CARACTERES DE LA LITERATURA URUGUAYA

A Félix Grande

ASPECTOS GEOGRAFICOS

Llanuras, colinas y ciudades y dos grandes ríos: el de la Plata y el Uruguay destacan en el medio geográfico.

Las zonas literarias: Centro, Norte, Litoral y Este, se afilian, en general, a la temática campesina. Lo que pudo ser un predio intermedio —pueblerino— se halla fuertemente influido por la vida rural.

Lo ciudadano de la literatura uruguaya es, en verdad, lo capitalino, el centralismo montevideano y ocasionalmente una fugaz aparición de la ciudad de otros departamentos, exclusivamente en la narrativa.

El Centro y el Norte representan las localizaciones más definidas, no tanto por los accidentes geográficos, cuyos contrastes son excepcionales en el conjunto del país, cuanto por la proximidad del Brasil, que modifica en parte los giros del lenguaje y la uniformidad de las costumbres.

Tierra, río, en distintas gradaciones y paisajes, fijan la perspectiva de lo campesino. Aquella tierra es la *estancia,* el latifundio, el *rancho,* vivienda aislada o en mínimos poblados; el monte estrecho y la ribera que se prolonga como un talud o un llano entre los altos y los bajos de la hidrografía.

La capital también participa del río, pero éste no tiene la morosa delectación lugareña, que se refleja en los escritores del interior. Y no existe, en la capital estrictamente, una literatura del mar; todo es calle, suburbio, psicología centrípeta y objeto de una realidad social (1).

---

(1) ¿Tendría razón cuando Juana de Ibarbourou escribió en su poema *Encuentro* los siguientes versos?:

Y toda la mentira del mar se me ha hecho clara de un golpe.
Quiero el campo como todos los hombres de América lo quieren;
no tenemos entrañas de marinos.
Un antiguo amor de labradores en la sangre nos viene.

El medio geográfico, el clima, la luz, el modismo coloquial, espejan sus caracteres en la obra literaria, de manera que, la del campo, es una gran presión telúrica, demarcada, de percepciones ríspidas y sinestesias agudas; el lenguaje conserva aún las formas de la «barbarie» gauchesca. La ciudad es el *trust* cerebral capitalino; cree dominar la mecánica de sus cercados límites; en un clima para subyacentes, la luz interesa menos que la acción del comprimido personaje montevideano; las sensaciones sufren esa especie de impavidez que da una masa incolora y monótona bajo los tragaluces edilicios. El lenguaje es «civilizador», de intelectual acuñado en la lectura, no en el idioma oral, aunque a veces, *in vitro,* experimenta con el *lunfardo,* sublenguaje de pintoresco graficismo.

La geografía literaria uruguaya y su naturaleza determinarán expresiones que veremos más adelante.

EPOCA Y TIEMPO LITERARIOS

Las épocas notorias de nuestra literatura son: 1.ª La de égida española: coloniaje (ciudadana) y gauchesco-primitiva. 2.ª Republicana (ciudadana) y gauchesco-secundaria, que abarca todo el siglo XIX. 3.ª republicana (ciudadana cosmopolita) y gauchesco-nativista, contemporánea. Las etapas corresponden a claros movimientos políticos y a sus corrientes generadoras: hispanismo, caudillismo, militarismo y gobierno constitucional de derecho. El neoclasicismo, el romanticismo y el modernismo van insertos en esas etapas: hasta 1848, el primero; 1900, el segundo, y 1919, el tercero.

De estas épocas deberían señalarse las generaciones. Lo discutible y lo confuso se vinculan a ellas. Por lo demás, la teoría alemana de las generaciones y su idea de una *gestalt* cíclica ofrecen puntos vulnerables que no es posible dirimir aquí. Por formalidad justamente, no por contenido, parecen generaciones uruguayas la del Club Universitario hacia 1865 y la del Ateneo de 1880, las dos incluidas en el romanticismo (aunque es necesario aclarar que la principal figura literaria —Zorrilla de San Martín— no integraba el Ateneo). El modernismo corresponde en teoría a la de 1900; el vanguardismo, a la de 1920 —el posmodernismo entre 1900 y 1920 no puede considerarse, desde ningún punto de vista, producto de una generación—; la del centenario, a 1930; la de 1936, que agrupó a los intelectuales que lucharon contra la dictadura de Terra; la de 1945, que surge después de la segunda guerra mundial y comienza a expresarse y a definirse hacia 1948, y la más reciente, cuyo año de integración toda-

vía está por fijarse, si bien hay coincidencias que la determinarían en 1954.

En todas estas hipotéticas generaciones hay siempre una individualidad resaltante y hay muchos individualismos irreconciliables en la del modernismo de 1900. Cada autor uruguayo es una ínsula. Tal vez aquella que había descubierto Shaw, ideal y hermosa, con el inconveniente de que nadie podía desembarcar en ella.

El tiempo literario y el tiempo real por momentos se encuentran o se oponen entre los escritores de aquellas épocas. En la literatura afincada, campesina, lo real, lo sincrónico es una constante. La acronología se da en la poesía lírica ciudadana; en la gauchesca y nativista, el *fugit irreparabile tempus!,* un retorno ilusorio a una edad heroica. Según sean las fuerzas de las tendencias en boga, así fluirán las diferencias o coincidencias de los tiempos. El contraste más profundo se observa en la generación del 900: la evasión, el cosmopolitismo y arte puro, de una parte, y la actualidad, el americanismo y arte comprometido, de otra parte de esos escritores.

En cuanto a los «evadidos», algo habrá de cierto en ellos, que no salen de ninguna tradición cultural, que, solitarios sobre una tierra sin pasado, cada poeta puede decir con MacLeish aquello que se desea poblar con tradición ajena: *it is a strange thing to be american.*

Pero, ¿los otros? Tal vez, a su manera, pensaron con César Vallejo que hay aquí «un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo, que contiene a la vez la corteza indígena y el sustrato común a todos los hombres, al cual propende el artista a través de no importa qué disciplina, teorías o procesos creadores». Y en verdad quizá se plantee en eso la clave de una contradicción, el porqué de los que se quedan y de los que se van en el transcurso del tiempo literario.

COMUNIDADES DE ESCRITORES

Es difícil entender en Uruguay una comunidad de escritores. No existieron nunca grupos como, por ejemplo, la generación del 98 española; excepción hecha de los modernistas uruguayos, se trata aquí de un escritor y sus acólitos, afectivamente de un orden menor, en el que uno ocupa el solio que aquéllos le reconocen como príncipe.

La geografía, sin embargo, une lo que separa el hombre. Las épocas integran comunidades que no han sido coetáneas.

Si trazamos un mapa de la república literaria y una gráfica de sus épocas, un mismo fenómeno se reitera inexorablemente: el 80 por 100 de los escritores uruguayos han nacido en departamentos

del interior y vienen a integrarse, por último, a la vida intelectual capitalina. Los motivos fundamentales del traslado son el económico y el cultural. La integración, pues, hay que encararla en este sentido, lo cual no significa que tales escritores se «ciudadanicen» literariamente considerados.

Todos los escritores provienen de una clase pequeño-burguesa. Un porcentaje mínimo de las profesiones liberales; ninguno de la clase obrera que permanezca en ella; y no hay herencias evidentes en las artes y en las letras de campesinos, técnicos, políticos, militares, diplomáticos, etc., que transmitan valores a considerar.

NIVEL DE LETRADOS

El escritor se cría solo. El Uruguay tiene tres casos de intelectuales letrados con formación universitaria sobresalientes: Acevedo Díaz, Zorrilla de San Martín y Oribe, y dos o tres casos de menos categoría; todos los demás son autodidactos.

La autodidaxia provee defectos y virtudes; el babelismo de las lecturas, la adquisición de una cultura indisciplinada, la ausencia de rigor autocrítico, que deben relacionarse con la busca del oficio o el arte de aprender a escribir; la intuición —no imponderable— y los planos sucesivos, desde la observación hasta el conocimiento, el deslinde posterior de influencias, el procedimiento empírico de llevar al libro la vida, lo que la vida reveló (en los realistas) y lo que el sueño y la *distance intérieure* cristalizó (en los cosmopolitas).

El escritor uruguayo ha parcelado la cultura; la suya es una cultura casi exclusivamente literaria y escasamente lingüística. De pronto ese escritor se encierra en una buhardilla o en un villorrio y cree que el mundo limita con su ventana o con un árbol. La perspectiva es de una absoluta miopía intelectual; cree más en sí mismo que en los valores supraindividuales del país. Supone que la caída de la manzana que vio Newton y la ley de la gravitación universal son una misma cosa y que el genio necesita de la caída de la manzana y no de Galileo, Kleper y Huygens y del esfuerzo colectivo y acumulativo de la ciencia o de la cultura para llegar a la magnitud de su obra. De aquí se explica el desarraigo de la literatura en profundidad, en interrelación creadora, esa calidad de pampa de la que el escritor es colono, que nunca termina de parecerse a un desierto. Las pocas excepciones, claro, han fundamentado los pocos caracteres desde donde se atalayan las primeras esencias de la nacionalidad.

INFLUENCIAS. XENOFILIA

La sabiduría sólo existe en el exterior. Las influencias provienen de las «lecturas favoritas» en una abrumadora mayoría de fuentes extranjeras, extraídas de una corriente literaria: románticos españoles, franceses, ingleses; simbolistas, positivistas, naturalistas e idealistas europeos; poetas y novelistas norteamericanos. En último término, hispanoamericanos. La corriente literaria se reduce, por fin, a dos o tres escritores-guías, porque el individualismo aísla obras sin penetrar en el proceso histórico-social que las genera. Esta xenofilia, que sólo interpreta autores, explicaría, por ejemplo, el arte barroco a través de un «barroquista» y no a través del siglo XVII para verificar la existencia de una literatura barroca y comprender la complejidad de sus valores; aquella xenofilia concluye por imitar y no crear, aunque más no fuese, sobre el espíritu de la letra. En este punto encontramos el desmembramiento entre lo que cultura y expresión hacen cuando el escritor no tiene voluntad de conciliarlas y se llega a leer en una poetisa que parece muy nativa, americana, este pobre prejuicio: «El vocabulario hispanoamericano corriente es de una miseria que puede llamarse desértica. La lectura de muchos pedagogos criollos prueba de sobra lo que aquí afirmamos, pues son generalmente unos libros jaleados, tiesos, chatos y grises... ¡Qué linda sería una mocedad sudamericana que hablase, a lo menos, como el campesino de Córdoba, de Toledo, de Salamanca! Yo querría volver a vivir para oírla. Tendría gracia, donaire, color y sabor, agilidad y jocundidad en cada decir, en el preguntar y en el responder, en el describir y el narrar, hasta en el enamorar y pelear.»

Ese párrafo, de una hispanofilia puramente superficial, que afirma la muy chilena Gabriela Mistral, se da de horro contra otro, de alguien que sabe ver la comunidad del idioma desde la comunidad de la cultura, y así escribe Laín Entralgo: «Todo lo que haga Hispanoamérica, incluso aquello por lo cual parece apartarse de España, enriquece al español que de veras lo convive; todo lo que España haga, hasta cuando más parezca meterse en sí misma, aumenta el haber espiritual del hispanoamericano que por sí mismo lo compadezca. Y ello por obra de los profundos hábitos del idioma común, por encima y por debajo de sus mil y una diferencias locales, ha impreso en el ser mismo de cuantos hablan y paladean como suyo ese idioma medular y esa última sensibilidad por él creada, en cuya virtud un poema gauchesco puede ser plenamente eficaz en Castilla y conmover en la Pampa un cantar extremeño o murciano.»

Rubén Darío hizo un comentario que puede suscribir cualquier cosmopolita uruguayo: «La adquirida cultura europea nos hace extranjeros en nuestros propios países; cuando llegamos a Europa, es decir, a Francia, descubrimos la verdadera patria, porque en ella se dieron cita los elementos que formaron nuestra manera de concebir lo bueno y lo bello del mundo.»

Confesar eso y escribir en español —y en un español magnífico— es propio de un gran poeta y un pésimo racionalista. Probablemente Jules Supervielle se divirtiera con semejante contradicción.

LOS AFINCADOS

De frente a los cosmopolitas hay una literatura que pretende rasgos peculiares, que ve la necesidad de asumir una índole uruguaya. Ha preferido el exabrupto de Souday de ser «bárbara»: *Qui n'est grec ni chrétien est barbare et n'a plus rien pour marquer sa barbarie.* Y Sarmiento dividió también estos mundos con una raya que separa la «civilización» y la «barbarie». Alberdi estaba de acuerdo en reconocerlo: «En América todo lo que no es europeo es bárbaro; no hay otra división, sino ésta: 1) el indígena, es decir, el salvaje; 2) el europeo, es decir, nosotros que nacemos en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillán, dios de los indígenas.»

En Uruguay, producida la exterminación indígena por los que también decían ser civilizados y creer en Jesucristo, el problema continuó siendo el mismo, pues un problema de estructura social y política no se detiene en hombres, sean blancos o indios. El conflicto fue planteado entre nosotros por José Pedro Varela (2) en una polémica con Lucas Herrera y Obes, defensor de la aristocracia intelectual, que tendía a «perfeccionar la educación de los que se educan». Y con razón Juan Manuel Blanes acusaba a esos «liberales» de la alta burguesía de «enemigos de la historia nacional, enemigos de la infancia nacional». No en vano creía Blanes en la revolución artiguista, al extremo de mostrar en su gran obra pictórica los «bárbaros» que la hicieron. En suma, la «civilización» encaraba el reverso de la medalla: una cultura al servicio de la realidad vernácula, sea ésta cual fuera, si caracterizaba histórica, humana, socialmente al país. Varela y Blanes

(2) «... por la misma razón que existe ese antagonismo, es tanto más necesario llevar a la campaña la luz de la civilización y las mejoras del progreso. Es una necesidad y es un deber, porque en el fondo de ese odio que los gauchos tienen a los hombres civilizados hay algo de justo, de natural, de lógico. Es el resultado del abandono injustificable en que se ha tenido siempre a la campaña, de esa posición de paria que se ha dado siempre a los gauchos...» (1868).

viajaron, estudiaron, conocieron tanto como los más letrados de la época, pero pensaron muy distintamente.

La de los afincados, pues, es una literatura de conflicto. El conflicto tiene un nítido extracto social en Uruguay y en toda Hispanoamérica, envuelto en el indianismo, el indigenismo, el criollismo, que todavía —justo es decirlo— no conforma una nacionalidad. La narrativa, por ejemplo, abusa del regionalismo y del costumbrismo, pero esto es un fenómeno de crisis; se busca el crecimiento típico; se opone al cosmopolitismo lo geográfico, lo histórico, lo económico, porque no se halla aún el sincretismo del fenómeno cultural. De este modo cabe aplicarle a nuestra literatura las mismas palabras que Augusto Guzmán empleaba, refiriéndose a su país: «La novela boliviana no ha alcanzado todavía a popularizar en el plano de la opinión y de la cultura un tipo, un personaje específicamente boliviano que resuma en su historia y psicología los complejos de este pueblo heterogéneo y variado como su propio territorio. La vida nacional, en proceso de formación, todavía no ha creado ese tipo. Por consiguiente, las encarnaciones más o menos afortunadas pertenecen a una región o a una capa social determinada.»

De todos modos no son los cosmopolitas los que pueden darnos ese tipo; así como el petróleo, el caucho o la carne propios no enriquecen las reservas financieras de nuestros países, menos enriquecerán las reservas de un grupo de escritores el patrimonio de una literatura que no tiene interés en contribuir a definir una nacionalidad. El problema no es el del reconocimiento —posible— de un talento individual estéticamente valioso en su cosmopolitismo, como puede señalarse en la literatura uruguaya *ahora;* pero conformada esa nacionalidad después, ¿quién asegura su integración y su supervivencia? No tenemos ningún grado «universal» de la literatura; lo estéticamente «valioso» es también un término precario y puede llegar el momento del *hic jacet.* Los dioses griegos eran inmortales y murieron los dioses. Todo lo que vive es la *cultura griega,* el hombre griego, «el verdadero dios que vive en ella y no envejece» (v. 872 y s. *Edipo rey,* Sófocles).

LA UNIVERSIDAD Y EL CENTRALISMO UNIVERSITARIO

Zum Felde confundió en el *Proceso intelectual del Uruguay* «la crisis de la cultura universitaria» con la crisis de la estructura económico-social. Coincideré con él en la crítica a una pedagogía, pero la Universidad no es una causa por sí misma.

Estimada en la vida democrática del país, la Universidad no ha podido desarrollarse y transformarse porque está envarada y sujeta por el atraso técnico, industrial, científico, etc., del país.

