



Fernando Aínsa

△ ▽

△ ▽

Repaso de una lección mal aprendida, El legado de la Generación del 17

*A Alberto Zum Felde y Jorge Medina Vidal
por el rigor, los consejos y la amistad que hicieron posible este trabajo.*

Pocas fechas literarias marcan tan claramente en Uruguay el fin de una época y el comienzo de otra como la de 1917. Este es un año especialmente importante en el mundo. En 1917 se viven los estertores finales de la Gran Guerra y el optimismo empieza a ganar los corazones de todos, anunciando la explosión de las vanguardias literarias y artísticas que habrán de seguir en 1918 la firma del armisticio. Pero además 1917 es para el mundo el año del triunfo de dos revoluciones: la de México y la Rusa. Uruguay, que no vive al margen de esos cambios, realiza en 1917 el primer gran cambio institucional de su vida independiente al empezar a regir en ese año una nueva Constitución que promete y consagra grandes cambios en lo social y en lo político.

Literariamente 1917 es para el Uruguay el año en que se cierra con nitidez el ciclo brillante de la Generación del 900. El 19 de febrero muere Ernesto Herrera; el 1.º de mayo, José Enrique Rodó. Estas muertes se suman a las de Delmira Agustini de 1914 y a las de Julio Herrera y Reissig y Florencio Sánchez de 1910. Casi todos eran muy jóvenes cuando los sorprendió la muerte: Herrera y Reissig y Sánchez tenían 35 años; Delmira, 28; Rodó, 47; Herrera, ni 28 cumplidos.

Aparentemente, pues, en 1917 se pone de manifiesto un vacío en las letras uruguayas que habrá de irse llenando paulatinamente a lo largo de los años sucesivos con las nuevas voces que en prosa -Justino Zavala Muniz, Eduardo de Salterain -48-

y Herrera, José Pedro Bellán, Mateo Magariños Solsona, Manuel de Castro y otros- y en poesía -Carlos Sabat Ercasty, Juana de Ibarbourou, Vicente Basso Maglio, Enrique Casaravilla Lemos, Fernán Silva Valdés, etc.- intentarán sustituir a las figuras señeras del 900 de las cuales sólo Javier de Viana, Carlos Reyles y, muy especialmente, Horacio Quiroga, supervivirán en presencia y obra. Sin embargo, este proceso -contra lo generalmente afirmado por la crítica- no habrá de irse dando en el sentido que los nuevos autores son meros epígonos de aquéllos y, por lo tanto, hábiles y conformistas copiadore de fórmulas exitosas.

La prosa y la poesía de los años veinte, aparecen en el centro de la gran reacción contra el modernismo. Sus autores son particularmente permeables a los nuevos «ismos» con que el fin de la Primera Guerra Mundial marca a las nuevas generaciones europeas. Tónica general de «insolencia», como la llamara un crítico, derrumbe del andamiaje lógico levantado por el racionalismo en el correr del siglo XIX, como se lamentara un filósofo, o nueva afirmación de algo que el mismo modernismo había propuesto en sus orígenes: la literatura entendida como una revolución permanente.

El cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, postumismo, superrealismo y ultraísmo (con sus fórmulas a nivel racional de estridentismo, sencillismo, etc.), al negarse unos a otros, al superponerse y complementarse en el encontrado forcejeo por cubrir las cenizas que la guerra había dejado, no fueron más que las pruebas de esa actitud.

△ ▽

I. La época y sus direcciones

△ ▽

Los precarios reinados de los «ismos»

No puede hablarse en justicia de una literatura uruguaya de antes y después de la guerra 1914-1918 como se lo ha hecho habitualmente, aunque la guerra pudo servir para que todas las tendencias que intentaban derribar el andamiaje lógico levantado por el racionalismo en el correr del siglo XIX -49- se vieran exacerbadas. Pero ya antes de 1918 -y el propio modernismo en sus orígenes no fue otra cosa- se había entendido a la literatura como una revolución permanente y las modas artísticas e ideológicas llegaban, reinaban y pasaban con la misma fugacidad con que eran propuestas. La guerra no dividió, pues, dos épocas sino que puso de manifiesto la explosiva carga subterránea que venía creciendo desde los albores del siglo. Y lo hizo merced a la aparente derrota de la sociedad tradicional y decimonónica y reaccionando contra los vicios anquilosados del modernismo.

Por un lado, ciertas obras se lanzan al nihilismo y a los primeros desesperados rastreos del existencialismo, lo que va pautando una desgarrada visión del profundo

vacío espiritual que el iconoclasta derribamiento de los valores decimonónicos ha abierto. Años más tarde, un agudo crítico como Jean Duvignaud ha podido escribir «lo que moría cuando Valery o Spengler escribían era el ideal social e intelectual del siglo XIX, aquel de nuestros antepasados de 1848. Hacia 1914, utopistas y sabios pensaban que el progreso -esa “teología de reemplazo”, ese motor benéfico de la historia- iba a engendrar ineluctablemente una sociedad habitable por todos los hombres (...) la guerra de 1914 y los años sucesivos habrían de recordar a los hombres formados sobre tan nobles quimeras que las múltiples imágenes del progreso son otras tantas drogas para los hombres, que las sociedades organizadas resisten la penetración de los valores éticos y que la humanidad no coincide con la sociedad real». No hemos forjado todavía -concluía Duvignaud- ningún concepto, ninguna utopía, ningún sueño conveniente para el mundo del siglo XX. Entramos al presente como ciegos.

Pero si algunos «ismos» tienden a ir concientizando ese progresivo descubrimiento del vacío que la muerte de Dios y de la Razón ha provocado, vacío que aparecerá en un primer plano en las décadas posteriores (náuseas, *détresses*, *ennuis*, angustias y «comprometidos» mediante) las notas más características de la década del veinte son precisamente las opuestas y ahí nace la segunda tendencia. Ésos son los años de una cierta loca alegría imaginativa, del descubrimiento fantasioso del mundo -50- de los sueños y el inconsciente, de la aventura vital y el sentido abierto y dinámico de la vida. Se terminan de quebrar las reglas de la sintaxis académica, el verso pierde su rima, la palabra su original sentido y se puede llegar hasta la greguería, la broma tipográfica, la errata premeditada.

En América Latina, Huidobro en Chile es el pionero del «creacionismo» con sus libros *Poemas Árticos* y *Ecuatorial*; Evar Méndez ensaya en Argentina el «sencilismo», México se lanza al «estridentismo» y el Río de la Plata conoce los términos del ultraísmo impuestos por un joven crítico, Guillermo de Torre (español). Montevideo, sin vivir las exaltadas aventuras de otras capitales del continente, tiene a un Alfredo Mario Ferreiro publicando *El hombre que se comió un autobús* (1927) y *Se ruega no dar la mano; Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas* (1930) donde se encadenan los poemas a usinas, relojes, asfalto mojado, plazuelas con cuatro bancos, los aviónicos y los poemas acelerados del automóvil en marcha («Serenata melodiosa del motor / grato arrullo de mecánica» dicen los dos primeros versos) y a un Juvenal Ortiz Saralegui insistiendo con *Palacio Salvo* (1927) en ese inventario exitoso de «los años locos».

Sin embargo, lo que en Europa tuvo un profundo sentido, aún recordado hoy con nostalgia (toda referencia a los *twenties* aparece siempre como optimista) en el Río de la Plata no fue cabalmente entendido, aunque sí totalmente gozado. Jorge Medina Vidal ha señalado con claridad las razones de esa aparente contradicción. «Hubo algo de entrega infantil y de pasividad. El instrumento expresivo que los franceses en especial nos pusieron en las manos fue un simple juguete, porque el aspecto formal del arte nuevo los deslumbraba, pero la profunda filosofía que este mismo arte implicaba, no fue captada ni en forma parcial». Porque -siguiendo el razonamiento de Medina Vidal- había una separación demasiado tajante entre esa filosofía propuesta con la filosofía que todos practicaban todavía: un positivismo secularizante, ya sustituido en Francia por el intuicionismo bergsonianos del cual sólo tardíamente tendría el Uruguay noticia. «Todavía manejaban -concluye- la seriedad y el orden como estructuras eternas del -51- arte y “dadá” en su forma más violenta les resultaba tan impensable a la mayoría

como lo resultó el mismo “amor libre” postulado por Roberto de las Carreras en la promoción anterior. El resultado fue un modo de compromiso, tardío y poco vital, donde se mezclaban en lo íntimo y en lo formal corrientes entrecruzadas y tan dispares como restos del romanticismo, del modernismo y de los “ismos” a la moda en la Europa revolucionaria».

△ ▽

Un realismo nativista

Es la tercera vía que se abre con la dispersión postmodernista la que tiene en América Latina un especial eco y en ella habrán de encontrarse las más prestigiosas (y prestigiadas) expresiones de la literatura nacional del período: un americanismo regionalista que en Uruguay se bautizará «nativismo» después de la aparición de *Poemas nativos* (1925) de un Fernán Silva Valdés liberado del modernismo visible en *Ánfora de Barro* (1913) y *Humo de incienso* (1917), de un Pedro Leandro Ipuche y de un Justino Zavala Muniz. Ya entre 1917 y 1920, un joven crítico -Alberto Zum Felde- pregonaba que «hay que quemar las marionetas literarias con que se ha estado jugando para infundir el soplo del arte en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra (...) Los poetas latinoamericanos son los parásitos del libro francés, las sanguijuelas de la revista de ultramar. Su error es no operar con elementos propios, con la materia virgen que tienen bajo las palmas de sus manos!».