El valor de la gente en todas las capas sociales y en todas las direcciones de la vida social es un propósito; mas la Universidad no ha dejado de estar condicionada al privilegio de una clase que puso en marcha la imposición selectiva y política; estas restricciones no reflejan evidentemente la realidad popular. A este respecto, tenemos que fijarnos en cuáles son las direcciones de esa pedagogía social y a dónde se encamina, cuál es su finalidad.

La enseñanza universitaria padece de las generalizaciones y las desproporciones propias de planificaciones teóricas, abstractas, que casi son una meta en sí mismas, puesto que no se adaptan a las necesidades fundamentales de lo económico, administrativo y social del país.

Puede dar cien o mil abogados que conocerán muy bien el Derecho romano, pero no da, de otra manera, juristas que intervengan con un alto nivel profesional en la organización de leyes e instituciones que representan las planificaciones sociales y populares del Estado. Hay profesiones de radical interés contra el subdesarrollo y la consiguiente aleación de la cultura que son aquí inexistentes; un programa puede exigir el estudio de la filosofía kantiana, pero no puede proponer el estudio de la oceanografía —dentro de un país de enorme importancia marítima— porque la estructura económica no incluye la explotación científica de esa riqueza. La ausencia de una reforma agraria impide la intensificación y la diversificación de la agricultura y reduce a un mínimo la formación de agrónomos, biólogos, etc., así como el latifundio no se vincula a la minería y a la explotación del suelo, por lo que los geógrafos aficionados hacen las veces de ingenieros de minas o de geólogos.

Las muchas contradicciones relativas a una realidad económica se ven en la desarticulación de la docencia, en la inconexión de la teoría con la necesidad práctica y en la hipertrofia de algunas asignaturas y profesiones.

A pesar de esto, la Universidad intenta una pedagogía social. Pero la Univesidad no puede hacer el milagro de superar la dicotomía a que está condenada su consecuente superestructura.

Semejante hecho afecta profundamente la razón cultural, su democracia educadora. El peor síntoma es el de su centralismo, el obligar al pueblo a estudiar en Montevideo o, como es más claro, a no estudiar.

Contra todo esto fueron José Pedro Varela y sus maestros. El privilegio imponía al principio un campo sin escuelas, pero no pudo sostenerlo; lo exigió después con la enseñanza secundaria, pero tampoco logró condenar a los medios rurales populares a su derecho a educarse. La más alta de las formas disciplinadas de la cultura aún es inaccesible a ese derecho.

El escritor, de cuya estadística concluimos que en un mayor porcentaje corresponde a las ciudades del interior de la República, ha seguido dos caminos: llegar y aprender en la capital, «todopoderosa de ilustración», o replegarse en un ambiente de ínfima categoría intelectual.

Curiosamente, el escritor ha venido a la capital, pero no ha reconocido ninguna primacía universitaria. El que no vino transigió con un destino menor, que, desde luego, es inevitable observar en su obra.

El escritor que ha permanecido ajeno a la Universidad, estando próximo a ella, es porque no ha creído absolutamente en ella y porque se le planteaba el doble esfuerzo de trabajar y estudiar simultáneamente. La cantidad superior de escritores reconocidos hoy se formó antes de la existencia —mucho más atractiva— de la Facultad de Humanidades. Y tampoco a ésta fueron adictos, creemos que por las mismas razones que tuvieron con la Universidad, justificadas después, puesto que la Facultad de Humanidades, en cuanto a letras se refiere, no ha sido nada más que una fábrica de licenciados.

Una y otra, Universidad y Facultad, sufren las contradicciones que antes señalamos; pero es esencialmente la Universidad la que entronca incisiva en el problema de los escritores. El salto a grandes futuros de la literatura no está sólo en el escritor ni en su esfuerzo y en las cualidades de su talento individual al crear una obra definitiva, homérica, por así decirlo, que valga tanto por él como por el país que representa, suponiendo que éste busca una permanencia más trascendental y profunda. Si la Universidad enseña a todo ese país, el escritor se verá exigido por la cultura —lo que no sucede hoy— y tendrá lectores. Aunque bien es cierto que los escritores uruguayos han hecho mucho más de lo posible en muchos casos; es muy difícil vivir entre la vocación y el hambre.

LA TRADICION CULTURAL EUROPEA Y NOSOTROS

Gustavo Le Bon tenía una solución para el problema americano, brutal pero sintomática; creyó que «el destino final de esta mitad de América (latina) es regresar a la barbarie primitiva, a menos que los

Estados Unidos le presten el inmenso servicio de conquistarla». Con Le Bon están todavía hoy algunos intelectuales. Ya testimoniaba Roberto Giusti una parte del transfuguismo: «Europa empezó a ser meta de la obligada peregrinación de la burguesía argentina (y uruguaya, chilena, etc.), dueña de la tierra donde se multiplicaba el ganado y extendía la agricultura; ésta, por el esfuerzo de los emigrantes radicados en su nueva patria. El viaje a París y otras grandes capitales europeas se hizo una necesidad para los ricos y los intelectuales ambiciosos de más vastos horizontes. Entre los últimos hubo, singularmente hacia principios del siglo actual, algunos que prefirieron establecerse en París e incorporarse a la bohemia del barrio latino o de Montmartre antes que realizar su labor literaria en su patria.»

El problema «tradición cultural europea» tiene muchas variantes. Pragmáticas y metafísicas, según sean los escritores. Wolfe, MacLeish, Crane, en Norteamérica, incitaron agudamente la soledad del escritor americano frente a la tradición, es decir, a un tiempo consolidado por la Historia y, más aún, a una especie de «sinfronismo» que afecta tanto lo biológico como lo intelectual. Schiller, en una dimensión más absoluta, pretendía al poeta «contemporáneo de todas las edades». Ello no es ajeno al ansia de inmortalidad, de donde se propone la cualidad metafísica, para la que Crane intentó tender el puente *(The Bridge)* antes temporal que espacial. Sin embargo, Whitman, Poe, Emerson asumieron la realidad circundante sin angustiarse por el destino no tradicional de sus obras (ellos mismos eran su propia tradición). Desde esta parte de América, Vallejo es también una variante que va desde su «moriré en París con aguacero» hasta la dura conciencia telúrica de su Perú indígena. En algunos escritores hay un complejo de inferioridad; en otros, un complejo de superioridad; la cultura europea los presenta, por comparación, desde esa doble psicología. La *élite* o la *intelligentzia* local, aparte de cualquier nacionalismo creador, aumenta la disociación del conflicto y armonías de razas en América, llevando a una consecuencia última la «raza inferior» (!) hispanoamericana que compulsó la tesis de Sarmiento. Pero Ricardo Rojas, en *Eurindia,* tenía otra solución: en su idealidad buscaba la síntesis cotradicional del ser americano. Y claro es asimismo que estas incitaciones están planteadas desde una superestructura. A la *intelligentzia* —y no nos referimos ahora ni a Sarmiento ni a Rojas— le es indiferente de qué modo pueda afectarla la situación viva e inmediata de una nación. Esta situación hace de otro modo la llamada literatura del indigenismo, que se enfrenta a la del europeís-

mo. Una sueña con los Campos Elíseos; la otra yace atenta a la tierra propia, de la que puede saber, con el periodista del *New York Times* Foster Hailey, que en Sudamérica «se estima que el 60 por 100 de los niños que nacen mueren dentro del primer año. Los que sobreviven alcanzan en promedio a vivir treinta y cinco años, es decir la mitad del promedio de vida de los Estados Unidos».

Los puntos opuestos no son, en suma, una simple etiología cultural, salvo cerrando los ojos a todas las lacras del continente.

El apriorismo ha deshumanizado siempre a la literatura. Los dos ejemplos de estas tendencias se ven en el kantismo formal de Jorge Luis Borges tanto como en el materialismo sectario de Icaza.

El reducto de la cultura europea se explana cuando aparece la comunidad del idioma. «A nuestro parecer—dice Enrique Díez Canedo—, no hay alternativa posible: o una sola literatura con la de España, o tantas, si no como repúblicas, más o menos artificiales en sus límites, como países naturales haya en la América de habla española».

Lo hispano estará presente siempre en la literatura de nuestros países mientras se expresa en la lengua de Castilla. Y no podría suceder indistintamente porque, como afirmaba Vossler, el lenguaje «acompaña y circunda no sólo nuestros actos espirituales, sino también nuestra existencia espiritual: no sólo el hombre que produce, sino lo que el hombre es». De todas las tradiciones es la del lenguaje la más radicalmente temporal, y cuando pensamos, aun creyéndonos aislar del mundo, reconocemos el tributo significativo de una cultura que incorporamos en el más solitario rincón de nuestros países. La textura del idioma vale tanto como el inevitable preestilo de cualquier acepción del siglo XIII, cuando no existía América para Europa ni Europa para América.

Nosotros hemos observado la gravitación de España en el sentido de la «compensación» (cultural en todo caso) que sostenía Adler y el acercamiento súbito de influjo en las características de nuestra propia percepción histórica. Vale suponer que el idioma por representación invertía los términos, hallando por fin el objetivo, del que antes conocíamos el significado: ver un chopo o un castillo es adquirir definitivamente la realidad que sustituimos por la diacronía del símbolo.

En todo esto, el escritor uruguayo resuelve su actitud. El medio rural lo afilia al americanismo y al nacionalismo; una *élite,* el cosmopolitismo, y media docena de autores más formulan un sincretismo autónomo, esto es, la cultura europea profundiza las corrientes lite-

rarias; pero esas corrientes deben ser configuradas por la realidad del país. El tema, si se encara en este sentido, implicaría una realidad de superficie. El escritor debe captar un carácter esencial y, por esencial, independiente. De cierto modo así es el impresionismo de Figari, más la interpretación «para cultos» del fenómeno uruguayo, que acampa en la monumentalidad de *La epopeya de Artigas,* de Juan Zorrilla de San Martín. En ello va, para la cultura, la «acción recíproca» de Simmel. Y allí terminaría la *resemblance* de lo campesino y la esquizofrenia de lo cosmopolita. Entonces hablaríamos de un único carácter de la literatura uruguaya.

II

ORIGENES DE LA LITERATURA URUGUAYA

A los arquetipos de las tradiciones antiguas: rapsodas, juglares, segreres, etc., agregamos nosotros con parecida índole al *payador.* Difícil es explicar a este cantor errante por sí solo si no reconocemos que el surgimiento de su vida fue también el mismo de aquellos que han hecho la literatura popular en todo tiempo y que resulta circunstanciado de igual modo que el rapsoda o el juglar. Las diferencias sociológicas o geográficas, los elementos étnicos o históricos no alcanzan a modificar el origen común de todos los pueblos en el comienzo de la poesía. La principal comunidad de esos comienzos es el canto anónimo y universalmente considerado, incurso en la necesidad de una expresión humana idéntica para todos los hombres.

El Uruguay, ocupado por aborígenes sin ninguna tradición literaria ni cultural y en estados tribales de ínfima existencia, obtiene de la civilización española una inmigración de dos clases: primera, el soldado, integrante de las mesnadas reales para los fines de la conquista, de una categoría intelectual deficiente; segunda, las misiones jesuíticas, coadyuvadoras de la misma conquista, llegadas a catequizar y a convertir a los aborígenes, de una categoría intelectual eficiente y en posesión de una cultura fundamental. De esta doble y disímil inmigración vienen a procrearse: *a)* el gaucho, tipo social, generado por el soldado español en una india, y *b)* la formación cultural, generada por los jesuitas en Montevideo.

Mientras la soldadesca se diseminó sobre los cuatro puntos cardinales del país, creando la descendencia hispanoindígena, inculta y semibárbara, los jesuitas, más reducidos a las periferias de las ciudades y villorrios, creaban la descendencia cristiana y civil del pen-

samiento colonial. La ciudad y el campo no llegarían a encontrarse y accidentalmente a comprenderse hasta la aparición de Artigas, único nexo genial de las contradicciones, que dio en llamar Sarmiento *civilización y barbarie.* Sin embargo, la poesía popular —y mucho después la narrativa— fue un brote extractivo de aquella *barbarie.*

En el siglo XVIII los núcleos sociales habidos en el territorio uruguayo son los siguientes: aborígenes, gauchos, españoles y negros. Los ambientes de los dos primeros son el campo, los montes, los ríos. Con vida nómada, hostilizada por la colonización, los indios y los gauchos no tienen, a pesar de ellos, relaciones mutuas, sino adversas. Asimismo, los cuatro núcleos sociales se hallan divorciados de toda posible homogeneidad, irreductibles en sus costumbres y sus confrontaciones; el gaucho no observa leyes; el indio es ordenado por cacicazgo; el español sirve al rey y el negro sirve al español. El medio geográfico determinaba una marcada idiosincrasia en cada grupo, siendo los indios y gauchos hombres más del espacio que del tiempo; ese espacio y su topografía condiciona psicológicamente a sus habitantes. Llanos y «cuchillas», ríos y riberas son posesiones totalitarias y vitales de gauchos y de indios. A lo que fuese presencia sedentaria o trashumancia lenta llegó el caballo —prodigio dinámico— para el desplazamiento y el domeño del camino, y desde él, la mayor destreza del lazo y de la boleadora. El caballo eleva al indio por sobre su antigua indolencia y afirma al gaucho a lomos de su constante anarquía. En la Naturaleza abierta adquiere el gaucho ojos sagaces y oídos sensibilísimos. El clima lo acetrina y controvierte; la fauna lo hace cauto con el puma y el jaguar, cinegético con el ñandú y el venado, manso con los pájaros. La flora le da un sentido medicinal o curioso; habituado a hacer de su límite el horizonte, el paisaje es su mundo congénito, y las estrellas —y su cosmogonía—, un misterio al que sus continuos peligros telúricos no le dan tiempo a interrogar.

El tiempo del gaucho era luna o sol; sus cohabitantes humanos: el español, un enemigo; el indio, la presencia del malón. Sin una idea clara de su propio pasado, de su época, de su futuro, el gaucho existía en una permanente actualidad transitoria. Algo iba, sin embargo, a iniciar su sociabilidad, su entrada a un mundo más temporal y efectivo. La *pulpería* fue el comienzo —la escuela— de ese mundo.

A esa pulpería llegaba el payador, individuo nómada, de oscuros antecedentes sociales, intuitivo en el canto y agudo en el contrapunto improvisado, con uno o más payadores en desafío.

La métrica de los payadores era exclusivamente octosilábica, asonante o consonante en cuartetas, por lo común en el segundo y cuarto

versos de cada copla o variación independiente de un tema central. Aunque rara entonces, también usaba la décima o espinela. La música más común, de la que se acompañaba en su guitarra, era el *cielito*. El conocimiento directo de estas manifestaciones populares llega a través de la obra de Bartolomé Hidalgo.

El payador viene desde los campos ignorados de la América colonial a intervenir directamente en el movimiento revolucionario de la independencia, donde adquiere su verdadera estatura, histórica y social. Como dice Moya, «su guitarra y su canto son nuevas armas, poderosísimas armas, porque el canto del payador en guerra provoca sugestiones y enardecimientos capaces de convertir a un puñado de pueblo en un torbellino asolador, y porque siembra que ese canto realiza en los espíritus es de tal condición, que ni el temor ni el padecer podrían ya detener o agostar los brotes de rebeldía (...)».

El payador, pues, reitera en la fase de la revolución americana la tradición del canto como un destino de su pueblo.

EL ROMANTICISMO

Después del payador y de su apogeo histórico-político llega el tumulto de una organización nacional, en el que la literatura como las instituciones sociales son una nebulosa. Pasando por un efímero remedo del primer romanticismo (hacia 1840), éste no se consolida sino después de la muerte de Acuña de Figueroa (1862), autor neoclásico y regidor del gusto literario en el obliterado ambiente de su época.

El romanticismo aparece cuando el imperio napoleónico llega a su fin y el orleanismo retoma los destinos de Francia, mudanza política que no afectaría el orden social. Al arcabuzazo político y administrativo que la Revolución francesa destruyera no volvería a imperar. Como en todas las épocas de transformación social, el organismo económico de la nacionalidad había pasado por mutaciones profundas y bruscas. Las grandes fortunas de la monarquía, fundadas en los derechos derogados, cederían lugar a otras fortunas, hechas al calor de las refriegas desencadenadas por el «corso». Los abastecimientos a los ejércitos que marchaban hacia los cuatro puntos cardinales dieron impulso a muchas industrias y a la formación de grandes fortunas. La gran burguesía en los salones de la Restauración va a sustituir a la vieja nobleza latifundista. En este acto de transposiciones, el romanticismo agradaría al común de los hombres en su manera de exponer los sentimientos populares, enredándolos en complicada

trama, de la cual surgía triunfante la virtud general, el sentimiento calcado por el preconcepto, el amor desigual, el reflejo de la emancipación de la burguesía y el idealismo liberal o idealismo proletario de Víctor Hugo en *Los miserables.*

En el Uruguay también el romanticismo trae un sentido de emancipación: la nacionalidad iniciaba su existencia autónoma con una lenta salida de la estructura colonial y habiendo pasado por la prueba durísima de la revolución artiguista, buscando nuevos moldes a las instituciones. El romanticismo traía un medio de expresión para una posible autonomía mental (fue lo que creyeron los exiliados argentinos); pero se entendió esa autonomía respecto a España para incurrir en una dependencia servil de los franceses.