Menos apasionadamente, en 1930 el mismo Zum Felde en su *Proceso intelectual del Uruguay* define al americanismo como partiendo de dos principios: «la necesidad de una vuelta a la vida, de un retorno a la realidad vital, es decir, a la originalidad del material estético, al material de “primera mano” y la reivindicación de la facultad valorizadora, es decir, creadora del artista, con respecto a esa (y a toda) forma de realidad».

-52-

Surge, pues, el tema del «arraigo» en la literatura nacional. Se incorpora el «paisaje» con sus datos más objetivados, se habla de lo nacional con un tono neorromántico y se busca recuperar o colaborar en la creación de un ser americano, rioplatense, tal vez -¡y por qué no!- uruguayo. La poesía íntima y afectiva se hará externa y más objetiva, el «yo» de muchos poemas cederá a un más generoso «tú», los poetas se acostumbrarán a objetivarse (habrá poemas dedicados al mate, al rancho y hasta a los vastos espacios americanos) y la emoción se colectivizará, tendiendo a sumergirse en el paisaje y reconociendo al prójimo nativo que se tiene enfrente.

Del mismo modo como lo habían hecho los románticos, pero con otros procedimientos y otras actitudes estéticas de origen vanguardista europeo (el nacionalismo también fue un fenómeno del viejo continente con sus importantes

secuelas políticas en la década siguiente) se emprende una riesgosa operación que consistirá en expresar la realidad «nativa» y regional: la del campo uruguayo (aunque no faltarán intentos ciudadanos como el de Emilio Frugoni), tratando de ampliar la resonancia espiritual de las formas primitivas y rústicas de como se estaba viendo al gaucho, especialmente después del naturalismo zoliano de sombrías notas visibles en las últimas obras de Javier de Viana. La resonancia propuesta será eminentemente estética y literaria en esa década, más social e ideológica en la siguiente, pero en sus orígenes no tendrá la apoyatura filosófica o ensayística que otros países tuvieron (desde el «indigenismo» boliviano, hasta los esquemas de Martínez Estrada en su famosa *Radiografía de la pampa*, sin olvidar los aportes del exótico Conde de Keyserling -*Meditaciones sudamericanas*- ocasional visitante de este continente). Se hablará así del «gaucho cósmico» por parte de Leandro Ipuche, de un «criollismo artístico» por parte de Silva Valdés y de una «americanidad poética» por la del crítico de la generación, Alberto Zum Felde.

Aunque, como bien ha señalado otro crítico resulta falaz (e ineficaz) el enfrentamiento entre literaturas regionalistas y presuntamente arraigadas y aquellas otras cosmopolitas y presuntamente evadidas, no puede dejar de señalarse que este -53- esquema, en esa época, permite enfrentar a dos grandes tendencias -urbanos y rurales- en su íntima contradicción. En esos años se forja el esquema cultural que da total preeminencia a los problemas de orden social, a los temas ambientales de «geografía humana» y aun a los espirituales, metafísicos y hasta meramente psicológicos. Espiritualidad pudo ser sinónimo de evasión y todo lo «exterior» de los seres, aun reducido como estuvo muchas veces a lo pintoresco y costumbrista, sinónimo de «arraigo», más tarde de «compromiso».

A todo lo más, se desprende de las obras una crítica de orden moral y social y un sentido de protesta y reivindicación contra los males económicos y sociales imperantes. En la década del treinta, con esquemas de una obligada politización de los escritores, esta incidencia «ideológica» fue aún mayor y mucha fresca pintura costumbrista ambiental se convirtió en esquemático alegato.

Los mejores escapes a este progresivo confinamiento en los polos de un chato costumbrismo localista o de un duro alegato socio-político en que desembocó la literatura regional, se dieron en la literatura uruguaya de esa época. Hubo una mayor incidencia de lo subjetivo de los personajes sobre lo objetivo del contexto social, con un marcado énfasis en todo lo que fue pintar a los *outsider* que tan bien diagnosticara el crítico inglés Colin Wilson rastreando al *détraqué* desde el protagonista de *Las memorias del subsuelo* de Dostoievski al contemporáneo *Fausto* de Thomas Mann, pasando por todos «los hombres a contramano» de Barbusse, Camus, Sartre, Joyce y Kafka. Pero esta sería materia de otro ensayo, porque aún cuando esta corriente atraviesa en forma subterránea la década del veinte, sólo aflorará en los treinta en forma manifiesta (en nuestro país con Juan Carlos Onetti). Mientras tanto, el mundo novelístico estará hecho de observación, experiencia, sociologismo y actualidad no exenta de poesía.

Todavía no angustiados ni zarandeados por el drama continental de hambre y subdesarrollo, los autores urbanos practican lo que Steffen definiera como «sátira simpática». Mientras en otros países latinoamericanos se da el realismo agresivo de los temas violentos, los autores uruguayos del -54- veinte enfocan más bien el modo de

vida de la alta burguesía, sus prejuicios, sus hipocresías y tapujos; y lo hacen generalmente a propósito de amoríos, frustrados o engañosos, en los que siempre la denuncia es amable y condescendiente. Por lo común se proclaman liberales, abrazan ideas progresistas y anticlericales, flirtean con el cinismo y son siempre desenfadados y desenvueltos. En resumen: la época también tuvo -junto al nativismo que va estereotipando la realidad, insuflando valores y creando mitos- sus autores irónicos, de aire irreverente, capaces de cumplir la consigna y el precepto de Verlaine, que mandaba «torcerle el cuello a la elocuencia».

José Pedro Bellán, Eduardo de Salterain y Herrera, Adolfo Agorio, Manuel Acosta y Lara, Horacio Maldonado, Adolfo Montiel Ballesteros en el cuento y la novela, con el aporte anticipado de Mateo Magariños Solsona, forman esta heterogénea constelación de escritores, en tanto el mismo Bellán, Francisco Imhof, Edmundo Bianchi y los marginados «saineteros» como Carlos Mauricio Pacheco, lo hacen en el teatro.

△ ▽

Un mayor respaldo social para el escritor

Hubo otro distingo que hicieron los mismos críticos de la época y que habían tenido su integral validez en la generación del 900. Carmelo M. Bonet, en el estudio que dedicara a Ernesto Herrera, insistió en tipificar «dos tipos antagónicos de escritor: el uno surgido de la Universidad, el otro de la bohemia periodística». Las notas del primero eran: ilustración universitaria, algún título, «empaquete académico», desahogo económico que le hubiera permitido leer, viajar y ponerse en contacto con las viejas civilizaciones. El segundo era el tipo del bohemio inadaptado, del abúlico del periodismo y las cervecerías, que ha dejado de estudiar siendo muy joven y que se califica orgullosamente de autodidacta. Pero en el 20 ya está lanzada la semilla de la profesionalización del escritor, el mayor respaldo social que tendrán en una clase social emergente -la clase media- y en un partido político -el batllismo-, el cual encontrará para ellos fórmulas burocráticas, -55- diplomáticas o periodísticas (*El Día* fue un refugio profesional para muchos). Las experiencias narradas por Herrera en sus *Cuentos brutales* (1910) van quedando atrás.

Si bien Uruguay no tuvo una «clase» de escritores aliados a los grupos tradicionales del poder, la temática ha podido dividirse entre la conformista y conservadora de valores no siempre muy clarificados y aquella que introducía, generalmente por formas satíricas, un elemento de desafío a los buenos usos y costumbres de la pacatería reinante, aunque sin enjuiciar el régimen social y económico que los sustentaba. Aliados tácita o directamente (como Bellán y Zavala Muniz) a aquellos movimientos políticos que en definitiva no pretendieron otra cosa, los escritores empezaron a dejar de ser los bohemios marginales de otrora, una actitud que pareció más avenida con los autores teatrales.

Son años en que se pone claramente de manifiesto la debilidad de la clase alta, pero al mismo tiempo su capacidad de resistencia -organizada y pasiva- frente al embate de las nuevas clases medias, cuyo crecimiento no es sólo una consecuencia natural de un complejo en el que la inmigración jugó su papel original, sino que asimismo, en nuestro país fue favorecido por una legislación social que ayudó a sustentarlas (multiplicación de los funcionarios públicos y de los empleados en actividades improductivas) y a justificarlas (los amplios cometidos estatales asumidos y la generosa previsión social organizada).

En la narrativa hay muy pocos testimonios de esa actitud defensiva, a diferencia de lo que sucede en la Argentina donde el distingo literario se dio claramente; pero puede verse, sí, el carácter representativo de las nuevas clases medias que tiene la mayoría de los novelistas de la época. Esto implica cierta agresividad: gallegos e italianos pueden ser protagonistas, el esfuerzo de movilidad vertical ascendente es notorio y el «progreso» (encarnado más que nada en adelantos técnicos y legislativos) se asume como causa propia. El temor a la masificación, a la mecanización y al aluvión inmigratorio será tácitamente el privilegio de quienes emprenden el relevamiento de las virtudes «nativas».

-56-

△ ▽

II. Los supervivientes del 900

△ ▽

Horacio Quiroga, por sobre todas las épocas

Antes de pasar a analizar las obras y los autores de esta época no puede dejar de mencionarse la gravitación que tienen aún «los supervivientes del 900» en los años 20. Efectivamente, si bien todo proceso puede esquematizarse y los hombres aglutinarse por grupos, no puede dejar de señalarse que autores con su obra ya encauzada en 1917, no reaccionan del mismo modo ante los tentadores «ismos» que habrá de proponerle el período 17-30, como pueden hacerlo aquellos otros autores que se forman en él.

Javier de Viana edita *Abrojos* y *Cardos* en 1919 y recopila sus cuentos dispersos en publicaciones rioplatenses en varios libros que se escalonan hasta después de su muerte acaecida en 1926. Sin embargo, su mejor producción es anterior a 1917. Por el contrario, Carlos Reyles escribe sus mejores novelas después de 1916 -*El terruño* (1916), *El embrujo de Sevilla* (1922) y *El gaucho florido* (1932)- aunque intelectualmente ninguna de ellas, pese a la reacción estética que supone la última,

puedan ser disociadas de los planteos ideológicos de la generación del 900. Es Horacio Quiroga, autor del primer libro modernista uruguayo *-Los arrecifes de coral (1901)-* el encargado de trascender, no sólo los límites de la Generación del 900 en que creciera, sino los mismos de las sucesivas pautas estéticas que pudieron haberlo ido embretando desde fines de la Primera Guerra Mundial. Durante muchos años la obra de Quiroga apareció como el producto casi mítico, para unos, o henchido de la fatalidad de una vida «marcada por el destino» para otros, pero nunca como uno de los productos más importantes de la literatura uruguaya. Su obra ha logrado trascender los límites del regionalismo y del costumbrismo por un desnudo (y a veces trágico) ahondamiento en las fibras humanas y ello aún constituyendo una de las mejores contribuciones al realismo americanista. Quiroga publica desde su retorno a Buenos Aires en 1916 las recopilaciones de los cuentos que lo han ido aproximando a los -57- «maestros en los cuales creía», Poe, Maupassant, Kipling y Chejov *-Cuentos de la selva (1918), El salvaje (1920), Anaconda (1921), El Desierto (1926)* y, poco antes de su muerte, *El más allá (1935)-*. Estas obras son hoy pequeños clásicos de la literatura uruguaya, aunque durante las décadas del treinta y el cuarenta parecieron ir siendo olvidadas paulatinamente. Ha sido su defensa de las formas, la técnica, su instintiva desconfianza por la facilonga confianza en la espontánea inspiración, las que lo han convertido en algo más que un autor leído. Horacio Quiroga es un maestro del cuento. De ahí gran parte de su vigencia actual.

△ ▽

La santa inquietud de Ernesto Herrera

Ernesto Herrera queda cabalgando injustamente entre dos generaciones y es por ello que muchas veces se le ha marginado en todo proceso evolutivo del teatro uruguayo. Es indudable que Herrera, como Sánchez se inscribe en un teatro rioplatense que ha recibido el fuerte impacto de las ideologías sociales europeas y forcejea por insertar problemáticas éticas e ideológicas en un teatro criollo, a la sazón sin mayores pretensiones. Dinamizado socialmente por la formación de una clase media de base inmigratoria y la aparición de una colectividad ilustrada y progresista, el mensaje teatral europeo de Bernstein, Hauptman e Ibsen encuentra un campo fértil donde germinar rápidamente. Las preocupaciones de autores como Ernesto Herrera se multiplican en un espectro que en el Río de la Plata permite hablar de una década de oro para el teatro: estudio de caracteres, análisis de la clase media, «culto de la verdad», lo que se llamó «aproximación a la vida», un intento por contribuir al progreso ideal, a la condenación social de los vicios y males que aquejan a la sociedad (prejuicios, alcoholismo, juego) o la lucha por la consagración de normas progresistas (la aceptación, por ejemplo, de «nuestros hijos naturales»). Lo importante es destacar que esta carga de ideas se integra, a veces muy logradamente, con los mejores tipismos costumbristas heredados de la tradición teatral rioplatense de fines del siglo XIX.

Pero Ernesto Herrera llega al teatro demasiado tarde para ser uno de los autores de la renovación radical de los motivos en que participó Florencio Sánchez una década antes, merced al esfuerzo mancomunado con Gregorio de Laferrère y Roberto Payró. Pese al valor de *El León Ciego* es evidente que Herrera, como Bellán hasta *Interferencias*, no hace sino reiterar teatralmente lo ya explorado.

Herrera vivió intensamente sus breves 28 años de vida (1889-1917). En ellos viajó dos veces a Europa (su obra teatral *El Pan nuestro* figura en España), «una vez como polizonte y la otra como becado», tal como anotaba sin ironía alguna un contemporáneo suyo. Y había vuelto, una vez repatriado y la otra cubierto de ciertas glorias y muchas deudas. Con golpes de intuición para captar cuanto veía y sentía, este joven de tricota negra inconfundible, de perfil cínico y pelambre lacia, al decir de Vicente Salaverri, escribió siete obras teatrales y cuentos muy poco recordados -*Su Majestad el hambre (Cuentos Brutales)*- algunos concebidos en la Cárcel Modelo de Barcelona donde estuvo detenido y procesado por «amar a la humanidad y haber dicho mal del rey y de la guerra: por ser, pues, un sedicioso». En su estilo de vida, en sus aventuras (a los 16 años se enroló en las tropas saravistas en la guerra civil de 1904) Herrera fue tipificando la «santa inquietud» de que lo invistiera Rafael Barret.

Dijo Barret desde San Bernardino, en Paraguay: «Herrera es un inadaptado típico. (...) Agréguese a estos factores generales, en Ernesto Herrera, el hecho capital de haber vivido la miseria, el abandono, la congoja, y nos explicaremos que de la pluma ingenua todavía de este amargo adolescente broten frases que sangran. Herrera pertenece a la noble categoría de los inquietos. ¡Santa inquietud, madre de las cosas! Vosotros los satisfechos, sabed que vuestra felicidad no es sino la sensación de lo que lleváis de difuntos dentro de vosotros. Satisfechos -muertos empujados de aquí para allá por los vivos- sabed que sólo la inquietud trabaja. Quiera el destino conceder a Ernesto Herrera las energías necesarias para trabajar largamente y para sostener los trofeos sombríos de la angustia».

-59-

En su ácido diagnóstico de las costumbres burguesas, especialmente en obras como *La Moral de Misia Paca* y *La Bella Pinguito*, Herrera trata de ir más allá de la mera enunciación de una crítica. Herrera, sin el bagaje ideológico de Sánchez (lo que le permitió pecar menos en la estereotipación de la realidad), realiza un gran intento por trascender el plano teórico y pasar a la acción directa. Lo dice irónicamente en el párrafo final de su cuento «El lodazal»: «Tienes razón cogullesco gusano: es preciso hacer un escarmiento entre esos que no hacen más que pregonar ideas antisociales... A ver si así conseguimos que las realicemos de una vez». Sin embargo, a veces lo invade la decepción y un fragmento de una carta enviada en julio de 1915 a un amigo íntimo pone flagrantemente la prueba a una sensación muy actual: «Mi muy querido Guillermo: Al diablo la Muy fiel y Reconquistadora y al diablo todas las ciudades que son y han sido. Estoy hasta la punta del pelo más largo de crisis y de setimio, de Batlle, Viera, de Artigas, de Montevideo y de los Gloriosos treinta y tantos. Me siento Juan Moreira o Aquino y... me voy».

Tradición sainetera y teatro literario

No puede olvidarse, en cualquier juicio que se elabore sobre el teatro de la época, que la función básica que él cumplía era la del entretenimiento. Compañías como las de Florencio Parravicini y las que llevaban a actores como Cazaux, Enrique Muiño y Guillermo Battaglia, fueron popularísimas en su época en los teatros rioplatenses y es el «sainete» el género en el cual mejor se expresan. El autor uruguayo que sigue el camino trazado por los primeros saineteros criollos como Enrique García Velloso, Ezequiel Social y Nemesio Trejo, es Carlos Mauricio Pacheco. Lo que captan sus obras es esencialmente un mundo de arrabal construido por gentes humildes, fracasados e inmigrantes, donde se proclama una vida sin restricciones convencionales, dominada vagamente por las ideas ácratas. Dramas amorosos, honores y ambiciones perdidas son resumidos por el más popular y discutido de los -60- saineteros, el argentino Alberto Vacarezza, por boca del personaje Serpetina, en su obra «La comparsa se despide»: «Un patio, un conventillo, un italiano encargao, un yoyega retobao, una percanta, un vivillo, un chamullo, una pasión, choque, celos, discusión, desafío, puñalada, aspamento, disparada, auxilio, cana y... telón». Aunque folklóricas, estas definiciones resumen el esquema básico sobre el cual el sainete rioplatense (es difícil distinguir entre lo montevideano y lo porteño) afirmó sus mejores éxitos, derivados luego a la chabacanería y al estereotipo carente de inventiva.

En el origen hubo, indudablemente, un arte creativo y popular. Gran parte de las voces del lunfardo tienen su origen o su afirmación en el sainete. Un autor como Pacheco integra italianismos, anacronismos hispánicos en el lenguaje orillero y sus obras más recordadas, *Los disfrazados*, *La ribera* y *Música criolla* (escrita junto a Pedro Pico) están plagadas de rusos, franceses, cocoliches, garabitos y compadres.