El movimiento romántico fue una variante tardía de la evolución europea; más precisamente, francesa: ecos de ideas ajenas. Los figurines extranjeros vestían la pobreza nacional. Los intelectuales, primero en el Club Universitario y después en el Ateneo —reunión de una minoría de letrados— separan la imaginación de la realidad; son políticos de libros, de discursos innocuos, de estilos pomposos y «elegantes», o si no, periodistas sarcásticos y compulsivos. Entre los poetas, si lo fueron, el romanticismo era una enfermedad que los hacía sentirse víctimas de males incurables; bajo estos cielos, si declamaban Musset o Byron en Francia o Inglaterra, aquí los imitaban con el retraso que «el mal del siglo» demoraba en cruzar las aduanas. Por lo demás, gran parte del afrancesamiento romántico tenía que esperar la aclimatación española, pues a pesar de todo la literatura española todavía era una influencia inevitable.

El país en tanto pasaba del caudillismo al militarismo, a un poder central, omnímodo, que pretendía absorber todas las fuerzas y disociar el arbitrio de las clases rurales, de inmenso dominio desde la época colonial. En su obra de centralización a todo trance contra el caudillismo, Latorre descarga los golpes más directos sobre la oligarquía; pero la amputación de poderes de los clanes que llevaba a efecto produce levantamientos, y esto se repetía desde la independencia hasta la sofocación de los caudillos. Coartados los grandes poderes de la oligarquía, se conducía entonces a una formación del poder urbano, de donde la ciudad pasó a preponderar sobre el campo en la evolución uruguaya. La *élite* urbana adquiría su cultura como si viviera en el extranjero, por la lectura, por la copia, por la tendencia imitativa, divorciada del resto del país y con ello de las íntimas vivencias nacionales, que no se interpolaban. En el terreno de las letras la primacía perteneció casi siempre a los franceses, y en el

plano de los postulados políticos al predominio económico inglés y desde la guerra de la Triple Alianza, también a la influencia norteamericana.

Las fuerzas que jugaban en el cuadro del país, movidas por los acontecimientos e impulsadas por la obra de centralización del militarismo, serían conducidas a coordinarse, resultando la formación de una clase media inexistente en la fase colonial, en que la sociedad sólo tenía dos estamentos. La casta militar pasó a ocupar la decisión de los actos políticos; el clero también asciende, y Jacinto Vera se convierte en un obispo independiente de la diócesis de Buenos Aires.

El militarismo, entonces única forma de gobierno, elevó la elocuencia política de los románticos en defensa de la libertad, que se veía como una especie de Arcadia democrática. La fase de la disociación campo-ciudad estaba marcada agudamente, y la oligarquía y su cabeza visible, el caudillo, en retroceso.

En medio de todo ello, la intelectualidad romántica no pasaba del dominio de la pura teoría, en la que no se encontraba la profunda realidad del país, ni las orientaciones precisas, dictadas por su formación, por sus orígenes populares, por las tendencias de su pueblo y las condiciones del ambiente. Tanto daba el caso, porque ahora eran esos románticos los formidables tribunos de un Estado ideal dentro de un Estado apoyado por el sable.

Pero hubo, claro, programas de lucha y visión de la realidad en los románticos más lúcidos. Entre ellos uno, cuyo talento excepcional representó una de esas individualidades opimas y admirables que marcan a fuego los tiempos difíciles: José Pedro Varela. Y otro después, muy culto a la europea y también profundamente uruguayo: Juan Zorrilla de San Martín, y, por último, Eduardo Acevedo Díaz, venido del romanticismo a rescatar el tema nacional, transformando la prosa en poderoso relieve realista.

LOS MODERNISTAS

Hacia fines del siglo XIX comienza el modernismo uruguayo, a pesar de que ya hacia 1880 hay síntomas de él en otros países hispanoamericanos. La macrocefalia del centralismo político ha llegado a su auge, y aun cuando quede algún caudillo como Aparicio Saravia, lo que éste representaba será definitivamente derrotado. El país tiende a industrializarse. La oligarquía necesita ingresar al Parlamento, a la Administración, a cierto estado de «derecho». Lo político

es forma de otra *élite* letrada. El caudillo aparece ahora como líder político, blanco o colorado, enfrentado por el dominio de intereses. En este período lleva la mejor parte José Batlle y Ordóñez. La inmigración, el jacobinismo, la creciente militancia obrera y decenas de autores europeos de las teorías más dispares, todo se mezcla en este modernismo, en el que «hubo un primitivo movimiento de *evasión,* en el cual los poetas escribieron de temas exóticos e imaginarios y buscaron refugio en la torre de marfil de la poesía. Luego una ola de *mundonovismo,* en la cual los modernistas dirigieron su atención a la historia, al paisaje y a las gentes propias de Hispanoamérica». A la primera tendencia pertenece Julio Herrera y Reissig como representante más típico; a la segunda tendencia, Florencio Sánchez y los narradores. También, aunque desde un punto de vista muy singular, el *Ariel,* de Rodó.

Los escritores —algunos, anarquistas— no tuvieron —como sus antecesores románticos— ninguna efectividad política. La situación del país ya era otra, y el escritor en ella, una realidad secundaria.

El modernismo se contrae ante todo a ser literatura. La poesía y la prosa toman gran vuelo; la primera, como una consecuencia del simbolismo.

En 1886 apareció en *Le Figaro* un manifiesto firmado por Jean Moréas (el ateniense Papadiámantopoulos) en el que se proclamaba una honda adversión hacia lo objetivo y a la sensibilidad formalmente poética. Se entronizaba el propósito de vertir ideas con una forma sensible que no tuviese en sí misma su fin (contra la teoría del culto de la palabra por la palabra), sino que sirviera a las sensaciones. En su progresivo desarrollo el simbolismo concretó rasgos más esenciales contra la impasibilidad parnasiana, contra el excesivo acicalamiento de la forma y contra la sujeción a la estrofa, a la que opuso la polimetría y el versolibrismo, proclamado por Jules Laforgue (casualmente nacido en Uruguay), si bien no de una manera absoluta. Lo que antes era precisión y detalle fue en los simbolistas vaguedad, sugerencia, matiz. De aquí arranca el descubrimiento que es núcleo de toda la poesía modernista: la correspondencia de sensaciones. Si la significación y el valor de las palabras están en función de una sugerencia de las sensaciones, será verdad —poética—, naturalmente, lo que intuyó Baudelaire: *los colores y los sonidos se confunden,* es decir, pueden unos ser los ecos de los otros. Y admitida la capacidad plurisensorial de cada sentido (aunque sea una metáfora sobrentendida o adivinada), entramos en un mundo inédito entonces, con *relámpagos amargos, lunas de plata melancólicas, vientos rojos,* etc. Reve-

lación que, a partir de Baudelaire, impone una nueva evidencia poética (3).

El simbolismo, que abarcó el período que va desde 1887 hasta 1902, logró su plenitud en 1890 con Moréas, Laforgue, Nerval, Viellé Griffin, Lautréamont y, por encima de todos, con Mallarmé y Verlaine, si bien el primero de éstos derivó hacia un simbolismo hermético, en lucha constante con el hallazgo significativo, y el segundo, con la búsqueda que fusionara lo simbolista con lo parnasiano.

Evidentemente, y a través de Rubén Darío, esa lírica francesa es el punto de partida de nuestro modernismo. Este, como todo movimiento innovador, se proponía destruir, revisar, seleccionar y crear; su actitud es la del impulso desafiante y rebelde a todo lo que creía caduco: ideas, sentimientos, metáforas, métrica del pasado. Rubén Darío se erige en revulsionador de la tradición hispana. Pero los españoles —Juan Ramón Jiménez, por ejemplo— han separado o trascendido al modernismo de Darío. Para ellos fue el modernismo una tendencia general y alcanzó a todos, a la cultura en sus variadas manifestaciones: «era —dice Juan Ramón— el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento *de entusiasmo hacia la belleza*. Y Rufino Blanco Fombona añadirá: «Para no asfixiarnos, abrimos la boca.» Lo más común y señalado de los poetas modernistas es el ansia de evasión: «Casi todos los modernistas americanos —escribe Castagnino— buscaron apartarse del medio vulgar en el cual les tocó vivir, a través de la ensoñación. Y forjaron mundos extraños. A casi todos les cuadra el calificativo hallado por el propio Darío: "raros". Son raros, exquisitos, en cuanto han gustado imaginativamente paraísos distantes. Muchos de ellos ni siquiera se han movido del ambiente que los hastiaba.»

Los testimonios sobre la evasión abundan. Julián del Casal confesaba adorar «el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante, artificial; el París que busca sensaciones extrañas». No es raro que el alcohol, la torre de marfil, la xenofilia, el orgullo y la muerte caractericen al poeta modernista.

La evasión de los poetas y de la mayoría de los prosistas del modernismo es una constante temática, explicable en cuanto hay un

---

(3) El simbolismo, en realidad, no descubre las sinestesia, sino que la modifica. En Góngora ya se encontraban versos como éstos: *esquilas dulces de sonora pluma* o la *disonante niebla de las aves*. Y, nada menos que Verlaine lo sabía, según cuenta Gómez Carrillo en su libro *Sensaciones del Arte*: «Hace pocos días estuve en el Hospital Broussais, a ver al genial poeta de *La buena canción* y de *Las fiestas galantes* (...) «Ya estoy instalado en mi palacio de invierno», me decía. Venid a verme para conversar de Calderón y Góngora (ese simbolista).

enorme desajuste entre la precarísima cultura del medio social y la ambición de formas y de contenidos de estos autores. Mallarmé en Francia, con ser un oscuro profesor de inglés, tenía ante sí a toda una tradición literaria. La que no podían importar los hispanoamericanos. De ahí el refugio ante la incomprensión y la hostilidad ambientes; el sueño de otros paisajes y otros países, que, en el fondo, revelaba un trasplante de radicación cultural; todo, y siendo heterogéneo, respondía a una misma causa de realidades que no podían corresponderse. Para mayor contraste, fueron pocos los poetas modernistas que pudieron sobrevivir, evolucionar su arte, admitir el mundo circundante; pero esos pocos —Lugones, por ejemplo— dejaron ver la rijosidad del modernismo, la muerte por agotamiento de los temas.

Dentro del modernismo uruguayo es en Herrera y Reissig y en Rodó donde la literatura alcanza su máximo esplendor estilístico y, dentro de la llamada «generación del 900», en la que hay una producción literaria de urgencia, a veces genial, como en los casos de Delmira Agustini y Florencio Sánchez; son aquellos empecinados del estilo quienes revelan la poesía y la prosa en toda la orfebrería del lenguaje. Conviene recordar además el postramiento idiomático de la literatura española hasta la americana y el punto de partida en que recoge Herrera y Reissig, después del advenimiento de Darío, la poesía en el ámbito nacional. Excluido el tema autóctono (y por esto mal relegados Zorrilla de San Martín y Acevedo Díaz), la poesía y la prosa debían de sostenerse por un predominio formal y por la novedad, en tanto a ésta no le asediara la inevitable enfermedad del esteticismo, que es degenerar en lugar común.

Empero, el modernismo no incluía, desde el punto de vista estético e ideológico la sola influencia francesa ni era todo xenofilia y torre de marfil. A la prosa y al teatro llegarían, a través de las ediciones de *Sempere* y *Renacimiento,* las influencias escindidas de un autor a otro: Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, Marx, Tolstoi, Schopenhauer, Stirner, Ferri, Zola, Renán y muy especialmente Comte, Stuart Mill y Herbert Spencer, filósofos del positivismo. A esa heterogénea acumulación no le cabe, como se ve, la más remota posibilidad de un sincretismo. Por el contrario, se advierten dos grupos, dos antinomias, dos constantes opuestas a lo largo del modernismo que parten la unidad en que se basa toda generación intelectual. Hay un grupo naturalista: Sánchez, Quiroga, Viana, Reyles, identificados a un medio geográfico americano, con tipos americanos que hacen esa literatura y con un lenguaje propio, que indica una situación temporal objetiva.

Y hay otro grupo exótico, idealista, cosmopolita, en el que caben revolucionarios, aristócratas y exquisitos, y que produce, distintamente, un movimiento literario excepcional, movimiento que no es ajeno a la historia política del país, al desarrollo de su democracia y de su crecimiento proletario y al afán —oficial o autodidacto— por lograr la universalización de nuestra cultura. La praxis del positivismo estaba encarnada por José Batlle y Ordóñez, laico y centralista; pero aun entonces la oligarquía no entregaba sus posiciones, y este conflicto se reflejará en las obras de Sánchez y de Ernesto Herrera y sufrirá las consecuencias de los alzamientos caudillistas de Aparicio Saravia en 1897 y 1904.

Se pasaba entonces de la época de la era militar a la era constitucional e industrial. La fuerza impulsora de esta prosperidad se manifiesta en el comercio, las carreteras, las escuelas y en el adelanto material, del que daba ejemplo el desarrollo gigantesco de los Estados Unidos. Las corrientes inmigratorias de europeos —que dará el tema de *La gringa* a Sánchez— suponía otro respecto hacia el enriquecimiento material de estos países y una adaptación al medio de los más aptos, de acuerdo a las esperanzas de las clases gobernantes. Algunos escritores sufren la ilusión de una nueva situación social y abandonan sus preocupaciones políticas, dedicándose exclusivamente a la literatura. Pero llega un momento en que el país modelo del industrialismo democrático descarga un golpe que hace rever los problemas sociales, y es cuando los Estados Unidos impulsan la penetración en el continente hispanoamericano, al que ven como una fuente de grandes lucros para su industria y la expansión de su comercio. La derrota de España en Cavite y Santiago por los norteamericanos, su ocupación de Cuba, da paso a la idea de dominar la América Central tanto desde el punto de vista económico cuanto militar. El imperialismo estaba en marcha.

«Volviéndose sobre sí mismo y contemplándose tan grande ha caído en la tentación de los titanes, creyéndose ser árbitro de la tierra y aun el contendedor del Olimpo», escribía Francisco Balboa cuando la anexión de Texas. Y Rodó, que teme la «deslatinización» de Hispanoamérica; que teme se malogre el individualismo ante la masa o los «elementos de selección» ante el avance del *average man,* no puede menos que reconocer que el imperialismo «aumenta las impaciencias de sus hijos» y «la predestinación de un magisterio romano». «La revelación y el dominio de las verdades superiores humanas» es lo que preocupa a Rodó, y la posición ideológica de *Ariel* atiende más al destino del privilegio individual que al destino

de los pueblos hispanoamericanos. Desde luego, semejante postura prolongaba la cultura de minorías del liberalismo del siglo XIX frente a la cultura social, «ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer, sino igualmente a hacer. No debe haber alta cultura, porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular», como escribió un maestro que se llamaba Pedro Henríquez Ureña. La diferencia entre Rodó y Ureña era que éste se había criado en el Caribe.

Si se analiza bien la particularidad ideológica del autor de *Ariel*, coincidirá al fin con el imperialismo, siempre que se respete en él la «selección».

«Lo que el pueblo de cíclopes ha conquistado directamente para el bienestar material, con su sentido de lo útil y su admirable actitud de la invención mecánica, lo convertirán otros pueblos, o él mismo en el futuro, en eficaces medios de selección». En esto no difería Rodó de Reyles, puesto que la «filosofía de la fuerza» de éste (o la supervivencia del más fuerte) dejaba a los pueblos en manos de los poderosos, y aquél, Rodó, en manos de los más cultos y superiores, pero en medio del derecho a la cultura de los selectos.