Los autores que trataron de recuperar las fórmulas exitosas del teatro comercial, cayeron generalmente en un abuso de la expresión «literaria». Tal vez con la excepción de algunas de las obras de José Pedro Bellán, el legado dramático de Francisco Imhof, Carlos Salvagno Campos, Carlos César Lenzi, Yamandú Rodríguez, Carlos Percivalle y Edmundo Bianchi, está cargado de la visión «literaria», más que teatral, que dominaba a los autores. Vale la pena destacar de este conglomerado los esfuerzos de Imhof y Bianchi, por llevar a la escena las modalidades de la clase media-alta montevideana, en la mejor tradición de denuncia de hipocresía y prejuicios que lo ahogan, abierta por Sánchez y Herrera y continuada por Bellán. *Cantos rodados* de Imhof es un buen ejemplo, aunque cierta pacatería subyacente lleva a la condena del «licencioso» Pedro Verdier y su noviazgo frustrado con Elena, la hermana de su compañero de «calaveradas», Enrique. Bianchi también frecuentó las clases altas en *La quiebra*, aunque reivindicó en *Orgullo e'pobre* una cierta vocación por lo popular, que no podía eludir el esquematismo a que sus posiciones ideológicas lo condujeron en obras tan retóricas como *Perdidos en la luz*.

III. Los grandes poetas del 17

Juana y su apertura

En 1919, *Lenguas de diamante* de Juana de Ibarbourou significó una inesperada apertura a la sofocada poesía modernista del 900. De los invernaderos donde crecían plantas exóticas y desde donde era posible el transporte, entre néctares y ambrosías, a las más lejanas tierras del oriente, la poesía se abre a los campos, a los trigales, se empapa de olores rústicos y se baña en aguas frescas de arroyos. «La naturaleza, la vida y aún la carne es vista como un don, una ofrenda -ha escrito Medina Vidal- y si existe un trasfondo ideológico, este sería el naturalismo en un límpido juego de causas y efectos».

La poesía de Juana de Ibarbourou es sensorial, pero no sensual, da una sana primacía al mundo que se apropia mediante los sentidos, a un paisaje que tiene elementos fácilmente reconocibles en nuestro contorno (aunque más los tendría con «garrigas» castellanas o levantinas), a una frescura que no tiene nada de paganismo, ni tropicalidad como cierta crítica lo ha considerado. Los méritos de sus primeros libros -al citado siguió *El cántaro fresco*, *Raíz salvaje*, etc.- están en su espontaneidad, en la ágil intuición poética que traducen en un lenguaje directo. Luego «Juana» se ha repetido temática y estilísticamente: los nardos, violetas, trigos y romeros reaparecen a lo largo de su obra pero ello no impide olvidar la fuerza y vigencia de sus primeros poemas.

La importancia de la exigencia estética

Paralelamente otros poetas como Enrique Casaravilla Lemos y Vicente Basso Maglio emprenden caminos de mayor exigencia estética. En actitud similar a muchos poetas y escritores jóvenes de la actualidad, aunque lógicamente trabajando con otras formas, estos poetas se rebelaron contra las avalanchas de la vulgaridad en su versión de falta de exigencias. -62- Su producción parece objeto de un acto de fe profunda, aún comprendiendo cabalmente la función de exilio que el arte se ve cada vez más obligado a cumplir en la vida actual.

En *La expresión heroica* (1928) Basso Maglio expuso su defensa de lo substantival sobre lo adjetival en la vida del arte. «Virtud estética de refinamiento estamos consiguiendo en vez de endulzarnos hacia la meditación de un estilo encarnizado de ahondarnos -escribe- porque el refinamiento ciego es el movimiento sensual que está utilizando contra los límites y la profundidad que podría llamarse afinamiento mejor que refinamiento, si alcanza alguna vaguedad es el transporte inefable, vértigo de libertad, temblor de desprendimiento, angustia reflexiva que nos lleva finalmente, a las formas de depuración, a lo místico». Hay, pues, una idealización del arte desprendida de lo humano (notoriamente en *El diván y el espejo* [1917]), un cabal sentido de *l'esprit de finesse*, un enfriamiento de la realidad que no es vivida, sino soñada, vista a través de espejos, una poesía entendida como un toque delicado, como un aludir eludiendo. Efectuando un balance de ambos poetas, Jorge Medina Vidal afirma que «sus mundos de repercusión fueron muy cerrados, sus exigencias, sus devociones de lo superior cerraron muchas vías de comunicación con promociones posteriores. Un doloroso *dire* de frivolidad en cierta crítica y lectores les restó admiración entre los que llegaron después, no tanto por un sentido infantil de la gloria, sino porque sus conquistas de exigencias y profundidad para nuestra poesía no se afirmaron en la obra de poetas posteriores. Se perdió a menudo lo mucho o lo poco que ellos vislumbraron destacándolo y eso es doloroso para la evolución de la poesía lírica en el Uruguay».

△ ▽

Oribe y el combate existencial

Si entre Basso Maglio y Casaravilla Lemos la separación es más temperamental que estética, entre el primero y Emilio Oribe hay una hermandad valeryana que sólo difiere -63- en el propósito final de la búsqueda poética: Basso Maglio aspira a una calidad emotiva y Oribe busca el conocimiento. Su poesía oscila entre las puntas de un dualismo casi maniqueo -Espíritu y Mundo- como ha señalado Carlos Real de Azúa, pero «este contraste fundamental no es una antítesis yerta y conceptualizada sino, por el contrario, un comprensivo esquema de un existencial combate de inteligencia y acción, de pensamiento y de realidad, vivido hasta las heces de una vida intelectual ya dilatada».

△ ▽

Sabat y los tonos wagnerianos

Esta rápida visión de los poetas del 17 no puede olvidar a Carlos Sabat Ercasty y su poesía de tonos wagnerianos, de fuertes coloraciones panteístas, con un vasto escenario

universal donde los versos ruedan regidos por leyes eternas, grandes sensaciones, en búsqueda del estado ideal del arte.

«Nunca quise que se me pusieran etiquetas como a los frascos en las boticas - confesó el poeta en cierta oportunidad-. Es por ello que mis primeros versos, que pudieron parecer modernistas, los quemé en un verdadero auto de fe».

Sin embargo, cuando en 1917 aparece *Pantheos*, Sabat Ercasty no pudo impedir que en el alborozado saludo de la crítica se deslizaran los juicios que marcarían su poesía con un sello determinado. «Un misticismo vitalista y dinámico que va ascendiendo en grandes espirales de elocuencia desde la sombra densa y turbulenta hasta las plenitudes radiantes de la luz divina». Posteriormente, con *Vidas* en 1923 y con *Los Adioses* en 1929, pudo convertir sus experiencias de viajero en «un descubrimiento de la esencia poética americana a través del hombre y su experiencia vital» en el continente que había recorrido.

Poco después, el crítico Alberto Zum Felde veía en ese entusiasmo abierto, lírico y «panteísta», las características de un Walt Whitman y de un Verhaeren, lo que era una voluntad «intuitiva y natural de incorporación panteísta al cosmos». Esa apertura y esa vocación de amor universal se traducen en -64- una poesía abundante y no muy pulida. Así, sus *Poemas del Hombre*, donde refleja aspectos del hombre y «del universo como eje de la poesía y de todos los aspectos de la vida» peca por exceso de ambición y sucumbe a los riesgos de un mal dosificado parnasianismo.

Paralelamente, Sabat Ercasty recoge en el ámbito continental una gran resonancia. Es amigo de Pablo Neruda a quien canta: «Una tarde en los Guindos, oh fraternal Neruda, gocé el bosque marino de tus mil caracoles» en su libro *Chile, en monte, valle y mar*; también lo es de Rafael Cansino Assens, Alfonso Reyes y de Santos Chocano, relaciones que -para el crítico Meo Zilio de la Universidad de Pádova- permiten hablar de una influencia de la poesía de Sabat Ercasty sobre la de otros poetas americanos, especialmente en Neruda. Así, ha escrito que «ambas poesías (la de Sabat y la de Neruda) se proyectan hacia lo infinito espacial y temporal, aunque en Sabat ello represente una superior comunión y en Neruda una fuga y un naufragio».

Una poesía de este corte tendría que ir derivando paulatinamente hacia la filosofía y los mitos orientales en los que Sabat Ercasty se fue refugiando con el paso de los años. Si había cantado a Martí en la Plaza de la Catedral de La Habana, con versos entusiastas

Levántate, hombre,
rompe el nudo de la noche y el sueño,
abre ahora mismo las sombras que tragan tu sangre,
y antes de que la aurora queme el silencio,
recibe en la frente el verbo de las estrellas

recogido en su libro *Libro de los Mensajes*, debió refugiarse en un esoterismo abstracto y conceptual a partir de la década del 40, cuando otros aires soplaban ya -más íntimos y recoletos- en una poesía que no podía seguir aceptando la impunidad de las palabras con mayúscula.

-65-

△ ▽

Silva Valdés y la naturaleza idealizada

En la obra de los poetas nativistas la concepción horaciana del *Felix agricolae* y el *Beatus ille* aparece nítidamente marcada. En los *Poemas nativos* (1925), Fernán Silva Valdés no hace sino inventariar poéticamente los elementos que lo rodean en una realidad elegida -el pago- con un entusiasmo casi infantil: el ombú, la carreta, la taba, cachorros, nubes, el pericón, armas (la flecha y la bola), el mate. Pero la referencia al vasto marco telúrico en que enmarcará su idealizada visión está hecha desde el primer verso: «en un rincón de América vigilado por los teruteros». Sobre el carácter de esos objetos ha dicho el poeta y crítico Jorge Medina Vidal que «el poeta los pone en disposición de canto» y que «están llenos de intrínsecas cargas afectivas y de vida histórica. No son objetos estáticos, sino dinámicos, plenos de vida o de capacidad para adquirir la vida en manos del poeta o del hombre avizor».

En *Agua del tiempo* (1921), en *Romancero del Sur* (1939) y en *Intemperie* (1930), Silva Valdés insiste en la misma temática, abriendo con los *Poemas gringos* las puertas a valores e ideas ya insinuadas en su poema «Hombres rubios en nuestros campos» y que habrá de tener en *El caballo y su sombra* de Enrique Amorim su expresión novelesca, como la tuvo teatralmente en *La gringa* de Florencio Sánchez. Posteriores incursiones de Silva Valdés en lo que quiso ser un «nativismo» orillero, en una trascendentalización de compadres, yiras y el «cabaret orillero» resultaron notoriamente erráticos y empezaron a marcar los peligros que llevaba en germen el nativismo original.

△ ▽

Leandro Ipuche: poeta culto con motivación campesina

El distingo que pueda hacerse entre la poesía gauchesca alimentada desde la independencia (Bartolomé Hidalgo) por una tradición fogonera de extramuros y con los importantes aportes poéticos de Ascasubi, Hernández, Estanislao del Campo -66- (con su famoso *Fausto*) y más cerca del 20 por José Alonso y Trelles (*El Viejo Pancho*)

y el «nativismo» estetizante cuyo análisis estamos efectuando, pasa inevitablemente por la obra de Pedro Leandro Ipuche. En éste hay una orientación emotiva hacia todo lo que -al decir de Medina Vidal- representó en su hora la inserción de una poesía culta en una motivación campesina. Con menos orden que Silva Valdés, anteponiendo un «yo» neorromántico para hablar de las cosas que conoció de joven en tierras olimareñas, antes de venirse a Montevideo «con el alma convertida en un zurrón de ilusiones, en una pajarera de esperanzas», Leandro Ipuche no siempre comunica sus emociones sin hacer gravosa la carga de «poesía culta». Su novela *Isla Patrulla* peca por lo mismo.

△ ▽

Negros y multitudes, también

Por primera vez en la literatura nacional los pequeños motivos, las palabras, los temas de la vida diaria y lo anecdótico montevidiano se cuelan hasta adquirir carta de ciudadanía novelesca y poética. El postmodernismo da nombres propios a los objetos y a los seres de la realidad que menciona. La poesía ya no queda en la abstracción nominativa de Delmira Agustini o de Julio Herrera y Reissig. El poeta se atreverá con lo cotidiano y hasta con lo vulgar. Ildelfonso Pereda Valdés en *La guitarra de los negros* (1926) y en *Raza negra* (1929) poetizará a los negros incorporándolos a una tradición literaria que sólo Santiago Dossetti en *Los molles* (1936) retomará novelísticamente. Emilio Frugoni, por su parte, publica en 1923 sus *Poemas montevidianos* con escenarios capitalinos que en cierta manera continuará en *La epopeya de la ciudad* (1927) abierto con un «canto de la multitud».

△ ▽

La aldea escandalizada: la vanguardia surrealista

La capacidad de escandalizarse y sorprenderse ante los valores que propone una vanguardia literaria tiene en Montevideo -67- antecedentes bastante anteriores a los de la llegada del surrealismo a sus playas. Las vanguardias europeas desembarcan periódicamente desde fines del siglo pasado y lo hacían acompañadas de una cierta confusión, mezcladas en el equipaje de los poetas. ¡Tantos «ismos» danzaban al mismo tiempo en las grandes capitales europeas!

Quien marca la gran entrada del «escándalo a la paz de la aldea» es Roberto de las Carreras. En 1898 desembarca en Montevideo con sus maletas desbordantes de versos decadentistas franceses, chalecos de vistosos colores y una energía para predicar el

amor libre que lo llevaría a la locura. Con *Mi herencia* y con *Amor libre*(1902) la *belle époque* y la vocación de escándalo se injertaban sin notorio exotismo en el medio de amable siesta pacata. Salpicó luego la bohemia de algunos cafés -especialmente el «Polo Bamba» de Severino San Román- y trajo la apasionada polémica de las «torres» - *La Torre de los Panoramas* de Julio Herrera y Reissig, el centro «decadente» opuesto al Centro Internacional de Estudios Sociales- donde el oriente se había traducido al modernismo y donde el mundo del subconsciente se experimentaba a través de las drogas o de la poesía (Juan Parra del Riego, Pablo Minelli y González, Leoncio Lasso de la Vega). Un avanzado experimentalismo se practicaba en el «Consistorio de Gay Saber» con Horacio Quiroga y Federico Ferrando y las peñas anarquistas recogían las primeras traducciones de los textos de Bakunin y Proudhon.

El inconformismo de las vanguardias europeas detonó, poco después, en los disparos que segaron en 1914 la vida de una poetisa apasionada, Delmira Agustini: Eros, decantado en Baudelaire, se estrellaría en las convenciones y represiones del medio. Otros -como el mismo Quiroga- terminarían buscando escenarios diferentes para «la oscura raíz de su grito». Sin querer, estaría siguiendo un ejemplo de exilio que un surrealista uruguayo *avant la lettre*, Isidore Ducasse, ya había decidido sin saberlo en 1859. Desde entonces la aldea no volvió a ser escandalizada.

No puede sorprender, pues, que en 1924, cuando estalla en Francia el apasionado desafío a la domesticidad que es la reivindicación -68- imaginativa del surrealismo, la playa americana del Uruguay parezca poco propicia para dar su bienvenida a la zona fronteriza del sueño, la magia y la actividad desinteresada y libre del pensamiento que proponía André Breton. «Los escritores de modalidad ultrarrealista son raros en esta orilla» escribiría Alberto Zum Felde, el mismo que pocos años antes se paseara desafiante del brazo con Roberto de las Carreras, luciendo no menos coloridos chalecos por la montevideana avenida de 18 de Julio.

En los años veinte, con el realismo americanista en su apogeo, son pocos los que empiezan a unir su genealogía vanguardista a la de aquellas de antes de la guerra. Sin embargo, lenta y soterradamente, van apareciendo, para contribuir al «descrédito total» de lo que se llamaba comúnmente «la realidad». Pero las líneas de las vanguardias están ahora muy mezcladas: son muchos los «ismos» superpuestos y confundidos, negados y complementados. Cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo, postumismo, simplismo, estridentismo y sencillismo se desmienten y forcejean con el novedoso surrealismo. Fugaces modas pasajeras que mueren apenas concebidas, que no logran calar tan hondo como lo hace la burla «ultraísta» campeando en poemas para «leerse en el tranvía», en cantos a las locomotoras (Alfredo Mario Ferreiro) y a los edificios locales que aspiran ser recargados rascacielos (Juvenal Ortiz Saralegui).

Lo que propone el surrealismo -en este corte de apasionados intentos por derribar los altares de Dios y de la Razón- no es entendido; apenas se lo intuye por algunos poetas, va larvando la prosa que explotará en el extraño y marginal de Felisberto Hernández, en algunas páginas de Juan Carlos Onetti (especialmente en *El Pozo* y *La vida breve*) y en los casos aislados de los poetas Selva Márquez, Nicolás Fusco Sansone y Blanca Luz Brum.

La filosofía propuesta tras los Manifiestos del Surrealismo estaba todavía demasiado tajantemente separada de la filosofía positivista secularizante que campeaba en la

cultura oficial. Se jugaba apenas con la novedad, con el arte nuevo que deslumbraba, se manejaban las grandes palabras y el instrumento -69- expresivo propuesto apasionaba. Pero lo grave es que el sentido de la profunda revolución que el surrealismo significaba, se escapa porque no se lo entiende.

Pero no en vano Montevideo es en esos años y en los siguientes un escenario cosmopolita y europeizado donde van teniendo cabida todas las nuevas formas. El nacionalismo ingenuo, lo regional y presuntamente genuino criollo, esgrimidos con orgullo en otros territorios americanos, es aquí vulnerable a todo nuevo estilo o influencia. En definitiva -como pasaría en la Argentina con Borges, Bioy Casares y luego con Marechal y Cortázar- las circunstancias y caracteres nacionales, el paisaje y el ambiente pueden ser el «tema», pero su modo de expresión puede ser muchas veces surrealista. Desde adentro podrá la realidad asumir este nuevo sesgo y cobrar su nueva dimensión. La moda original podrá pasar a ser auténtico estilo.

Breton perdonaría, pues, el absurdo de hablar -como hiciera él mismo presentando a Swift, Hugo y Sade como surrealistas- de quienes en el Uruguay han podido serlo de un modo fragmentario o accidental; irónicamente tal vez sin haberlo sabido. Así, parafraseando al autor de Nadja, podríamos decir que son surrealistas algunos de los primeros poemas de Sara de Ibáñez y el Juan Cunha previo al contenido autor de las «églogas» criollas, el «maldito» Juan E. Fagetti y muchos poemas dispersos de Silvia Herrera y Saúl Pérez Gadea. Más radicalmente un intelectualizado y reprimido José Pedro Díaz rastrea en sus *Ejercicios Antropológicos* muchas de las leyes surrealistas; María Inés Silva Vila incursiona en el mundo del sueño en sus primeros relatos y L. S. Garini hace de las leyes del absurdo su desazonante resorte de sus cuentos. Más recientemente Julio Ricci y su apasionante serie de *Los Maniáticos* propone una nueva e insospechada vuelta de tuerca a las posibilidades del surrealismo. Sus «maniáticos» somos todos nosotros: el germen del absurdo está en nosotros, la locura es el pan cotidiano de un mundo de donde han sido abolidas las inútiles leyes del racionalismo.