Las peculiaridades y conflictos sociales de la «energía nativa», que dijo Ureña, venían con nuestra literatura desde Zorrilla de San Martín y Acevedo Díaz, del poeta en múltiples aspectos, del novelista como una exaltación popular y original, que en *Ismael* expresa su culminación democrática. Florencio Sánchez y Ernesto Herrera plantarían en la escena la realidad nacional y los problemas políticos y sociológicos. Ya desde *M'hijo el dotor* (1903) enfrenta Sánchez el campo a la ciudad. Es el enfrentamiento del patriarcado absolutista, la devoción al coraje, la sumisión, la ignorancia con la petulancia ciudadana, que forman el nervio de sus obras de carácter regional: *La gringa, Barranca abajo,* etc. Sánchez intercaló en ellas el problema del extranjero —el que venía a hacer la América— y el costumbrismo y la pintura del ambiente —incluso de crónica policial a lo Bracco— y la situación de la clase media, reflejo de la época. En la urgencia creadora, Sánchez *fotografió* la vida del Uruguay en una década y no tiene ninguna teoría sobre la penetración imperialista, sino unos personajes que completan las encontradas tendencias del idealismo, el positivismo y el naturalismo de la «generación del 900». Sánchez debe ser, sin duda, la antítesis de Rodó: escribió mucho en poco tiempo; tenía una cultura no «selectiva» y no creyó en el ministerio de los menos sobre los más. Pero tanto Rodó como Sánchez son dos

grandes autores uruguayos, que expresan, desde un tiempo ecléctico, cuanto puede saberse del modernismo uruguayo: que la literatura es a la vez popular y nacionalista y minoritaria y cosmopolita.

POSMODERNISMO Y VANGUARDISMO

El primer adelantado de la «vanguardia» europea fue Filippo Marinetti, fascista, novelista y poeta. Ya en 1909 había publicado *Mafarka il futurista,* y en el mismo año —20 de febrero de 1909— publica en el *Fígaro* el primer manifiesto futurista, que es el escolio precoz de *I manifesti del futurismo,* de 1919. La literatura desde allí usa de la velocidad, la dinámica y la mecánica. Marinetti aseguraba que es más bello un automóvil de carrera que la victoria de Samotracia...

En Francia es vanguardista Pierre Reverdy, precusor también del surrealismo y del «creacionismo» de Huidobro y de polémicas posteriores, donde se confunde lo tonto con lo original.

En España, el «ultraísmo» proclama todos los movimientos de reacción: la novedad en los temas y las formas; nada de sentimiento, ni color, ni delicadeza, ni retórica, ni anécdotas, ni descripción; repudio puro a la poesía pura e intimista. Interesaba la velocidad, la violencia, el progreso; el progreso era la máquina, el cañón, la electricidad y el cortocircuito mental; se buscaba la rehabilitación de la imagen, el culto exclusivo de la metáfora, y se excluía la rima y a veces el ritmo y la puntuación ortográfica. Casi todo, a excepción quizá del grado de estolidez de los teóricos, había sido ya objeto y propósito del futurismo de Marinetti y del «imaginismo» de Reverdy, llevado a las mayores audacias por Guillermo Apollinaire en sus curiosos y *originales* caligramas (4).

El entierro del ultraísmo fue rápido y de ínfima categoría. Guillermo de Torres —autor de *Hélices*— ayudó al cortejo fúnebre con estos insólitos versos:

Absorto ante el facistol
yo admiro el lirismo del voltámetro.
Focos. *Impulsos.*
La pleamar multitudinaria
abraza con sus tentáculos
la vida sádica.
En la fonda de los dínamos
se forjan los espasmos
hiperespeciales.

(4) La aparente originalidad de los caligramas de Apollinaire era ya conocida en la literatura alejandrina de la decadencia griega.

En las avenidas multiformes
aflora la rosa tentacular.
Con la brújula del sol en mi mano
descubro trayectorias inmaculadas.
Era porvenirista
formada de copos atmosféricos
y del horizonte dinámico
cae la forma plenisolar.

A un tiempo Vicente Huidobro se repartía —en realidad, se disputaba encarnizadamente— con Reverdy la paternidad del «creacionismo», del que se dijo que no aspiraba a cantar la realidad, sino a crear una realidad nueva, que es el poema: «Crear un poema como la Naturaleza crea un árbol.»

La guerra de 1914-18 había desquiciado muchos principios intelectuales; inmediatamente de ella no se creyó en algunas tradiciones esenciales y se supuso que los aviones iban a influir en la ortografía y la fonética; llegado ese momento, tenía más importancia una hélice que una estatua de Fidias, de donde la subversión de valores hacía del materialismo más grosero el tema que lo enfrentaba a los valores inmutables de la cultura.

La tendencia demostraba un aspecto del escepticismo después de la catástrofe bélica y la búsqueda de una nueva fe sustentada en lo efímero, en el progreso, en la creencia del ser científico, como si éste tuviera significado aparte de la categoría civilizadora del hombre.

Semejante postura la repite con diferente nombre el «dadaísmo». El «dadaísmo —dice Ives Duplessis— es la culminación del estado de espíritu de los seres desesperados por la destrucción del hombre y del mundo y que no creen en nada estable ni permanente». (Lo mismo se repetirá en la segunda posguerra con el «existencialismo».) Pero desde luego también hay que reconocer que muchos de estos movimientos vanguardistas no tenían consigo a grandes talentos creadores, lo que explica que, desde el punto de vista expresivo, pasaban sin pena ni gloria.

No es ése el caso del «surrealismo» desde que se fundó en 1924 el *Bureau du Recherche Surrealiste,* aunque tal vez, como ha dicho Gustavo Lafora, «los iniciadores más serios y fervientes de estas escuelas ultramodernas de arte, atormentados por complejas preocupaciones de estética, de estilización, de simbolismo, de alejamiento, de visión real, de simplificación geométrica (en la pintura) eran, a pesar de su aparente normalidad, individuos con mentalidad esquizofrénica». En este punto refería Nietzche que «el sueño nos transporta a estados lejanos de la civilización y pone en nuestras manos un

medio de comprenderla mejor». Pero la literatura del surrealismo venía desde mucho más lejos: desde *La vida es sueño,* de Calderón.

En la poesía de Breton, Aragón y Elouard se advierten tres aspectos que, aunque con frecuencia se interfieren, pueden delimitarse así: *a)* intenta la expresión caótica del puro automatismo psíquico del mundo onírico; *b)* intenta expresar ilógicamente por medios reales el mundo onírico con sensaciones, sentimientos y vivencias transfigurativas.

Lo que acontecía con el «vanguardismo» en Madrid o París repercutía inevitablemente en Hispanoamérica. En Uruguay, algunos escritores estuvieron al margen de tantas novedades, y si tal vez se da el caso de una generación intermedia, como suponía Henríquez Ureña, entre los nacidos de 1880 a 1898, ya antes de la introducción de la vanguardia se había roto con el modernismo a través del verso formalmente whitmaniano de Sabat Ercasty con *Pantheos* (1917), *El halconero astral* (1919), de Emilio Oribe, y en el mismo año, con *Las lenguas de diamante,* de Juana de Ibarbourou.

El teórico francés que influye más en el grupo de la vanguardia hacia 1925 es Jean Epstein con *La poésie d'aujourd'hui,* libro aparecido en 1920. Y Valéry, Goudal, Breton, citados por los vanguardistas uruguayos para tratar de explicar las garambainas mentales de una generación que, formada en una pedantería frenética, no dejó un solo libro del cual se tenga memoria.

La primera guerra europea fue entonces un eco más; ahora se trataba, como escribió uno de los más delirantes teóricos de la época, de vincular la poesía a «motores y *jazzband.* Matizada trayectoria de los letreros luminosos. Crepitar repetido de nerviosas bocinas. Rosario interminable de rostros. Fatiga, ardor, exceso. Rascacielos llevando hasta las alfas un insólito resplandor. Aviones. Ahondar en los pozos de la intuición. Concretado sospechar frente a los quietos, eternos manantiales. Dilatado preguntar del instinto. Ascensión vertiginosa de la intoxicación y la demencia». Y más adelante este gran tonto dice que «el bar, con la alquimia de sus *cocktails,* los grandes restaurantes, con el movido trasvasar de la humanidad de toda la tierra, entran también ahora en el tema de los poetas y son vistos bajo ángulos de dispar iluminación». Con semejante «programa poético» los vanguardistas uruguayos terminaron en uno de los peores pandemónium psiquiátricos de que se tenga noticia. Y no se vio que sobre el dolor de la primera guerra mundial y de la auténtica conmoción humana de los intelectuales europeos, todo sonaba aquí a hueco y que el Uruguay prosperaba con la matanza bélica y con las

ventas «a cualquier precio» a las potencias en conflicto. Mientras la guerra arrasaba los campos de Europa, Montevideo, alegre y confiada, contemplaba el enriquecimiento de los traficantes y gozaba de una moneda fuerte, aparentando una economía que no era fruto del desarrollo nacional, sino de las causas accidentales de la guerra, las mismas que se repetirían en la segunda guerra mundial y la guerra de Corea. Los intelectuales cosmopolitas tuvieron un momento de verdadera angustia cuando la Francia eterna peligraba, porque es terrible —se comprende— haber dedicado parte fundamental de la vida a repetir lo que los franceses pensaban y escribían y encontrarse de pronto que tenían que pensar por sí mismos o morirse.

Lo que importaba, como siempre, no estaba en la ciudad, sino en el campo. Había surgido el «nativismo»; aparecieron Ipuche, Amorim, Montiel Ballesteros, Espínola y Silva Valdés. Se echaba a andar otro mundo y otro aspecto de la Historia. Lo explicaba muy bien Reyles en los párrafos de una conferencia: «El simbolismo y delicuescencias, si bien informaron nuestra lírica, no han roto hasta ahora la cáscara de la novela ni del cuento criollos. Sólo se han probado infiltraciones consecuentes, no tanto a las influencias literarias cuanto al espíritu de la época, espíritu multiforme y confuso, pero cuyas determinantes podrían, *grosso modo,* sintetizarse así: dinamismo e inquietud. Lo primero trae aparejado en el arte de narrar, como en el verso, el franco repudio del énfasis, la declamación, la elocuencia horra, el ñoño sentimentalismo, la mortal pesadez de la hojarasca, malos recursos y estorbos al fin, e impone la expresión sintética y ágil, venablo que va directo al riñón de las cosas; lo segundo delata la vibración íntima, la personalidad y, por consecuencia, el estilo, que es el reflejo de esta personalidad y de aquella vibración.»

Mientras en la ciudad se teorizaba sobre la expresión, sin que la expresión llegara a confirmar la teoría, en el campo se renovaban los temas y el lenguaje. En 1921 aparece el «nativismo» de Silva Valdés con los poemas de *Agua del tiempo,* y más tarde, *Alas nuevas,* de Pedro Leandro Ipuche. (No deja de ser curioso que los dos libros se editaran simultáneamente —a fines de 1921— en la imprenta de Pérez y Curis, aunque el de Ipuche aparece con fecha del año 1922, y que en este mismo año se expusiera la primera exposición de Figari con temas negros y gauchescos, y a los pocos meses Fabini estrenara su sinfonía *Campo.)*

Ipuche evoca la aparición de aquellas obras: «El nativismo uruguayo es una aventura trascendente. Traía un mensaje de agitación

artística que, desde el desenfado, la simpatía y la claridad popular hasta el despliegue métrico de la expresión, enseñaba la riqueza recóndita que tienen los episodios, la naturaleza, las cosas y los elementos de formulación cuando los toca, despierta y extravasa el aliento de la gracia renovadora.»

La narrativa de tema campesino, alejada del naturalismo analítico, encara una realidad dura, a veces trágica, de ambiente contemporáneo, en que se revela el paisaje y el medio social que lo compulsa. El gaucho, aquel de Acevedo Díaz, ha pasado definitivamente a la Historia. Los personajes y el ambiente, interpretados por un realismo creador, se construía a través de nuevas percepciones y enriquecimientos estilísticos, de técnicas disímiles que se vinculaban a las lecturas de Gorki y Dostoievsky y a los novelistas norteamericanos y franceses. En contraposición a la ciudad y al botaratismo de los líricos «motorizados», los narradores no creían en la prosperidad —que nunca llegaba al campo— y quedaron custodios de una verdad que no era buena ni justa.

EN BUSCA DE LOS CONTEMPORANEOS

Hacia 1940, pero signados antes por sucesos que aglutinaron a dispersas sensibilidades ya desde 1936, cuando la trágica contienda de España, encontramos al grupo de AIAPE. Este grupo, de fervor ideológico y de praxis, desplazaba a cierto conformismo intelectual que había vuelto —en la obra lírica especialmente— al canon europeo del arte y que de pronto comenzaba a desmoronarse en la segunda guerra. Los escritores de este convulsionado intervalo se hallaron en un punto con una generación recién llegada, que afirmaría sus obras en el curso del lustro que va de la preguerra a la posguerra y que estaría influida por los acontecimientos mundiales: la expansión del fascismo y del nazismo, la guerra de España y la segunda guerra. Esa influencia obró de diferentes maneras, dando lugar a reacciones diversas, las cuales pueden ser resumidas en las siguientes tendencias: la de comprometer la obra con alguna ideología político-social o con algunas de las doctrinas europeas en pugna, la de refugiarse en un esteticismo riguroso puesto al servicio exclusivo de la literatura, la de naufragar en la negación desesperada y en la angustia sin salida.

Las tendencias actuales no son todavía historia, y habría que desbrozar de ellas muchas prevenciones y apariencias. Tanto da aquí una vuelta a la estética de Boileau: *rien n'est beau que le vrai,* cuan-

to a la gemela de Shaftesbyry: *all Beauty is truth;* porque los mismos problemas se encuentran y los mismos caminos se reconstruyen a pesar del agua que ha pasado por los ojos del tiempo. Lo que resulta evidente es que el «mundo cultural» se ha radicalizado; que las tendencias son cada vez más extremas, y que una crisis de estructura económica y el consiguiente desorden social tienen acción recíproca hacia y desde la literatura con el medio. Sea como fuere, hay un hecho nítido: una creación literaria sentida, por un lado, como liberación individual, y por otro, como meditación sobre el destino humano. Y esto es fundamental para comprender las obras de este controvertido período. Por otra parte, los escritores no están, de un modo general, ocupados en aparecer como individualidades excepcionales, como sucedió con el modernismo, algunos de cuyos integrantes pasaron a considerarse en calidad de mitos.

Pocas veces como ahora la literatura refiere tanto afán político: la signan amargamente las sucesivas desilusiones de la paz, el imperialismo, el comunismo, las terceras posiciones, las solicitaciones y las emboscadas; las dilacerantes contradicciones y reajustes de la conciencia social la abren a la simultaneidad de las más diversas repercusiones. Y es evidente en esa literatura, a través de un crudo lenguaje, el desmoronamiento mediante la exigencia ética en unos y amoral en otros de los convencionalismos que dominaban las épocas anteriores.

El campo sigue teniendo sus herederos desheredados y el afincamiento del que incluso puede participar algo tan extemporáneo a él como el marxismo, y la ciudad sigue teniendo sus esquizotímicos tangueros, seudorrevolucionarios y curiosos intérpretes. Los poetas, cuyo individualismo se mantiene incólume, han renovado y desgarrado los moldes de los antiguos sitios de la poesía; pero aún no es posible determinar cuánto de hermoso y siniestro hay en ello.

Las generaciones penúltimas de escritores han encontrado más tarde la mayor crisis social y política que el Uruguay ha conocido, y en circunstancias críticas una literatura, si es reflejo de esas circunstancias, tardará mucho tiempo en cribar el trigo de la cizaña.

III

La ciudad y el campo dirimen, desde el comienzo de nuestra literatura, su antinomia. En la ciudad colonial la cultura hispánica reitera sus modelos. La boga era el neoclasicismo. Versificadores cuyos

nombres se han borrado, integraban aquella promoción literaria. Entre ellos, el único que por su gravitación en la época y por el histórico interés de su obra se salva es Francisco Acuña de Figueroa, buen traductor de Horacio y mediocre imitador de Quevedo. Participó largamente en la vida poética y se apoderó de las primeras revelaciones del romanticismo, del que no fue partícipe.

En el campo se inicia la poesía popular, la expresión gauchesca, la adaptación de las músicas de salón al ambiente rural y al único instrumento de los payadores: la vihuela o la guitarra. El *cielito* era la música más común y le correspondía una letra en octosílabos, generalmente en cuartetas. Las décimas se cantaban por milonga, pero no hay pruebas documentales de su existencia. Bartolomé Hidalgo es quien resume la tradición oral y escrita del conglomerado payadoresco y su proyección histórica y revolucionaria.

El primer período del romanticismo uruguayo no deja ninguna obra importante; fue un intento fallido por falta de talentos y por el equívoco de imitar lo español, dándole un matiz nativo que falseaba la realidad. El único romántico uruguayo cuya obra representa una superior expresión vernácula es Juan Zorrilla de San Martín.

En otra dirección, y antes de Zorrilla de San Martín, José Pedro Varela fijaba su perduración como uno de los más vigorosos y geniales prohombres del país, el más importante después de Artigas, hasta llegar a nuestros días.

Eduardo Acevedo Díaz iniciaba la novela uruguaya por la misma fecha que el autor de *Tabaré* y completaba así el apogeo de la literatura nacionalista. Estos escritores creyeron que su país era lo más importante de que podían ocuparse y lograron una obra inamovible en su trascendencia.

En el curso que media desde el primer intento del romanticismo desde 1840 hasta 1880, en que aparece el segundo grupo de románticos y del que sólo se impone Zorrilla de San Martín, hay un muy azaroso intermedio, y en este lapso, un intelectual que en el correr de una docena de años —desde 1868 a 1879— gravita de una manera decisiva en la cultura uruguaya.

Este intelectual es José Pedro Varela (1845-1879), quien, viviendo apenas treinta y cuatro años, deja una obra definitiva. Varela es uno de los grandes maestros uruguayos, en el cabal sentido de la palabra. Quiso primero ser poeta con *Ecos perdidos* (Nueva York, 1868) y publicó un libro con un prólogo de un escritor famosísimo como no tuvo ningún otro autor uruguayo: el prologuista era nada menos que Víctor Hugo. Después, en los Estados Unidos de América,

conoció a Sarmiento, que influye en su decisión pedagógica y con el que regresa al Río de la Plata. La poesía de Varela estaba dentro de la corriente común del credo romántico y es uno de los muchos anhelos de este joven excepcional, cuyo talento es, sin duda, el más fecundo que ha tenido un escritor uruguayo. Su obra todavía se encuentra dispersa, y en ella trata de sociología, de crítica literaria, de cuadros de costumbres, de polémicas ideológicas y sobre todo de educación y de los problemas inherentes a la realidad cultural de la época. Sus tesis están desarrolladas en tres libros fundamentales. En treinta y cuatro años Varela preparó el ideal del *self made man,* dirigió diarios, pronunció discursos; fue director de Instrucción Pública, desterrado, calumniado y perseguido insidiosamente su nombre después de su muerte, mientras que vivo y activo profundizaba los estudios de los problemas sociales, estudiaba tres idiomas —leía en cinco—, viajaba por la República, redactaba cuatro o cinco artículos al día, organizaba escuelas, atendía una barraca, discutía en la tribuna pública, organizaba la enseñanza y mantenía una frondosa correspondencia con algunos intelectuales célebres de su tiempo. Aún tuvo otro tiempo para casarse, para batirse a duelo y para enfrentarse al hombre fuerte del militarismo uruguayo: Lorenzo Latorre. Varela, como raras vidas en nuestro país, ha sido un ejemplo imponente de voluntad y de genialidad, inexplicables por su calidad de ínsula histórica. Si bien halló quien le exigiera superarse para contrastar la oposición a su lucha, esto no demuestra que en la confusión de la época se prepararan las condiciones para que apareciese una personalidad como la suya tan empecinadamente magistral. Varela fue coetáneo de Zorrilla de San Martín —que lo combatió dignamente en defensa de la enseñanza religiosa— y de muchos jóvenes de *El Ateneo* y del *Club Universitario.* De quienes entre ésos fueron sus amigos —y luego sus enemigos— los había teóricos y brillantes en la oratoria y aun en la expresión escrita, pero ninguno de ellos pudo compararse con Varela, romántico por sentimiento y profundo realista por conocimiento. El realismo intelectual de Varela produjo una conmoción en sus compañeros de causa —los de la *Sociedad de Amigos de la Educación.* Mientras unos eran políticos de partido, con ideas impracticables para la situación histórica de la República, y se consideraban puros e intachables custodios de los principios democráticos —que no existían, claro, entre los sucesivos golpes de Estado— y se limitaban al ataque que producía en las instituciones la «vergüenza» del partido contrario, Varela —con esa intuición característica y superior de los hombres destinados a transformar la realidad de una época—

pensaba y luchaba por la libertad, la igualdad y la fraternidad de toda una nación y de todo un pueblo, sin detenerse en el tradicionalismo inoperante, que envaraba los esfuerzos de los jóvenes de su generación en un programa de invectivas, de utopía doctoral, de fracasos literalmente dramáticos. Las proyecciones de Varela eran incontrastables, porque comenzaba por no confundir la nacionalidad con un partido político. En este aspecto, su actuación sufrió las peores consecuencias. Pero Varela no era un hombre para quebrarlo con palabras, porque unía a una energía prodigiosa una clarividencia mental que lo alzaba por sobre los dinteles estrechos de su tiempo. Su alianza con Latorre —un dictador— se convirtió en el supremo ardimiento de su lucha, pero también en la convicción de que estaba sirviendo a su infrangible principio de servir al país. La paradoja consistía en que para esa transformación se apoyaba en una dictadura. Latorre tenía una idea muy clara de esa paradoja, pero igualmente admitió, con lucidez de estadista, que Varela significaba en su Gobierno un aliado esencial, del que la oposición no podía desasirse, aunque lo calumniara.

El intermedio del romanticismo de los años cuarenta al ochenta tuvo, pues, la inesperada llegada de este admirable joven. No fue un poeta, no fue un narrador ni un literato en la correcta acepción del vocablo; su obra, sin embargo, participa del conjunto de hechos que forman a un escritor, pues, fuera de los estrictos géneros, Varela introdujo una calidad inusual en la prosa, una prosa que por momentos recuerda la de Martí por lo densa y preñada de ideas creadoras y antítesis, por el estilo desordenado y sanguíneo, tan opuesto al que tendrá Rodó. Además, Varela influye en muchas generaciones, y esto es un hecho insólito dentro del pensamiento uruguayo y determina, desde el punto de vista conceptual, una sutileza ejemplar: que Varela es uno de los intelectuales que han pensado, con una voluntad y amor invencibles, en nuestro país y que luchó y murió creyendo que su obra procuraba la felicidad para su pueblo. Y este altísimo mérito de José Pedro Varela, a veces desvirtuado y burlado por otros intelectuales, a quienes su propio país les produce desprecio, valora en todo tiempo su obra y hace de su misión histórica un hito inexorable.

Seguidamente, el advenimiento de Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931) congrega en sí el doble mérito de ser romántico de acción como Varela en múltiples aspectos de la vida cívica y de serlo aún más profundamente en el logro de su vida poética, plasmando con ello un contenido nacional y americano, ya que su valor no radica

en el formalismo de lo romántico, sino en el hallazgo interno que revela un origen y una inspiración genuinamente uruguayos.

La obra de Zorrilla de San Martín, abundante en prosa y verso, se reduce, no obstante, a tres libros principales: *La leyenda patria* (1879-1883), *Tabaré* (1888) y *La epopeya de Artigas* (1910).

La leyenda patria es una oda de más de 400 versos, y Menéndez Pelayo la ha definido como una «fantasía lírica sobre motivos épicos», resultando una exaltación resonante sobre las luchas emancipadoras de la República.

Tabaré consigue concretar lo que en vano habían intentado los poetas de la primera época del romanticismo uruguayo: en primer término, un valor estético autóctono y la imposición de un tema americano en el paisaje, las dicciones, el argumento, con una base real (la confluencia histórica de la conquista) y otra imaginaria (la creación de *Tabaré* como héroe nativo).

El Uruguay geográfico del poema surge idealizado y refleja la admirable pasión que por su tierra ha sentido el poeta. Como un desdoblamiento de Zorrilla de San Martín, *Tabaré* abarca todos los avatares de sus cantos; nombres distintos en la obra no hacen sino configurar ese aspecto. Bifurcado en españoles y charrúas, el poema muestra la disposición ideológica del autor, penetrado de simpatía por las dos razas enemigas. Confiesa *a priori* una trinidad: *Dios, Patria, Amor.* De esta manera la meta del poema ha de hallarse en esta convicción personal del autor. El *Padre Esteban* simboliza así la religión católica; *Gonzalo* y *Yamandú,* a la patria; *Blanca* y *Tabaré,* al amor. Una obra de amor, bien se ve, no llegará nunca a tranformarse en epopeya. El poema consuma de esa triple suerte la tendencia absoluta de Zorrilla de San Martín. Los sucesos se convierten en sentimientos; la acción, en motivos de tristeza o ternura. Si hay algo épico en todo eso, es a pesar del poeta.

El desarrollo interno de *Tabaré* no admite adjetivar aquellos tres símbolos, porque es doctrina imponderable para mezclarla a los acaeceres temporales del hombre. Zorrilla de San Martín es fiel, ante todo, a una fe espiritual, a un orden sensible del arte, antes que a un orden posible y prosaico de la Historia.

Tampoco la Historia en *La epopeya de Artigas* —una serie de conferencias para escultores— es la Historia, siempre objetiva y documentada, de los eruditos. Esa epopeya que admiró Unamuno, de la que decía que era ella misma un monumento, integra las mayores virtudes de escritor que Zorrilla de San Martín poseyó. Lo de epopeya

puede tomarse con el criterio moderno o más precisamente renacentista del término. Cierto que, como escrita en prosa, no prosigue las consecuencias formales de los modelos del Renacimiento; pero está en su espíritu. Allí la prosa de Zorrilla de San Martín se eleva hasta lograr una elocuencia pocas veces tan dramáticamente expresada en la literatura hispanoamericana; su descripción del *Exodo,* por ejemplo. Todo el conocimiento y aun la «demosofía» del poeta se siente vibrar en ella; a su calidad intelectual se une el sentimiento, intérpretes de una proyección del héroe nacional que cala en las esencias creadoras de su pueblo. Obra magna de Zorrilla de San Martín, *La epopeya de Artigas* levanta, entre profundos contrastes que del epinicio a la elegía destacan al caudillo, su gloriosa perspectiva en el arte. A pesar de Rodó, un Fidias uruguayo de la prosa, pero como éste siempre trabajando las materias frías, nosotros creemos que *La epopeya de Artigas* es una obra que no ha sido superada por ninguno de nuestros prosistas. Rodó habrá entendido de alguna manera que Zorrilla de San Martín necesitaba una réplica, y entonces escribió su *Bolívar.* De uno a otro, el autor de *Ariel* había llegado tarde. El poeta católico tenía además la gran ventaja de creer en la originalidad de su héroe y de evitarse las deprimentes comparaciones con Montalvo.

En otro orden complementario ya había iniciado la novela uruguaya —en cuanto a su trascendencia literaria— Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921). Autor realista en sus obras fundamentales, compendia en sus temas la verdad histórica y la épica, es decir, la poesía de los héroes, sean verídicos o ficticios. Y entre estos últimos está *Ismael* (1894) —título de su mejor novela.

Acevedo Díaz fue un autor con una cultura amplia para su época, universitario, profesional y político de índole progresista. Se da el caso en él —contrariamente a toda la producción posterior a la suya hasta llegar a Enrique Amorim— del novelista interesado en mostrar héroes de extradición popular y al mismo puedo creando también una epopeya libertadora. La energía de su estilo logra algunas páginas magistrales de la literatura uruguaya, y es, sin duda, un gran narrador en la generalidad de sus obras. Por otra parte, enseñó el camino a otros narradores, los cuales no completaron, sin embargo, el periplo de la novela histórica iniciada por él, porque en este aspecto Acevedo Díaz llevaba una larga sapiencia en el conocimiento del tema y en la observación de la vida rural, que sus continuadores no alcanzaron, en cuanto al período de nuestra independencia se refiere, hasta la aparición de Eliseo Salvador Porta (1912), autor de dos obras de tema artiguista: *Intemperie* (1963) y *Sabina* (1965), que pueden con-

siderarse, por su veracidad y calidad, en la misma línea de Acevedo Díaz.

La trilogía de *Ismael, Nativa* (1894) y *Grito de gloria* (1894) y el relato corto *Soledad,* también publicado en la misma fecha que la trilogía, son las mejores obras de Acevedo Díaz, en las que las descripciones del campo, montes y ríos y las batallas de los hombres plasman situaciones y paisaje memorables, con un estilo gráfico, vivo y por momentos de heroica dramaticidad.

Zorrilla de San Martín y Acevedo Díaz aparecen como las dos notabilidades del tema patriótico. El uno es un romántico inveterado; el otro, un realista sin atenuantes, a pesar de *Prenda* (1894) y *Minés* (1915), que intentan un romanticismo más formal que efectivo. Sobre ellos descansa el primer peldaño de una literatura con nacionalidad.

Como sucede en un país pequeño, donde la propaganda resulta muy limitada, Acevedo Díaz permanece sin ser, como en justicia debería serlo, un escritor hispanoamericano famoso. La novela histórica hispanoamericana, en un sentido lato, es una novela fragmentaria y dentro de este fragmento puédese considerar a Acevedo Díaz como a uno de los primeros novelistas de nuestras tierras. Semejante atribución no es en absoluto gratuita. Es posible afirmar que hay novelistas de mucha importancia y, en conjunto, de creaciones con una técnica superior; pero la de Acevedo Díaz es una novela «clásica» o igualmente una novela de «primera clase», que guarda relación con las mejores que se han escrito en nuestros países, por encima de la técnica, como creación. Personajes como *Ismael* y como Cuaró (de *Nativa)* son muy escasos de hallar en el cúmulo de tantos personajes inventados, más que creados, a la novela hispanoamericana. Caracteres, costumbres, sociedad, describen y alientan en ellos una presencia superior del arte realista; son auténticos y definitivos, y se vinculan con naturalidad al ambiente en que épicamente se les sitúa. En esta misma línea se encontraría después Marcos Vargas, protagonista de *Canaima,* de Rómulo Gallegos, con la misma fuerza telúrica, si no épica, y en contraposición, un famoso hijo de la inventiva, tan faustosa como improbable, que hizo a *Don Segundo Sombra* más célebre por lo que tiene de fantástico que de verdadero.

Acevedo Díaz, lector atento de la novela europea, adquiere de ella los cánones de una estructura narrativa que adapta a su temperamento y aplica a la inédita temática de nuestros campos. Fue el primero, pero el primero en calidad homérica, multitudinaria y social. No tenía mitos, sino gauchos montoneros, y con ellos urdió la ilíada bárbara de su obra. Y esta obra, vista en la perspectiva clarísima que

la define, se inserta aún entre lo más destacado de la posterior «generación del 900», en la que no hay nadie que lo haya superado.

Más tarde aparecen otros caracterizadores con el modernismo, que en el Uruguay está representado por la llamada «generación del 900», grupo de coetáneos heterogéneos que definen en su obra los dos caminos que han signado a la literatura nacional: el de los escritores afincados y el de los cosmopolitas, cuyos representantes más netos son Julio Herrera y Reissig y Florencio Sánchez.

Esa generación está constituida por los vivos de urgencia: Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Florencio Sánchez, Ernesto Herrera y, excepto José Enrique Rodó, muerto unos años después en Palermo (Italia), por los sobrevivientes del modernismo: Carlos Reyles, María Eugenia Vaz Ferreira y los supervivientes Alvaro Armando Vasseur, Angel Falcó, etc.

Horacio Quiroga en la Argentina alcanzó una madurez otoñal y usó una larga barba, a través de la cual no se veía si se sonrojaba por haber vivido más que los otros, al menos hasta que se suicidó.

En algunas historias se habla de un famoso café: el *Polo Bamba,* donde nadie escribió nada importante, y que era un lugar pintoresco con el que se disimuló, entre brindis y discursos, discusiones y lecturas, el drama de la bohemia nacional y el inseguro destino de la mayoría de los intelectuales uruguayos. El mito de la bohemia de café como catalizador de la cultura ha hecho perder mucho tiempo a los que concurrieron a él y a los que posteriormente escribieron sobre él.

Exactamente igual ocurrió con dos tertulias literarias: la una, de Herrera y Reissig, llamada *La Torre de los Panoramas,* y la otra, *El Consistorio del Gay Saber,* de Horacio Quiroga. Herrera y Reissig y Quiroga leyeron sus obras a algunos amigos incondicionales; éstos después realizaron una literatura desigual y contaron cómo eran el poeta de la torre y el cuentista del consistorio, en una prosa llena de sentido fraterno y bienintencionado. Otros, como Soiza Reyles, publicaba en *Caras* y *Caretas* una foto de Herrera y Reissig inyectándose morfina, documento sensacional que quizá produjo morfinómanos, pero no poetas.

En las tertulias valieron y se impusieron los maestros sin discípulos, porque los uruguayos todos quieren ser maestros (5).

---

(5) Imitadores hubo muchos. Fue después de la muerte de Herrera y Reissig que otro poeta de mucho talento aprovechó la lección: Emilio Oribe. A Quiroga lo siguió Enrique Amorim. Oribe y Amorim escribieron sobre sus mayores. Agradecieron una herencia literaria y se descubrió que hasta entonces el ser agradecido era un estilo impropio del escritor uruguayo.