Por sobre todos ellos y sin que sus raras disociaciones y el esfuerzo de su memoria como hilo conductor de la narración -70- hayan sido inventariadas, es Felisberto Hernández el autor más complejo de esta corriente siempre minoritaria.

Lo importante es que, de un modo u otro, la «soberanía del pensamiento» ha logrado un territorio experimental propio; lo satisfactorio es que nadie llegó a aceptar radicalmente la receta que ni el propio Breton quiso dar; lo triste, que la aldea -pese a sus periódicos escándalos- no ha sido todavía seriamente conmovida: no hubo genio capaz de hacerlo, se sospecha que no lo hay. La máquina de coser no se ha encontrado todavía con el paraguas en la mesa de disección de la literatura uruguaya; los «pequeños y grandes ahorristas del espíritu» siguen siendo fieles gobernadores de la comarca.

△ ▽

IV. Los olvidados de los *twenties*

Pero debemos volver a 1917, nuestro punto de partida. Ya fue señalado al principio de este trabajo que de allí parten varias tendencias, algunas puestas en evidencia tardíamente, por lo que es necesario retomar esa fecha para rastrear la obra de varios narradores -José Pedro Bellán, Mateo Magariños Solsona, Adolfo Agorio, Horacio Maldonado, Salterain de Herrera y Manuel Acosta y Lara- que han aparecido siempre en el segundo plano a que el «nativismo» imperante en la época los relegó. Porque mientras el «campo» se va insuflando de mitos, trascendencia y los americanistas de la hora tratan, al modo romántico, de devolver al gaucho la dimensión heroica y simbólica perdida en el 900 por los discípulos del naturalismo zoliano, los novelistas que describen sobre la vida ciudadana dejan los símbolos y el «mensaje» de lado y efectúan una pintura desenfadada de ambientes, clases sociales y costumbres, trazando psicologías novelescas simpáticas, vitales, demostrativas de que los «años locos» montevideanos tuvieron una buena y curiosa cuota de licenciosidad y de vigente liberalismo en las costumbres que la pacatez pública negaba y niega.

Leer a Bellán o Magariños Solsona, por ejemplo, es descubrir la versión novelesca de una cierta irreverencia anticlerical, -71- una abierta denuncia de hipocresías y tapujos cubriendo la versión oficial de una sociedad que se presentaba con otras fachadas.

Aquí no se trata de conjugar verbos americanos con mayúscula, de enfatizar el telurismo, sino de descubrir a los ojos de más de un atónito lector, un mundo sin convenciones, sin hondas raíces americanas, ya que no hay reparos en presentar familias hijas de inmigrantes -el pariente italiano en *Mani*, la gallega *Doñarramona* o Josefa Rodríguez de *La inglesita* de Bellán, la francesa Jacqueline de *Pasar* de Magariños- aún cuando ello les valió ser acusados de «falta de nacionalismo» y se habló en el caso de Magariños de su «funesto extranjerismo».

△ ▽

Magariños Solsona: La poligamia como forma de rebelión

Cuando en 1920 aparece *Pasar* de Mateo Magariños Solsona (1867-1921) pocos recuerdan a *Las hermanas Flammari* (1893) y a *Valmar* (1896), dos largas novelas que el escritor había editado cuando tenía menos de treinta años y que significaban un burlón (y no exento de ferocidad) diagnóstico de nuestra sociedad finisecular. Contra lo que se ha afirmado generalmente, esas novelas no pertenecen tanto a la época naturalista en que fueron escritas, sino a una época de autores «satisfechos con su tiempo», más preocupados por una irónica crítica de costumbres e hipocresía que toda convención social supone, que por un riguroso «culto a la verdad» naturalista.

En cierto modo, las novelas de Mateo Magariños disuelven los excesos naturalistas que cometían sus colegas europeos o americanos en irónica bonhomía. Magariños trata así un tema revolucionario desde su misma proposición: «abolir esos respetos a los

infinitos preconceptos sociales que, hoy por hoy, son un verdadero freno para contener las pasiones», idea que se resumía en una sola palabra: poligamia.

En *Valmar* lo anuncia claramente: «Y yo sostengo que, en cuestión de mujeres tan orientales somos los de aquí como -72- los de allá, sólo que nosotros comparándonos en la pretendida moralidad de nuestras costumbres, somos más pervertidos porque somos hipócritas. Aquí y en todas partes, el hombre es incuestionablemente polígamo...». Felipe, el amigo del protagonista, discrepa, pero no en forma sustancial: «Yo podría ser polígamo en el tiempo, pero jamás en el espacio: un harem sería para mí una cosa terrible». Magariños Solsona experimentó novelísticamente ambas posibilidades. En *Las hermanas Flammari* y en *Valmarensaya* «la poligamia en el espacio» y en *Pasar* la poligamia en el tiempo.

En las dos primeras novelas, Magariños defiende al hombre que ama a dos mujeres a la vez. En la primera, Mauricio (el protagonista) triunfa sobre el medio social representado por su suegra y se queda amando a su esposa Elvira y a su cuñada Margarita en una feliz promiscuidad bajo el mismo techo de su hogar. En *Valmar* el medio aplasta al protagonista que no resuelve su íntimo debate entre dos corazones femeninos: el de su esposa, rica y acomodada y el de su amante Josefina, con la cual ha tenido un hijo; se descerraja un balazo al final. Al defender una posible poligamia del hombre, Magariños ataca lo que la impide abiertamente: todo aquello que obliga a vivir entre mentiras y trampas. Tema tan arriesgado no contó en su momento con la aceptación de la crítica y el prologuista de *Las hermanas Flammari*, Samuel Blixen, no dejó de señalar que «más de un pasaje haría estremecer de horror, si quien ha escrito la novela no hubiera tenido la suprema habilidad de provocar al tiempo una sonrisa del lector y a veces una franca carcajada». Y excusando los posibles rechazos que atisbaba en su mismo prólogo, Blixen añadía más adelante: «¿Qué se podrá alegar, entonces, contra este primer libro de Magariños Solsona? ¿Que no se parece en nada al catecismo del Padre Astete? A esto podrá contestar que no lo ha escrito para seminaristas. ¿Que sus personajes usan a veces de proceder no del todo limpios y que sienten tendencias irresistibles a hocicar en la porquería y en el vicio? El autor no tiene la culpa...».

Sólo algún fervoroso lector, como José Carlos Álvarez, se ha atrevido luego a defender la temática de Magariños Solsona, -73- escribiendo en oportunidad de la reedición de *Pasar*: «ambas novelas (se refiere a las dos primeras) encierran una encomiable fluidez narrativa, una construcción sólida, nada corriente en su época y en el Uruguay, una constante atracción para el lector y un mérito hasta ahora no señalado debidamente: ambas novelas se ubican en los comienzos de la narrativa montevideana y Magariños Solsona, a fines del siglo pasado realizaba algo que hacia 1940 se reclamaba, con razón, a nuestros modernos narradores».

En *Pasar*, muchos de aquellos temas fueron retomados. También estamos frente a un hombre polígamo, aunque los amores se han dado en el tiempo y el tema de la novela parezca ser el melancólico «pasar» de un cincuentón hombre de fortuna, algo de vuelta de todo en la vida, aunque nada cínico ni pesimista. Ese tono melancólico que parte del mismo título, empapa toda la novela; básicamente ceñida alrededor de cinco años de la vida de Mauricio: aquéllos en que vive con una amante francesa, Jacqueline, desde qua la trae de París y la trata de injertar en su vida de estanciero progresista, hasta que ella se va. Es allí donde se dan las mejores notas de la novela. El amor del cincuentón por esta muchacha llena de vida ha sido pintado como pocos en la literatura

uruguay y en las páginas finales, cuando los amantes se despiden prometiendo volverse a ver y sabiendo que no será posible, hay una fuerza emotiva inusual.

Toda la obra funciona en un tácito contrapunto con la sociedad en que está inserta: si Mauricio busca un equilibrio y la armonía vital en su estancia «El Oasis» es porque Montevideo y su escala de valores lo rechaza abiertamente. La sociedad de la época no tolera a Jacqueline como su amante, como no toleró luego la crítica a «una francesa» como protagonista tildando a Magariños de «falto de nacionalismo» y sometido a «un funesto extranjerismo». Por otra parte, es en esta obra donde por primera vez el medio geográfico, en vez de ser «el paisaje» que devora y condiciona protagonistas, se convierte en un fino marco donde se proyectan psicologías.

-74-

△ ▽

Horacio Maldonado: «de lejos, con coraza y antiséptico»

Los adelantos tecnológicos llegan al Uruguay con una fuerza arrolladora que la buena situación económica y la fuerza expansiva del batllismo, indudablemente favorecen. Montevideo cuenta en 1922 con una lista de 14.665 abonados telefónicos, un ritmo de 2700 automóviles importados anualmente a partir de 1923, la instalación de tranvías eléctricos, la generalización del telégrafo, la inauguración de líneas regulares entre Montevideo y Buenos Aires. Son años en los que todavía puede hablarse de Uruguay «como el mayor laboratorio de experimentación social de las dos Américas» sin ruborizarse por la exageración. Pero, aunque sus satisfechos habitantes no lo atisben todavía, el país -a partir de 1920- está empezando a vivir de lo ya conquistado.