La historia, pues, de la denominada «generación del 900» es, pese a todo lo que se quiera decir en contrario, una historia de individualidades. Y por otra parte es una generación que se explica mal o nada. No se sabe por qué fue cómo reunió tantos talentos, y esto además en una época ambigua y políticamente auxiliar.

No faltarían explicaciones ingeniosas para ese hecho. Por ejemplo, ninguno de los mejores escritores del 900 fue universitario (Zum Felde sintióse especialmente complacido por esto); pero es imposible oponer a la Universidad el autodidactismo. A lo largo de toda Hispanoamérica no hay ningún gran escritor que sea universitario. La organización científica y cultural no es propia de los países subdesarrollados, y resultaría muy difícil entender desde la cátedra el «proceso intelectual» de un país que no tenía proceso intelectual.

La Universidad no podía formar escritores; por tanto, los escritores se autoformaron; luego ingresaron a los programas de enseñanza, y la Universidad y los escritores coadyuvaron para integrar una cultura. La «generación del 900» es una etapa fundamental de este desarrollo.

En esta etapa surgió la corta vida de Julio Herrera y Reissig, autor, sin embargo, de una obra copiosa. Escribió cientos de poesías, casi todas sonetos. Comenzó imitando al gran genitor hispanoamericano Rubén Darío —nacido por casualidad en Nicaragua y en quien posiblemente la metempsícosis fuera cierta— con *Las pascuas del tiempo,* libro primero de un artista que no quería parecerse a su maestro inicial. Siguieron escasos años y se publican cuatro libros más —según la edición Bertani (6) y páginas inéditas y minuciosos rescates en ediciones posteriores, como puede verse en la excelente antología preparada por Roberto Bula Píriz.

A nuestra sensibilidad actual, la poesía barroca y exquisita de Herrera y Reissig (1875-1910) parece fríamente trabajada, con una rigurosa forma parnasiana y sólo sensualmente simbolista. No fue Herrera y Reissig un gran poeta si atendemos al contenido de su obra; pero sí es un gran poeta de la palabra y especialmente del soneto. Su obra más importante se encuentra en *Los éxtasis de la montaña* (escrita entre 1904 y 1907), dos series de sonetos alejandrinos de carácter eglógico, en los cuales se concretan todas las virtudes expresivas del poeta y casi ninguno de sus defectos. Estos defectos aparecen en sus poemas mayúsculos de intención, como

(6) *Obras completas,* edición Bertani: I, *Los peregrinos de piedra;* II, *El teatro de los humildes;* III, *Las lunas de oro;* IV, *Las pascuas del tiempo;* V, *La vida y otros poemas.* Montevideo, 1910-1913.

La tertulia lunática (1909), intentos de una poesía metafísica para la cual el poeta no estaba dotado.

Salvo entre sus íntimos, no tuvo Herrera y Reissig ninguna fama en el curso de su breve vida; la fama le llegó póstumamente, y las discusiones sobre su influencia también. Hoy está considerado como uno de los primeros líricos hispanoamericanos, y su poesía, con más de medio siglo de perspectiva, mantiene incólume su arquitectura poética, su prodigioso don metafórico, su brillante y superficial sentimentalismo. Fue un poeta puro, un caso de arte por el arte de impecable fidelidad a un estilo, y para su época resultó un artífice suntuario. No tuvo la menor idea de Hispanoamérica, pero percibió claramente que lo único que podía rezumar la cultura que no tenía tradición autóctona era, cuando menos, el poder magistral, oculto al profano de la tradición culterana española; por esto exprimió el lenguaje, y allí está el secreto de su victoria sobre la expresión.

Después de Herrera y Reissig llega Delmira Agustini (1886-1914), contraparte del poeta *De la Torre.* Delmira es quizá el más inexplicable talento de toda la poesía uruguaya. Vivió rodeada de la mogigatería familiar y del asedio a su belleza física. No tuvo términos medios: osciló entre la genialidad y la cursilería. Su muerte vino a sellar un temperamento inusitado cuando ya estaba en la plena madurez de sus poemas. Fue un grito desesperado en el desierto. (El desierto era su casa, el ambiente montevideano de principios de siglo, los amigos, que trataron de intuir sin comprender quién estaba ante ellos.)

Delmira Agustini buscó una poesía existencial y esencial, desnuda y capaz de ruborizar a muchos caballeros laicos. La soportaron porque pertenecía a una «familia bien», pero se murmuraba de su confesión lírica. En todo caso hizo posible que Juana de Ibarbourou no sufriera lo que ella quince años más tarde. Produjo la inmunidad sobre la poesía erótica, aunque el erotismo es lo que menos importa en Delmira Agustini.

Delmira no es un artífice del verso ni tuvo tiempo de serlo; sentía urgentes e irremediables cosas que decir y las dijo singularmente en tres o cuatro de los más dramáticos poemas que se conocen en toda la poesía hispanoamericana escritos por una mujer.

Un crítico, de cuyo nombre no quiero acordarme, la transforma en una especie de ninfomaníaca, al acecho del gozo sexual. Esta es la peor interpretación que puede hacerse de la Agustini. No sólo porque lo sexual es en ella la inmensa frustración de su vida, sino porque, como poeta, intentaba una teología que ya la hubieran que-

rido para sí muchos líricos célebres. Es posible que Baudelaire le haya dado clima; pero Delmira no es una poeta demoníaca. Los dos terrores de su vida fueron la pasividad (del ser) y el alma (el conocer) y sin saberlo, la conciencia oscura de lo eleático y lo heraclitano. Su tormento mayor, saber que alguna vez pudiera contemplarse como una estatua, como una muerta. Su duda ineluctable en ignorar si al fin iba a encontrar su alma y el alma de los otros, la alteridad. Justamente la búsqueda de esta alma eleva su poesía por encima de la carne hasta un vértice que culmina en *Plegaria* y que es el interrogante agónico de su obra. Y cuando escribimos «agónico» recordamos a don Miguel de Unamuno y, en consecuencia, la precisión etimológica del término. Pues Delmira tuvo un conflicto existencial, no pasional, y lo dejó a pautas umbrías y clarividentes en los entresijos de sus poemas. Al revés de Herrera y Reissig, fue más poeta que artista, y en sus poemas fundamentales, una gran poeta. Es cierto que nuestros precarios medios de difusión no alcanzan a consagrarla totalmente; esto lo supo Delmira Agustini y era parte de su oscuro destino.

En el reverso del modernismo, el campo escuchaba otras voces; así José Alonso y Trelles (1857-1924), alias *El Viejo Pancho,* llegó de España, se afincó en El Tala, en el departamento de Canelones (donde con el transcurso de los años resultó una figura mercantilmente impopular); allí escribió su libro de poemas gauchescos, mientras tomaba mate con cierto deleite de judío. Alonso y Trelles había nacido poeta, y en *Paja Brava* (1915) expresó toda su alma celtíbera y «morriñosa» en un idioma bárbaro. Y es que *El Viejo Pancho* conoce una técnica original para exhumar al gaucho en su propio sentimiento lírico. Los temas, en su mayoría, son recuerdos; esa «memoria» del viejo, como él la llama, y en los poemas, donde la anécdota es apenas una reminiscencia, un trasfondo que elude concretar el motivo que ahonda, se advierte la mejor calidad íntima y sugeridora de su canto. Así hay tanto «misterio», tanto lirismo inasible en la sugestión de sus estrofas. Porque, sin duda, el mayor mérito de Alonso y Trelles fue el de haberle dado profundidad poética a una literatura cuyo pintoresquismo —de imitación fonética— no penetraba todavía el moroso mundo de la vida sentimental del gaucho. La de Alonso y Trelles es una revelación individual antes que social, y si bien es posible en él la hipérbole de ese sentimiento intimista, no por ello deja de ser menos auténtico.

De los poetas gauchescos es Alonso y Trelles el primero que alcanza profundidad lírica; la que no va a tener después Fernán Silva

Valdés en el bordillo del nativismo; la que desordenadamente intentará trascender luego Pedro Leandro Ipuche y logrará fragmentariamente Romildo Risso. Respecto a ellos, Alonso y Trelles mantiene una expresión más rotunda y perfecta. Fue un poeta limitado por el lenguaje y los temas, pero un excelente poeta.

Vueltos a la ciudad, hallamos a un escritor considerado un maestro dentro del modernismo: José Enrique Rodó (1871-1917), el autor más famoso de la literatura uruguaya. Introdujo la parábola y el mito, el paso del positivismo al idealismo, el ensayo lúcido y la prosa trabajada como un mármol ornamental. Rodó fue un solitario, casi un misántropo; no tuvo sistema desde el punto de vista filosófico ni sociológico, y su celebridad descansa mayormente en su gran capacidad de estilista. Rodó presenta dos defectos importantes: uno, el de la frialdad escultórica del lenguaje, y otro, su falta de originalidad.

Sus dos obras principales: *Motivos de Proteo* (1909) y *Ariel* (1900) resumen toda la gama del modernismo: imponderabilidad de los temas, idealismo de contenido frágil, contacto con los temas frecuentes del grecolatinismo renacentista, tratamiento utópico del ser hispanoamericano. Los hechos muestran que, mientras en esta parte de América la literatura era así, en la América del Norte —ya mucho antes que los modernistas latinos— Walt Whitman tocaba la trompeta de su pueblo y de una poesía nueva en todos los aspectos. Como en la parte hispanoamericana no se conocía a Emerson ni a Whitman, el modernismo echó mano a los antiguos cosmopolitas de la literatura, siendo Rubén Darío el primer adelantado y también el único, junto con Martí, que después contribuyó con su genialidad a abrir las compuertas del tema americano.

Rodó, situado en su país, es un ejemplo del esfuerzo inmenso de que debe proveerse un escritor para superar la desolación intelectual, la tierra baldía sobre la que inicia su camino. En algún ensayo —*Juan María Gutiérrez y su época*— contribuyó a definir ciertos aspectos del nacionalismo literario; pero en la mayoría de su obra es un autor ausente del ser americano. Cuando en un libro opone idealismo a materialismo —*Ariel* a *Calibán*— su vaga filosofía magistral hace un discurso muy bello y gregüesco que no podía, con sus llamadas «a la vida interior» y al ocio contemplativo, detener la sistematización pragmática de William James, declara filosofía contraria a los principios rodonianos. Por lo demás, sus agudos críticos no han visto hasta hoy cuál es el origen del *Ariel*. Contrariamente a lo que se cree cuando se habla de la influencia de Renán sobre Rodó, no fue tanto este francés cuanto otro que influyó en su obra,

y el otro francés es Paul Groussac, que estaba enfrente —en la Argentina—, y que en su libro *Del Plata al Niágara* (1898) le dio al uruguayo el tema, la idea y el «renanismo» del *Ariel* (1900).

Paul Groussac, uno de los pensadores más fecundos de toda la literatura hispanoamericana, le enseñó a Rodó muchos caminos que el tiempo y el despiste de las repeticiones críticas no ha observado correctamente. Pero nadie puede negar, en verdad, que Rodó sea un escritor de estatura no común en nuestro medio y que su lenguaje, trabajado con una paciencia flaubertiana, es insólito para la apurada creación de una literatura joven, tal como en el caso de Herrera y Reissig. Mas se hace necesario reconocer igualmente que no sólo de prosa vive el hombre y que su idealismo, invertebrado y falaz, no alcanza para proclamarlo «el primer prosista hispanoamericano», pues Rodó no puede en este sentido avasallar la nítida presencia de Martí. El idioma suntuario de *Los motivos de Proteo* es como una joya engastada en el aire; el de Martí, una joya engarzada en América.

Como estilo, y en el polo opuesto a Rodó, la obra de Javier de Viana (1868-1926) es un producto típico del escritor uruguayo, que intentaba profesionalizarse, vivir de su creación, en un medio donde el solo hecho de crear apareja un sacrificio ineluctable.

El intento de querer vivir de la pluma y el alcoholismo llevaron a Viana a un lento suicidio intelectual y físico. En lo intelectual se observa en él una literatura más desgarrada que prolija, y en lo físico, una progresiva y aguda declinación de los sentidos que le provocó una percepción monstruosa de la realidad, así como antes había sido lúcida, aunque llevando siempre el naturalismo a un plano más amargo que el de su propio maestro Zola.

Como novelista es Viana un autor totalmente fallido; necesitaba tiempo para ser novelista, y ese tiempo lo dedicaba a escribir para no morirse de hambre. En cambio, como cuentista, precursor de Espínola y de otros, acopia cuatro o cinco cuentos que se hallan entre los mejores de la literatura uruguaya: *La vencedura, Facundo Imperial, La tapera del cuervo,* etc. Empero, la dispersión de su obra total cubre su fuerza creadora, que era muy grande y muy aislada. En el cuento corto, *La tísica,* por ejemplo, alcanzó su máxima tensión, y en este sentido llegó primero que los maestros norteamericanos de la *short short story,* y tuvo un heredero —si no discípulo—, Enrique Amorim, que vio mejor que ningún otro narrador uruguayo la importancia del camino que abría Viana a los continuadores del cuento nacional.

El largo aliento que no tuvo Viana surge con Carlos Reyles (1868-1938), quien, después de Acevedo Díaz, es otro novelista ambicioso. La ideología de Reyles es una ideología de la fuerza, de apotegmática nietzschiana, y podía serlo porque figuraba Reyles en el olimpo de la oligarquía. Contrariamente a Rodó, Reyles era un escritor en vivo, de estilo nervioso y desordenado. También era un novelista nacional, en cuanto el adjetivo define que el tema autóctono sirvió a la mayor parte de su obra. Aparte de sus ensayos, donde la inconsistencia lo llevaba a confundir el vitalismo selectivo con la filosofía, su obra mejor es novela y un par de cuentos: *Mansilla* y *Goya,* aunque esa novela haya llegado a expensas de aquel vitalismo y de aquella selección (un poco ganadera) de la condición humana.

En el fondo de la experiencia creadora del novelista se advierte, muy a su pesar, un *pathos* intelectual y sentimental. Reyles ve desde arriba todo lo que ocurre en el bajo mundo de los hombres; tiene un estilo enérgico y es un excelente conocedor de tipos y temas; pero sus tipos son siempre unilaterales, sin matices, no tanto porque no los tuvieran, sino porque, con una tendencia a la crueldad psicológica, no deja que sus personajes se desvíen de las sendas que les ha trazado; más que hacerlos vivir los hace morir. Los personajes se armaban de una esplendorosa vitalidad que estaba irremediablemente condenada a caer deshecha bajo la mano del dios Reyles. Esto es su gozo máximo, y por esto mismo lo que hizo de *El embrujo de Sevilla* (1922) su máxima novela. La Sevilla de estampa no podía de ninguna manera interesarle a Reyles. Si la vida fuese alegre y si los personajes andaluces fuesen esos que las postales fijan, no le hubieran interesado nunca. Todo el color, la gracia, la belleza de la novela española de Reyles es el trasfondo de su crueldad. En otro orden, es posible que haya logrado mucho de Romero de Torres como tema simbólico; pero el hito que angustiaba a Unamuno, el sentimiento trágico de la vida, es exactamente lo que el vasco va a elogiar de Reyles. Y sí, descubre Reyles una Sevilla —magistralmente descrita— donde el toro es una cierta forma de la tragedia, y el amor, una raza maldita. La Virgen es un estado multitudinario de Dios en el que Reyles no cree, y España en el Sur, una ancestral prolongación de su visión oligárquica del mundo. Excelente novelista es Reyles allí, pero de un talento satánico, y en última instancia, su obra, parada desde un punto de vista egocéntrico, impone la única, implacable realidad de sus ojos. Y en *El gaucho florido* (1932) continúa el *ego sum,* porque a Reyles le interesa la novela, no la realidad, y el mundo es el que Reyles quiere, y el gaucho, el campo y el len-

guaje también. Tómese *El paisano Aguilar,* de Amorim, o un gaucho de Espínola, y el «florido» de Reyles desaparece, desmonta de su condición humana. Lo mejor que tiene Reyles allí es que recuerda a Acevedo Díaz cuando describe las «picadas» del matrero. *El gaucho florido* surge de su mejor cuento: *Mansilla,* como de *Goya* surgió *El embrujo de Sevilla.* El resto puede olvidarse fácilmente, salvo un detalle: Reyles sabía escribir, conocía el idioma y animaba la prosa; quizá por esto sus obras parezcan mejor de lo que son.

No fue ése el caso de Horacio Quiroga (1879-1937), quien aconsejaba: «Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas» (IV, del *Decálogo del perfecto cuentista).* Después del barroco modernismo de *Los arrecifes de coral* (1901), de un accidente fatal, de algunos esfuerzos por situarse literariamente en nuestro país, Quiroga, que ardía en deseos de triunfar, se dejó una barba de profeta, pero no en su tierra, y se hizo misionero de una vida extraña y desgraciada. Los maestros de Quiroga —Poe, Maupassant, Chejov, Dostoievsky, Kipling, Conrad, Wells —indican la más clara intuición para un aprendiz de cuentista. Los escritores de la narrativa uruguaya aprendieron en esos y en otros autores famosos, y a ellos se debe la casi siempre eficiente técnica que ostentan y las defecciones del estilo, del que fueron ejemplo las malas traducciones. Quiroga tenía talento suficiente para superar la influencia de los maestros y crear su propia dimensión estética.

La obra de Quiroga integra, junto a una despiadada predestinación —la combatida por San Agustín, la que erigió la tragedia ática—, una ternura final sobre la criatura humana. Esta mezcla, intensa hasta la muerte, signa todos los cuentos de Quiroga. La muerte estaba en la raíz de su individualismo, en la fatalidad. Parece que los cuentos de Quiroga son una autobiografía de lo que era y de lo que quiso ser; hay allí un agnóstico cuyo amor se siente frustrado justamente porque toda su naturaleza es incognoscible. Y en este sentido es un «existencialista» y un «agonista». Pero el grado de su angustia es creador, y lo único que en Quiroga conduce a una revelación es el arte. De esta suerte, profunda en su consecuencia intelectual y expresiva, Quiroga, al mismo tiempo que destruye su vida en la soledad y en el sufrimiento hasta el suicidio, construye su obra, que fue la sola verdad en la que creía.

No se puede, en rigor, trasladar a Quiroga a una cuota fehaciente como autor uruguayo. En todo caso, lo que lo identifica de un modo supremo es el haber ahondado en la extrañeza de ser americano, aquí, de haber calado en una naturaleza más penetrante y definitiva del

hombre, pionero de una tierra inconquistada culturalmente, en la que el escritor aún tiene de primitivo el diálogo con las cosas y está implacablemente descubriendo el mito, el misterio que lo asuela frente a su más desolado destino.

Los cuentos de Quiroga enriquecen la literatura hispanoamericana porque fundamentalmente la caracterizan frente a toda homocromía literaria. Gran cuentista de un territorio demarcado, intenso, trágico, incisivo. Prosista mucho más vivo que retórico, sus defectos parecen el inevitable tributo de alucinar un idioma objetivo y remiso. En sus grandes cuentos: *La insolación, El alambre de púa, Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), o en *Las moscas* y *El hijo* de *Más allá* (1935), Quiroga se alza como uno de los más importantes cuentistas de lengua española.

En estas tierras tuvo además una cualidad precursora en la denuncia social del «obraje», y ya antes que los escritores mexicanos revelaba el inframundo de explotación americana, en el que la mayoría de los hombres, aún hoy, padecen.

En una urna tallada por el escultor español Mateo Hernández llevó en un largo viaje hasta Salto las cenizas de Horacio Quiroga su amigo Enrique Amorim. «Toma a los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final...», había escrito Quiroga. Amorim condujo a un personaje cuyo final era desconocido.

De lo que va a la literatura de Verlaine, Samain, Laforgue, Rimbaud, a la de Kropotkin, Bakunin, Reclús, Proudhon, va de Herrera y Reissig a Florencio Sánchez (1875-1910); va de una torre a una calle, de un hombre solo a un hombre con inquietudes sociales. El realismo gráfico, incluso el naturalismo, componen los temas de Sánchez. Las historias sobre Sánchez, bohemio, desquiciado, alcohólico, empecen la historia íntima de su talento. Observador excepcional, intuitivo agudísimo, en él se concilian las contracarátulas de la ciudad y del campo, no fue, por tanto, un escritor unilateral, como casi todos los escritores uruguayos, y esto explica el camino que lo lleva desde *Barranca abajo* (1905) a *En familia* (1905).

En seis o siete años Sánchez plantó en escena a los personajes más intensos y típicos del teatro rioplatense; pero encontrarlos le llevó toda la amarga experiencia de su vida. El Zoilo de *Barranca abajo* y el Eduardo de *En familia* son dos creaciones que calan con hondura las clases sociales y el móvil ideológico de Sánchez, cuyo éxito radicó en la identificación popular y nacional de los tipos, limitados a la pequeña burguesía ciudadana y rural. Excluido el sainete, relieve menor de personajes auténticos, en cincuenta años sólo un autor —después

de Sánchez y Ernesto Herrera— pudo levantar en la escena rioplatense un tipo, un carácter de la talla de don Zoilo y de don Gumersindo, y ése fue Eichelbaum con el ecuménico de *Un guapo del 900,* que es probablemente la obra maestra del teatro argentino. Semejante conclusión advierte sin esfuerzo que la permanencia de Sánchez como dramaturgo consiste esencialmente en el rescate —más que de los temas y de las estructuras— de una conciencia colectiva del drama.

Sánchez nunca planeó, ni pudo hacerlo, un personaje de extracción remota, tal como luego produjo un sector de la dramaturgia uruguaya, creyendo que la seudopoesía o el prestigio clásico de los temas podía sustituir a aquella conciencia colectiva. Las precipitaciones de nuestra formación republicana nos llevan a ciertas contradicciones no explicadas, y así nos hallamos con ese Sánchez precursor de una epopeya al revés, donde se canta a un héroe vencido, junto con el que se encuentra el nacimiento del Estado y el enriquecimiento de la realidad por el desarrollo del drama. Sánchez no busca héroes extranjeros, y en una sociedad no ideal comienza por la tragedia —período posterior— de los valores teatrales. Su vigencia es la vigencia de la misma realidad, pero sesenta años después. Claro que, contrariamente a quienes sostienen un ridículo analfabetismo cultural de Sánchez, Sánchez tenía una cultura viva y era un poeta, es decir, un creador y un vaticinador de conflictos, de significados estéticos.

Barranca abajo es la mejor obra del teatro rioplatense y quizá de todo el teatro hispanoamericano. Y ello porque trata del carácter de un pueblo y no del carácter de una literatura. Partir de la literatura ha sido el gran error de todos los dramaturgos posteriores a Sánchez.

De la llamada «generación del 900» es Sánchez, junto a Delmira Agustini, el autor de más profunda intuición creadora. Murió —como Rodó— en Italia. No visitó las ruinas del Coliseo ni la plaza de San Marcos. El creyó que hacía un «viaje a la celebridad» —Rodó también—, y es que acaso la celebridad del escritor uruguayo no ha podido separarse nunca de su muerte.

Desaparecidos los cometas del modernismo, hubo una pausa de oscura duda en la literatura uruguaya y, claro, de los póstumos por impagable reconocimiento. Quedaba sólo una memoria estelar: Orsini Bertani, editor italiano.

Algunos jóvenes habían convivido con sus mayores de la «generación del 900» y preparaban una nueva obra en silencio.

Vasseur lee a Whitman. Sábat Ercasty lee a Nietzsche. Oribe lee a Herrera y Reissig y a Antonio Machado.

El desprendimiento de la influencia modernista se realiza lentamente, pero irrumpe de súbito apenas muerto Rodó. Entonces aparece el versolibrismo de *Pantheos* (1917), de Sábat, y dos años más tarde, *El halconero astral*, de Uribe.

La primera guerra mundial hace volver los ojos de los poetas a América. Se busca una América inédita, lejos de todo rastro indígena, como si recién los poetas se interrogaran sobre la extrañeza de ser americanos.

Juana de Ibarbourou recoge la soflama de Delmira Agustini, ya expedito el camino para una memoria sin sonrojo. El amor a la tierra, el amor rebrotan en *Las lenguas de diamante* (1919).

La prosa llega más tarde, pero también es otra. El párrafo, más corto y más enérgico. Los temas, nativos, y la intención, social, que no adegañaban una caprichosa tendencia subjetiva. Desde Florencia (Italia) Montiel Ballesteros franquea *Cuentos uruguayos* (1920), lejos de la lente egocéntrica de Reyles. Pocos años más tarde, Enrique Amorim publica *Tangarupá* (1925) y surge a la narrativa una realidad desconocida. También aparecen los gauchos fantasmagóricos de Francisco Espínola.

El ensayo abandona las parábolas. No hay ningún Rodó. Se necesitan críticos. ¿Qué hizo la «generación del 900»? ¿Qué harán ellos? Frugoni quiere afirmar, sin desechar el internacionalismo literario, un punto de apoyo americano.

Zum Felde inicia los capítulos que harán el *Proceso intelectual del Uruguay;* el proceso es historia reciente, casi exclusivamente del modernismo.

Batlle y Ordóñez es la cabeza visible de la política nacional. Frugoni y Zum Felde escriben en el diario de Batlle y Ordóñez. La literatura sufre la impostación política. En el año 1926 se suicida Carlos Roxlo. Pertenecía al aduar del partido contrario. Le ponen la lápida.

Nace otra obra, sí. Los vivos y los muertos se encuentran.

¿Por qué ha influido Carlos Sábat Ercasty en Pablo Neruda? Porque, sin duda, es un poeta nuevo y original en *Vidas* (1923). Leyendo *La joven de las campanas* y *La joven de la fruta,* se comprende que Neruda, cuya perspicacia poética vio lejos, reconociera el estilo tan incitante de Sábat.

He aquí el caso de un poeta no conforme en una única dirección creadora y cuya ambición expresiva termina por desfigurarlo. La búsqueda de Sábat es ambiciosa hasta límites sobrenaturales. Vuelve acaso a creer con Virgilio que al poeta lo hicieron los dioses y que

es de materia infinita. Cuando cree esto, sus poemas se extienden como una gran onda cuyo eco toca un afán cósmico, un significado inasible. En su juventud Sábat ya creyó poseer el don de dominar una gran obra. Y su mejor libro, *Vidas,* no es extraño que le haya parecido «muy de este mundo» y, por tanto, no llevado a una trascendencia final. Se equivocaba. Allí está lo bueno que ha escrito, porque la literatura es ante todo expresión, y *Vidas,* una expresión victoriosa de su obra. El segundo intento vino con *Los adioses* (1929). Así como *Poema del hombre* (1921-1928) caracteriza su intención hiperbólica, *Vida* y *Los adioses* caracterizan su verdadera poesía. El tiempo dio, por fin, a este importante poeta uruguayo la única posibilidad de su intencionalidad cósmica en la expresión de otra obra aislada, donde se ha permitido alcanzar una vez aquellos grandes significados esquivos a su juventud. Junto a sus sonetos alejandrinos obtuvo la estrella de primera magnitud que buscaba, y el tema también fue la vida: *Poema del hijo.* Salvo su relación con Neruda, como poeta hispanoamericano, Carlos Sábat Ercasty no tiene la celebridad que merece.

La tiene, en cambio, Fernán Silva Valdés (1887), que, si bien no es el primero en relegar el lenguaje gauchesco en su poesía (Emilio Frugoni y Alonso y Trelles se le habían adelantado), es sí el primero en caracterizar el *nativismo.* Esa caracterización de Silva Valdés estaba muy lejos de cuanto se había escrito en la precursoría de lo nativo; no era una estética continuadora de los modos gauchescos ni de los romántico-literarios americanistas de Zorrilla de San Martín. El lenguaje culto —primera diferencia respecto a Alonso y Trelles— y las formas ásperas y libres —segunda diferencia respecto al autor de *Tabaré*— buscaban una aleación inédita para comunicar el descubrimiento de las vivencias autóctonas, propias de una geografía perceptible y de un tiempo sustantivado en la tradición de la Historia. Nativo fuera entonces todo aquello que, a partir de una realidad ambiente, inclínica del campo, reflejara en el poema la cualidad de sus hombres y sus motivaciones.

La obra de Silva Valdés es una extensa metáfora de las presencias típicas campesinas; estiliza el léxico regional y popular y acopia imágenes pictóricas, que no son, sin embargo, el «pintoresquismo» común a otros poetas menos originales.

Mas la originalidad no alcanza, a pesar de todo, a hacer de Silva Valdés un poeta profundo, aun reconociendo el estilo auténtico que lo valoriza. El autor de *Agua del tiempo* (1921) ve más el campo como tema tropológico que humano, y sólo una vez, en *Capitán de*

mis sombras, traspasa la capa pictórica del nativismo para introducirse en el hombre, en los hombres que dieron relieve épico al campo.

Cabe creer que Silva Valdés sea únicamente poeta lírico, que no tuvo acceso a tantos temas que pudieron hacer de él un creador del *epos* ni de la epopeya. De otro modo no se explicaría que un antecedente tan gravitante como el de Acevedo Díaz no fuese aprovechado por un poeta que de verdad tenía al alcance de sus ojos una realidad más honda.

Empero, esa hondura hay que buscarla en Emilio Oribe (1893), que es un poeta difícil porque su poesía está anegada de las muchas acepciones de la cultura, especialmente filosófica. Es un poeta para releerlo y meditarlo. Si bien parte de un centro universal —mejor, esencial— del hombre, su profunda preocupación por el tema americano lo sitúa aquí, lo convoca a la interpretación inédita del transmigrar humano que viene desde el fondo histórico de la cultura a remontar las vivencias de estas tierras y de estos seres.

También Oribe canta al gaucho —extraño conocedor de Dióscuros y de incesantes edades míticas y reales, no elude el tema— y filosofa con una poesía sin finalidad retórica, urdida con lento, evocador, minucioso recuerdo, la vigencia simbólica del arte.

Se llegó a afirmar —acaso por el equívoco de su densidad subjetiva— que Oribe no es poeta; que es un filósofo que escribe poemas... Semejante afirmación no tiene asidero. Pocas veces la poesía uruguaya ha subido tan alto como en *La colina del pájaro rojo* (1925), donde Oribe ha dejado definitivamente su mayor estatura de poeta en uno de los grandes poemas de toda su obra: *La estrella y el grano de trigo,* en el que conjuga el ser y el estar de la naturaleza, la simiente y el cosmos, el paisaje y el hombre, ofreciendo una admirable síntesis creadora. Pocos líricos americanos han expresado lo particular y lo universal en un poema como el de Oribe. Basta recordar el heroico esfuerzo de Hart Crane por tender sobre el mundo del Norte *The Bridge* y *The Waste Land,* de Eliot, para comprobarlo. En Hispanoamérica, el poeta uruguayo es el único que tuvo en sus manos el arco de Sagitario. Y la discusión sobre el punto es tan vieja como los partidarios de Anteo.

En Juana de Ibarbourou (1895) la poesía comienza por ser eglógica, sin pompas de mitos ni canéforas, con una verdad inusual, silvestre y verdadera, allí donde la realidad de la flora es la pitanga y el jacarandá, el camalote y el humilde cardo; la de una Juana de Ibarbourou en la primicia del tiempo, del que queda ante todo la vida,

esa contemporánea de una edad para muchas edades, como quería Schiller, y que es la que vivió y vive en *Las lenguas de diamante* (1919).

Después otro tiempo comienza a herir su canto; no en vano la juventud pasa y el dolor llega. Recién en *Perdida* (1950), Juana recupera la íntima transfiguración del canto. Su propia gran fama le hizo bien y mal. Las nuevas generaciones de poetas y críticos supusieron que podían relegarla. No situaron una poesía que, después de la de Delmira Agustini, exudaba un talento espontáneo y vital, pleno de formas y contenidos líricos ejemplares. Todas las antologías de lengua española reeditaban sus poemas y demostraban su vigencia. Todavía era la Juana de *Las lenguas de diamante.* Su obra posterior, la evocación de la naturaleza, la pregunta a su pasado y una conmovedora contraluz del sentimiento, se hace en silencio y soslayada por quienes creyeron que verdaderamente estaba perdida para la poesía. Pero ésta se ahondó y se acercó a una más entrañable y humana revelación. Así como el placer fue su juventud, en sus últimos poemas ha calado en el dolor, pero también en una belleza más trascendental. Y tiene el desgarro que parte de la alegría para llegar a la más desolada tristeza. Entre las nuevas generaciones, las poetas no han podido superarla; quizá porque aprendieron poco de ella o tal vez porque no han vivido tanto la poesía como ella. Lo que Juana caracteriza es el mundo circundante, en donde flores, trinos, nidos, luz, árboles, clima, paisaje son vivencias, regreso a la tierra, la suya. Por eso, cuando pasan años y ruidos, su obra ha de continuarse con otras vidas, como si todo fuese la sola vida de sus propios poemas.