El liberalismo constituye la conciencia nacional generalizada y ha perdido su significación y su fuerza estrictamente política; su experiencia, en las notas más polémicas y militantes, puede considerarse clausurada en 1925. Durante la administración del presidente Brum los tranvías ya presentan déficit y las nacionalizaciones programadas (especialmente la del tabaco) no llegan a concretarse. Un proyecto sobre investigaciones petrolíferas de 1920 morirá en los escaños parlamentarios, así como el proyecto de un instituto de pesca se debatirá inútilmente en una sociedad ya volcada a una economía «satisfecha» de consumo de la cual podrán seguir siendo expresivas las cifras edilicias, la conversión de caminos empedrados en «pavimentos lisos» y las cifras estadísticas de las importaciones suntuarias. De esa peligrosa evolución ya insinuada ningún escritor tuvo el mínimo atisbo.

La única reacción antagónica es la de los autores preocupados por la masificación, por los males del progreso, por el materialismo y por la pérdida de la espiritualidad e idealidad del hombre, en aras de la técnica. Los refugios son dobles: el «idealista» que propone Horacio Maldonado en *Doña Ilusión en Montevideo*(1929) o el «espacial» que organizan los nativistas en el campo.

-75-

Horacio Maldonado, a pesar de los conatos de inserción en la realidad que lo rodea - *Raimundo y la mujer extraña* (1826), *La vida singular de Silvio Toledo* (1938) y la novela ya citada- sucumbe a la falsa alternativa que propone una dualidad no menos falsa en la condición humana: el hombre que se debate entre la vida terrestre e inmediata, llena de peligros, vicios y *peccata mundi* y los ideales de trascendencia y espiritualidad de corte ático y valoración estrictamente filosófica. El peligro, además de la infatuación del tono y el desprecio por las manifestaciones populares espontáneas, resultó ser en el caso de Maldonado lo mismo que iría acumulando sin querer la literatura nativista por el simple paso del tiempo: el desprecio por lo nuevo, el temor a los cambios y a lo extranjero, los deseos de una sociedad detenida y conservadora, desconfiada de toda novedad y enemiga de toda renovación.

Luciano y Jesús, protagonistas de *Doña Ilusión*, hablarán respectivamente de que «esta vida vulgar, pequeña, ruin, como la de todos los demás, me hace pensar en un desperdicio de las horas» y dirán que «la culpa es de la época, del torpe sensualismo en esta hora de extravío». No será posible conservar la pureza del alma así entendida; y algunas notas de Maldonado son hoy hasta risibles.

Mientras el autor teatral derivaba sin temor a las fórmulas del mundo que escenifica en el sainete, musicalizaba en el tango y expresaba en el lunfardo, novelistas como Maldonado no habían resuelto ciertos prejuicios anacrónicos. El tango será «una música que exagera los instintos más groseros de la plebe y da a la mujer, cuando en su garganta se anida, aspectos de arrabalera e impúdica». Un cabaret puede ser «un lugar de reuniones viciosas en que la alegría esconde lo más sombrío, lo más tétrico de la bestia humana». El mate podrá ser lo que Carlos María Maeso, con más ironía, escribe en *Manón con relleno*: «Yo no había contado con la calamidad del país, esa infección nacional que no ha merecido aún sus estudios como el tifus y la difteria y a la cual se ha olvidado el inteligente y laborioso señor Bollo de incluirle una casilla en sus interesantes anuarios demográficos, entre las causas de la mortalidad: ¡el mate!». «¿Cómo lo toma, don Máximo, dulce -76- o amargo?», le preguntarán al protagonista y Maeso resumirá: «De lejos, con coraza y antiséptico, señora!». Todo un símbolo, más allá del chiste mediocre.

△ ▽

José Pedro Bellán y la emancipación de la mujer

José Pedro Bellán (1889-1930) es más conocido por su obra teatral, especialmente por *Dios te salve...!*, por más que sus relatos constituyan uno de los más cabales ejemplos de la narrativa del veinte y un muestrario de las mejores preocupaciones literarias de sello urbano. Reunidos en tres volúmenes -*Doñarramona* (1918), *Los amores de Juan Rivault* (1922) y *El pecado de Alejandra Leonard* (1926)- los cuentos de Bellán trazan una pintura de época, desde la perspectiva de preocupada modernidad que asumía el autor. Para esto utilizaba un enfoque eminentemente feminista. La mujer es la gran constante de su obra, eficazmente insertada en la medida en que es vista desde

una óptica social, no tanto en la medida en que el análisis es exclusivamente psicológico.

Entre el primer grupo de relatos -aquéllos que ponen el acento en el contexto social en que la mujer está inmersa- *El pecado de Alejandra Leonard* resulta uno de los mejores y más amargos diagnósticos de una sociedad montevideana que no toleraba mujeres intelectualizadas o, pura y simplemente, «distintas» de aquel prototipo medio que acataba la superioridad masculina sin protesta. Alejandra no es ni fea ni antipática (esta es la originalidad del personaje de Bellán), pero su «pecado» es ser «leída» y tener una capacidad de opinión propia que espanta a cuanto pretendiente se le acerca. Los hombres de este relato -como todos los protagonistas masculinos de los cuentos de Bellán- aparecen como un reflejo opaco de la problemática femenina. El destino de Alejandra es ser una solterona, porque la sociedad en que vive no le permite ni la digna salida de una profesión liberal.

En la obra teatral *El centinela muerto*, Bellán retoma claramente el tema de la emancipación de la mujer, aunque -77- en 1930 los usos y costumbres que escenifica en un carnaval de barrio, colaboran para hacer del padrecentinela (Andrés) un desbordado cancerbero, sin poder ni control sobre su esposa e hijas. La preocupación de casarlas «bien», de que cumplan noviazgos «regulares», ya es anticuada en 1930 y lo ha comprendido así hasta la madre (Catalina). Será el hombre quien tratará de mantener vivientes los valores perimidos y logrará sus satisfacciones de pequeña burguesía a costa, incluso, del afecto de los hijos y de su propia frustración. El centinela está, indudablemente, muerto. El mismo tema de la mujer casadera se da en *La inglesita*, aunque allí el matrimonio es una forma de ascenso social en la ambición de Josefa Rodríguez: casarse con un «inglés», ya que los ingleses son el punto más alto de la escala de valores local y, como tales, codiciados por las hijas de españoles, como Josefa.

En el segundo grupo de relatos -donde Bellán intenta un ahondamiento psicológico de la mujer- los aciertos decrecen y la producción es más desigual, aunque entre ellos está lo más logrado de su obra: la *nouvelle* *La realidad. Sine qua non, Fuego fatuo y La señora del Pino* juegan con aspectos lindantes en la patología del alma femenina, pero en *La realidad* trasciende la mera categoría para convertir el relato en una pequeña obra maestra. El juego oscilante del protagonista entre un rostro evasivo de una hermosa joven (Ysabel) y la pasión tumultuosa de Madame Jourdain, parece desgarrador. La idealidad está en el rostro que se sospecha imaginado; la carnalidad entre los brazos de la jocunda francesa. Lo ideal será finalmente prosaico y ese rostro la hermosa máscara de una joven vulgar de la época. La clave ambigua de este relato (digno de figurar en cualquier antología) lo da lateralmente un amigo (Vives), cuando al hablar de las dos mujeres dice «no obstante, la una hace a la otra»; o más claramente, que el rostro de la joven sólo podía ser ideal, desde la pasión en que yacía el protagonista con Madame Jourdain. Desaparecida ésta (un suicidio atroz) la máscara cae e Ysabel es lo que fue siempre. «Cellini tuvo la visión del Sol en los subterráneos de un castillo» ha recordado oportunamente Bellán.

-78-

En *Doñarramona*, Bellán pinta -con una estructura básicamente teatral- los ahogos y limitaciones a la natural vitalidad de los personajes que impone una gazmoña beatería religiosa. Alfonso, Concepción, Amparo y Dolores, los cuatro hermanos que con la

presencia catalizadora de la gallega Doñarramona se descubren en sus exiguas pasiones, son los testigos de cargo a partir de los cuales Bellán enjuicia al mundo de las viejas familias que ellos representan.

La prematura muerte de Bellán -a los 41 años- impidió que cristalizara su obra en la tendencia que era adivinable desde *La realidad* y que fue asimismo ensayada, sin cuajar, en *Interferencias* (1930), «pieza teatral en cinco episodios». Allí un nuevo Bellán -eco de los tumultuosos «ismos» con que el siglo XX buscaba expresar su sensibilidad- intenta símbolos y nuevas formas expresivas; el teatro realista y directo queda de lado.

△ ▽

Eduardo de Salterain y Herrera: un olvidado en Punta del Este

Entre los narradores del veinte, hay muchos olvidados. La marejada nativista los relegó a un segundo plano del cual sólo parcialmente han ido emergiendo en forma aislada. Eduardo de Salterain y Herrera ha padecido su parte en ese relegamiento. En *Ansiedad* (1922) reúne una serie de cuentos sobre la clase media montevideana; en *La casa grande* (1928) incursiona en un mundo que la narrativa urbana de la época no rehuyó y, en algún caso, trató expresamente (Bellán en *Mani*, *La inglesita*, la misma *Doñarramona*) y que fue jocoso tema para el sainete orillero; la inmigración italiana y española.