También Pedro Leandro Ipuche (1889) trajo a la literatura uruguaya un estilo nuevo, lírico, y, aparte de su poesía, ha escrito teatro, ensayo, crítica y narrativa. En todo tiene rasgos originales y discutibles. El cuento es lo que más interesa de su prosa. *Cuentos del fantasma* (1946) introdujo algunos elementos fantásticos al realismo de la literatura campesina, enriqueciendo sus motivos con aspectos populares fabulosos o legendarios, que asimismo había recogido Silva Valdés, pero con menos inventiva y vigor expresivos que Ipuche. Después, entre otras obras, publica *La quebrada de los cuervos* (1954), y en este libro se presenta un cuentista integral, donde la técnica, los temas y las expresiones son de una excelencia considerable. Ipuche, como escritor lúcido, permanece atento a la renovación literaria, y su narrativa progresa a pesar de cuanto pueda limitarlo. Abandona su estilo barroco y girandulesco de *Isla Patrulla* (1935)

—en el que, sin duda, tenía felices hallazgos— para resolver con una prosa escueta y cortante sus nuevos cuentos. En ellos, paisaje, ambiente, psicología, lenguaje mantienen una autenticidad ejemplar; aunque Ipuche no tiene, en verdad, una percepción unitaria, en cuanto acopia detalles que le agregan crónica al «suceso»; pero lo curioso, sea como sea, es que Ipuche ha escrito cuentos que lo sitúan entre los mejores narradores, y si bien es cierto que una crítica aviesa lo ha ignorado, no puede ocultarlo. A la calidad estética de su obra insufla Ipuche una peculiaridad social y humana a sus personajes, que, al revés de la literatura gauchesca mal aprendida de Viana o como refundida de un *roman noir,* conocen la bondad, el dolor, la fe en su pobreza o en sus destinos naturales. La gente del pueblo interviene en sus cuentos y es gente que no está deformada por la literatura ni por la descomposición campesinas de los muchos momentos desesperados del vianismo. Son otros seres que, en su sencillez y costumbres, encuentran a un escritor que no los observa tampoco desde arriba, como en la falsa interpretación de Reyles. Y, por último, Ipuche, si bien ha fijado una temática regionalista, hay una clara superioridad en su obra de cuentistas respecto, por ejemplo, a la naturaleza «minuana» de Morosoli. No sólo porque Ipuche es un autor más trascendente, sino que, en todo caso, es un escritor largamente más importante en su prosa, en su estilo, en su categoría de artista. Pero alguna crítica ha atendido tanto la producción de Morosoli, que terminó por fundar el mito silenciando la teogonía.

Los escritores, ya lo decíamos, no entraban a la ciudad; por eso hay que buscar mucho para encontrar a un ciudadano. Este ciudadano es José Pedro Bellan (1889-1930), dramaturgo de *¡Dios te salve!,* estrenada en la sala del Liceo, de Buenos Aires, y del que puede afirmarse que es un drama caducado. Pero esa obra puede esclarecer, a través de Lucas y Petrona, sus protagonistas, junto a los principales textos de su narrativa, la motivación fundamental de Bellan ante un conflicto que llamamos vida.

Formado en la *finissage* francesa de Flaubert, Daudet y Maupasant y seguramente buen conocedor de Pío Baroja, Bellan une a una técnica realista de segura eficacia un estilo de resonancia española, de lenguaje claro y directo.

El amor es el móvil clave en la obra de Bellan, pero un amor en el que interviene la violencia moral, el fracaso o, en última instancia, la frustración del hombre —o de la mujer—, consumada por una vorágine sexual. Parece que Bellan intenta, a través de una motivación de dramáticas consecuencias, asir —por contraste— un valor puro

—que no determina—, en el cual el verdadero amor es un contenido inalienable del sufrimiento. Sus agonistas queman las reservas del sexo, pero no hay satisfacción moral ni sentimental en ese placer acucioso de los sentidos. Sea entre los amantes, como en *La realidad* o *Doñarramona,* o en la familia, como en *¡Dios te salve!* En otra dimensión tampoco el amor se alcanza sin aquella premisa del dolor; en *El alba,* y lo que de idilio romántico tiene, acaba separando a los novios, y en *La señora de Del Pino,* el amor maternal sufre una desgarradora locura, la que surge de la intensidad de la vida ante la conciencia irrefragable de la muerte.

La obra de Bellan, por lo que más interesa, revela una ausencia de «algo», un símbolo que conduce a una idea de la soledad esencial del hombre y una fuerza vital en la que predomina siempre la sensualidad. Mas en otro orden, también Bellan escribió cuentos donde apunta, con una ingenuidad impropia de su talento, la narrativa social, o a veces un croquis de psicología infantil, como en su deliciosa historia de *Civeta y Godoy.*

Autor anticlerical, anticonvencional y excelente escritor realista, Bellan fue ante todo un intelectual típico de las «generaciones perdidas» de la primera posguerra. Montevideano, reflejó el ambiente de la ciudad y una cierta nostalgia de su pasado, de sus quintas, de sus paisajes. Le cabe a él la primicia de haber sido el ciudadano que no creyó que necesitaba salir al campo para encontrar los temas de sus obras. Y en este punto los que después utilizaron ese tema —la ciudad— es posible que todavía no se hayan expresado mejor que él.

De nuevo en el campo encontramos a Enrique Amorim (1900-1960), que es, junto a Acevedo Díaz, el primero de los novelistas uruguayos. Es también de los pocos que han ingresado a la literatura internacional en lengua española o en las traducciones a casi todos los idiomas europeos. Ya desde *La trampa del pajenal* (1928) y *La plaza de las carretas* (1937) se situaba a la vez como uno de los grandes cuentistas uruguayos. Su obra es múltiple: ciudadana, campesina, europea, desigual y fecunda. De toda ella ha de quedar, sin duda, la de tema campesino.

Desde *La carreta* (1932) a *La desembocadura* (1958) hay un trecho en que la narrativa se crea desde un realismo naturalista hasta un realismo introspectivo inusual por la riqueza de hallazgos, sean de la naturaleza o el hombre. La naturaleza «dialoga» con el novelista, que conoce todos sus secretos; el hombre es una verdad humana que

ingresa a la novela sin falsos determinismos sociales, psicológicos o literarios, como en Reyles, como en Güiraldes.

Los temas campesinos de Amorim son un esclarecimiento simultáneo de la acción; el ambiente, las costumbres, de una compleja realidad rural; porque unió a una prodigiosa memoria de las sensaciones una extraordinaria lucidez interpretativa. Planeaba su novela a saltos, dejando un margen en el que su inventiva condicionaba el crecimiento narrativo. En este sentido, nada hay en él de uniforme; por el contrario, se observa en su técnica un lineamiento desigual porque sostenía, y es posible que con razón, que el *climax* de una novela es consecuencia de sus propios contrastes estilísticos. Al influjo de los medios más amplios: el cine, la pintura, la música, la poesía —y aún la ciencia—, interesaban la resolución de su obra. *Los dichosos* (incluido en *Del 1 al 6,* 1932), uno de sus cuentos más originales, trae una teoría del tiempo que gravita considerablemente en la ciencia-ficción y también combina espacio-tiempo en *Rapsodia y muerte* (del libro *Después del temporal,* 1953). El cine está en todas sus novelas y especialmente en el final de *Corral abierto* (1956). La poesía en sus cuentos con pájaros. La pintura en casi todas sus descripciones, de las que logra, con la música, sorprendentes sinestesias.

El realismo de Amorim resulta, en su consecuencia final, un realismo simbólico. La parte de creación —de invención— en su obra es muy grande y por momentos hay capítulos íntegros de pura ficción e incluso novelas enteras como *Los montaraces* (1957).

Con intención social, Amorim revió el problema de la literatura campesina. No le interesó hacer personajes de literatura, sino trasladar a la literatura un medio humano vivo y esencial, tal como demuestra *El paisano Aguilar* (1934).

Amorim no escribió ninguna novela que pueda clasificarse dentro del «realismo socialista»; entendía el arte desde el punto de vista ya esclarecido por una larga experiencia personal, pero sabiendo cuánto de pueblo, de denuncia y de amor compilaba su obra. Su vitalidad increíble lo situaba en todos los estilos y en todas las renovaciones posibles. Los escritores jóvenes no eran más jóvenes que él. Sin embargo, aun recogiendo lo mejor de las nuevas corrientes literarias, no olvidaba a sus maestros: Quiroga, Gorki, Dostoievski, Sherwood Anderson, Hudson, Pío Baroja. Tanto como ellos sensibilizaron la prosa de Enrique Amorim, Banchs y Antonio Machado. Esa prosa, naturalista en *La carreta,* realista y simbólica después, es de un vigor y una intensidad excepcionales. En este aspecto superó cuanto la novela uruguaya había realizado hasta él.

En 1958 Amorim publicó su obra maestra: *La desembocadura.* Novela corta, contada en primera persona, sobre la fundación de una «estancia» cimarrona. Más que novela puede considerarse a *La desembocadura* como el único poema épico-lírico de nuestros campos. Absolutamente todas las potencias creadoras de Amorim culminan en esa narración. Une a una prosa magistral un tema unitariamente poético en su naturaleza de bárbara belleza. Es su gran novela, una gran novela uruguaya y, sin duda, una gran novela hispanoamericana.

Por entonces el tema había cambiado también en lo campesino con otro autor, Francisco Espínola (1901) y ya no se le entendía muy bien, según cierta crítica: «Hay en la concepción de Francisco Espínola una variante de importancia respecto del tipo ideado y transmitido por Javier de Viana en veinte años de novelistas criollos (...). Se mete en feas combinaciones criminales; se venga implacablemente y sin asomos de piedad.» Incluso, hablaba Falcao Espalter en esa crítica de que «el gaucho de Espínola no es ya sino una caricatura semipueblera, semicampera, del gaucho entero de Hidalgo, de Ascasubi y de Hernández».

Este severo juicio mantiene, todavía en parte, su rigor. Es un aspecto parcial. La equivocación de Falcao consistió en no comprender que Espínola no pretendía hacer ninguna exaltación de lo gauchesco, que la realidad ya estaba deformada por Viana y, por último, que Espínola traía un sentido trágico de la vida por encima de la brutalidad o la piedad de sus criaturas.

La técnica del cuento y la intuición de la culminación dramático-narrativa tiene en Espínola a un extraordinario representante. Lo que puede admirarse en su obra incondicionalmente es la mayúscula calidad con que penetran las más agudas situaciones del conflicto en el cuento. En Espínola hay una virtud esencial como productor de arte realista, la que hace de eje del cuento como expresión intransferible, y es que no le falta ni le sobra una palabra y comienza y concluye tajantemente, así como quien cortara de un sólo golpe de escoplo una estatua de mármol. Pese a esta aprehensión de los elementos definitivos, la literatura de Espínola conlleva desajustes y precipitaciones (y esto puede advertirse mejor en su novela *Sombras sobre la tierra* (1933); todo lo bueno de Espínola es aquello que se resuelve como cuento y lo demás una larga dispersión, pues en el cabal y nato sentido de la palabra, Espínola no es un novelista.

En cambio, los cuentos de *Raza ciega* (1926) revelan que Espínola es autor de una intuición primaria excepcional que se derrenga a

medida que se traduce en literatura. Su prosa significa bastante menos que su vivencia del drama donde, como prosista, está lejos de responder a una conjunción más absoluta de lo que, en arte, se obtiene como formas y contenidos secundarios. Tales condiciones primarias y secundarias pueden ejemplarizarse si recordamos la iiteratura, es decir, la expresión, que encierra un cuento como *El combate de la tapera,* de Acevedo Díaz, y la que no encierra *El hombre pálido,* de Espínola. Y, sin embargo, éste, cuyo advenimiento al realismo uruguayo es un hito, demuestra hasta qué punto un solo elemento catalizador puede hacer a un gran cuentista. Y el crítico debe admirar, además, a Espínola a través de *Saltoncito,* donde la ternura, la imaginación, la gracia poética, conjugan el mejor cuento para niños de la literatura uruguaya y, seguramente, de la «edad de oro» que quería Martí para la literatura hispanoamericana.

Vista ya una obra considerable como creación, faltaba a las letras uruguayas un crítico. Y surge entonces Alberto Zum Felde (1890) como el crítico que ha compilado y estudiado el proceso de nuestra literatura en su casi totalidad hasta 1941 (2.ª edición del *Proceso intelectual del Uruguay).* El primer mérito de Zum Felde consiste en su esfuerzo por organizar la dispersión de un «proceso» intelectual sin criterio aparente e intentar el análisis de cada uno de los géneros literarios, más la situación de época que vivían las generaciones de escritores. Pero Zum Felde tiene grandes aciertos y grandes defectos. Dada su importancia, conviene plantearlos con detenimiento.

Si se coloca el *Proceso intelectual* en su época de origen, debe considerarse favorablemente; el libro plantea las virtudes y errores propios de un «estado de la crítica», las influencias germanas y francesas, el determinismo, el positivismo, el supraindividualismo nietzschiano, la causa sociológica de Guyau.

La crítica uruguaya, en verdad, ha carecido de sistema y se ha basado en la capacidad deductiva o intuitiva de quienes la practicaron y no en un método más o menos válido. De tal manera hubo críticos que se acercaron al hecho literario en profundidad unos y otros en extensión y todos dependían de su propia capacidad analítica.

Las virtudes principales de Zum Felde, en un conjunto muy heterogéneo, radican en el esfuerzo de intromisión por zonas auténticas de los escritores que integran su «proceso». Y en lo fundamental, el libro es importante por la apreciación individual —y lúcida— de otras individualidades: Acevedo Díaz, Sánchez, Reyles, etc., o sea, por los momentos que gana en intensidad genérica. La crítica de Zum Felde, pues, es una crítica *individualista,* localizada, unímoda. Se pone «fren-

te a frente» con el escritor y la obra que juzga y hace un proceso de escritores, no un juicio cíclico —histórico, evolutivo— de la cultura intelectual uruguaya. En otras palabras, la crítica de Zum Felde, a través de esos autores, se ocupa más de lo que éstos son por sí mismos que respecto a lo que son dentro de la formación espiritual del país. Para que una crítica oriente y profundice es menester que se haga responsable de aquellos dos términos conjuntamente; no se necesitaba mucha sagacidad para reconocer que, individualmente, Herrera y Reissig es un gran poeta (fase de la individualidad), pero a la vez debería determinarse qué grado le corresponde —en el adelanto o en el retroceso— de la cultura uruguaya (fase de la nacionalidad). Si una crítica no logra evidenciarlo, se deduce que juzga a los escritores de un país, más no a la literatura de un país. Se dirá que la literatura de una país la hacen los escritores, pero se da el caso de que los escritores pueden hacer cualquier clase de literatura: incluso una literatura antinacional. Zum Felde, por ejemplo, cree que Jules Supervielle era un poeta uruguayo.

El *proceso intelectual* presenta largas páginas de exteriorizaciones biográficas y de análisis políticamente conculcados. Así sus 617 páginas de texto podrían reducirse a la mitad sin mengua de los juicios fundamentales. Y en esto alcanza la crítica de Zum Felde a dar la base valorativa de las obras. Entendiéndose por «base valorativa» aquella interpretación mínima que permite situar y juzgar a un autor de acuerdo al esclarecimiento que la crítica ha realizado. Y Zum Felde no da, o da apenas, esa base. Se apoya en definiciones ideales; otras veces incurre en el paralelo de dos escritores que no ofrecen ninguna síntesis.

En sus rasgos principales el *Proceso intelectual* expone: *a)* la prioridad de un momento crítico; *b)* la apreciación crítica de un proceso intelectual nacional (literatura versus cultura uruguaya); *c)* un desarrollo histórico, afluente, de la creación literaria.

Con método o sin él todos esos aspectos son todavía difíciles. La crítica uruguaya es de corto aliento y ha decaído al punto de que nadie pudo superar la perspectiva general de Zum Felde. Después de éste, la crítica nacional, dividida en parcelas y cultivada por jóvenes más ambiciosos, asomó a algunos temas, en los cuales el deleite por un autor o por un libro —ya anteriormente tratados y documentados—, agregó minuciosas reflexiones biográficas o detalles eruditos, de cuya extrínseca interpretación han quedado algunas páginas marginales pero ninguna característica esencial. Se introdujo así una especie de crítica de la crítica, un periplo a través del cual no se trató de una

hermenéutica nueva en literatura, sino de un punto de vista más o menos erudito sobre la erudición de otros, y en este juego —donde no existe ninguna recreación profunda— se han ido perdiendo los aristarcos más jóvenes. Porque es posible que heredemos todos los defectos de Zum Felde y casi ninguna de sus virtudes.

HUGO EMILIO PEDEMONTE

Sol, 18
AZUAGA (Badajoz)