En *Fuga* (1929) Salterain plantea, con un estilo novedoso en la época, un tema inédito: la novela transcurre en la entonces árida, pero ya cosmopolita, Punta del Este (escenario que sólo tenía un antecedente novelesco en la obra *El médano florecido* del fernandino Francisco Mazzoni). La obra está estructurada con anotaciones objetivas en tercera -79- persona, fragmentos de un desgarrado diario íntimo y la correspondencia entre Nida y Álvaro (enamorado de Inés).

△ ▽

Adolfo Agorio: el *vivere pericolosamente*

Nadie mejor que Adolfo Agorio para representar el tipo de escritor que en la década del veinte viviera intensamente todos los «ismos» que le proponía el mundo. Inquieto viajero -recorrió Europa, Estados Unidos, América Latina y Rusia (*Bajo la mirada de Lenin*, 1925)- Agorio hoy apenas es recordado y, sin embargo, en su época cosechó los

máximos aplausos (se carteaba con reyes, presidentes, políticos y escritores de todo el mundo) y las máximas diatribas (se le acusó de todo «ismo» político en boga: de comunista a fascista).

Sin embargo, con un estilo franco y directo, una pluma ágil y vehemente, escribió numerosos libros de ensayos, una entusiasta biografía del no menos vital y exaltado Leoncio Lasso de la Vega (*Leoncio Lasso de la Vega y la ronda del diablo*, 1917) y un libro que es una curiosa «isla» en la no siempre bien rastreada historia de la literatura fantástica del Uruguay y tan mal llamada «rara»: *La Rishi-Abura* (1919), subtítulo *Viaje al país de las sombras* que reúne trece cuentos de aventuras exóticas y siniestras.

El crítico Gustavo Gallinal resumió el libro diciendo que «las encarnaciones de Rishi-Abura, la bruja de los pantanos, engendrada en el misterio de la superstición india, forman la trama de este libro». Prueba de su éxito en vida fueron las tres ediciones agotadas del libro y las ofertas de Hollywood para llevar a la pantalla el relato que da título al volumen.

△ ▽

Montiel Ballesteros: símbolos en lo popular

El intento de Agorio de seguir las normas del *vivere pericolosamente* danunziano de los años veinte también fue ensayado, aunque más tímidamente, por Adolfo Montiel Ballesteros (1888-1967). Ello se tradujo, como en tantos otros autores -80- de la época, más en las actitudes vitales que en las obras, aunque en este caso una producción abundante (y no siempre rigurosa) marcó al exaltado poeta salteño, «lanzado irrefrenablemente a la conquista de la capital arisca y misteriosa» como ha escrito de él Alberto Lasplaces en sus *Nuevas opiniones literarias*.

Tras la bohemia y sus libros de poesía (*Primaveras del jardín*, *Moción y Savia*) Ballesteros fue cónsul uruguayo en Italia y autor de varios volúmenes de cuentos. Luego empezó a publicar novelas que escapaban a los esquemas literarios de la época. *La raza* (1925) enfrenta a dos generaciones de «puebleros» y retoma el conflicto de tradición y modernidad, viejos esquemas e ideas renovadoras a partir de la vida de Simón Rosas y de sus hijos. Después de *Castigo e'Dios*, Ballesteros roza un tema ensayado exitosamente por Francisco Espínola en *Sombras sobre la tierra* con su novela *Pasión* (1935), narrando la vida de los «señoritos» ricos y ociosos de las capitales del interior.

△ ▽

Manuel de Castro: un valioso antecedente

Recogiendo la lección del realismo ruso del siglo XIX con su vasto fresco de cuentos y novelas sobre pequeños y míseros funcionarios públicos del zarismo, Manuel de Castro, noveló mezquindades, ambiciones menudas y esperanzas de corta mira (bonificaciones, presupuestos, jubilaciones y escalafones administrativos) en una premonitoria novela: *Historia de un pequeño funcionario* (1929). En una oscura repartición ministerial, Santiago Piñeyro -ex oficial de estado civil de un Juzgado de Paz- vegeta, adula y espera justicia de una administración ya corrompida por el favor político. Es ésta una novela desigual, pero llena de admoniciones sobre nuestro pasado, presente y futuro.

Manuel de Castro insistió luego con esos temas en cuentos como *Por voluntad propia* y en *Oficio de vivir*, donde se reconstruye todo un período de Montevideo con notas costumbristas, peñas en el Café Británico y hasta un capítulo dedicado al famoso «Centro Internacional de Estudios Sociales».

-81-

△ ▽

Zavala Muniz y la conciliación con el pasado

Justino Zavala Muniz (1898-1958) como Ernesto Herrera en *El león ciego*, sabe ver a través de la idea que condena, las calidades humanas del personaje que traza. Los caudillos pueden ser patriotas, leales, generosos y afectivos, pero son gratuitos instrumentos de una época y un sistema al servicio de otros fines. Así, aparentemente, los caudillos-leones que ambos describen gozan del apoyo del autor, lo que ha dado pie, tanto para uno como para otro, a tanto comentario político adverso. Pero si han sabido comprender, eso no implica necesariamente justificar.

En cierto modo, esos héroes son inocentes de las mismas culpas que cometen. Hijos de una época en vigencia de otra; hechos por una escala de valores al servicio de otra.

De ahí el principal mérito que este autor ha volcado en obras donde predomina la dualidad contradictoria de ese vasto fresco épico de nuestra historia. Es el cabal entendimiento de la tradición desde el ángulo de la modernidad.

La forma como Zavala Muniz intenta la conciliación de la razón idealista y el pasado rural es la «crónica», una fórmula literaria con iguales ingredientes históricos y novelescos, donde todo dato histórico-geográfico es rigurosamente cierto y donde las descripciones son eminentemente literarias y aun retóricas. En la primera de ellas, *Crónica de Muniz* (1921), el ancestral orgullo familiar herido es casi la única motivación novelesca.

Esta crónica, que cuenta la vida del abuelo Justino Muniz (de cuyos labios escuchara el autor, directamente, la mayoría de los episodios que la componen) fue escrita en respuesta y descargo de las graves imputaciones formuladas por Javier de Viana en *Con divisa blanca* y *Por la Patria*, por Luis Alberto de Herrera y aun por Eduardo Acevedo Díaz. La herramienta con la cual trabaja Zavala Muniz es histórica; y añade al relato varios documentos de prueba. Pero, sin saberlo, en la misma medida en que levantaba un amplio y vibrante alegato familiar, estaba calando más hondo y haciendo, por lo pronto, una buena literatura.

-82-

La segunda crónica, *Crónica de un crimen* (1926), escrita en ancas del éxito de la primera, se acerca al mismo problema -un intento de comprensión de la aparente «barbarie» de muchas de las realidades rurales del país- con otro instrumento: el análisis psicológico. Aquí su esfuerzo es más artístico y menos pasional, comprometido y emotivo que en la primera. Su habilidad y mérito consiste no en argumentar o explicar, sino en describir las andanzas de un marginal de la sociedad rural, alguien que en las guerras civiles tal vez hubiera sido héroe y hoy es apenas un criminal -«El Carancho»- de evidente raíz psicopática.

Crónica de un crimen, con el escenario preciso de Cerro Largo en 1913 y con leyendas ciertas tras «El Carancho», puede leerse como novela policial; y significa entre el verboso nativismo de la época una curiosa excepción que le permite, por lo pronto, sobrevivir. Si «El Carancho» es un asesino, lo es por el imperio de los hechos y no de los adjetivos, aunque Zavala Muniz no lo convierta en un mero «producto del medio», sino en un «caso psiquiátrico», apasionante insertado en él. Sin embargo, esta situación no está forzada: hay una violencia latente en el Melo de 1913, con ecos de patriadas no apagados todavía.

Finalmente en *Crónica de la reja* (1930), Justino Zavala Muniz vuelve a tomar el mismo tema, aunque ahora bajo un sesgo idealista: el que opone a Ricardo al medio en que vive. Empleado de pulpería primero, después pulpero él mismo, Ricardo es una suerte de testigo a través del cual Zavala Muniz proyecta su idealidad. La incidencia del protagonista en el transcurso de lo narrado es mínima; apenas sale de su situación de testigo en las contadas oportunidades en que debe pelear con el «Pardo Gil», intervenir como juez ante un «daño», en el crimen de Teodoro (donde se toca adecuadamente el tema de la justificación de la violencia) o al plegarse a una revolución que proclaman otros. Zavala intenta ir comprendiendo el marco en el cual podrán irse insertando los elementos ordenadores de la pacificación nacional. Se intuye que Ricardo no vivirá esa época, pero en sus vivencias están ya los instrumentos de otro Uruguay: el posterior a 1904.

-83-

El mérito de Zavala es haber novelado una sintética fórmula del esquema tradicional «civilización y barbarie». Peleando políticamente por la primera, ha comprendido y participado emotivamente de la segunda.

Caudillos y doctores se dan la mano en su obra, la civilización y la barbarie, el gaucho montonero y el batllista institucionalista coexisten con benevolencia no exenta

de ideal sincretismo. Porque curiosamente, lo que pudiera parecer contradicción en otro escritor -esa dualidad tirante- en Justino Zavala Muniz siempre se aunó con un sentido del cual sus obras teatrales son la más cara expresión.

Por lo pronto, en *La cruz de los caminos* (1933) al enfocarse el problema del latifundio, a través de la vida miserable de los campesinos de Bañados de Medina, Zavala Muniz lo hace desde la misma realidad que representa. Es entonces que el Estado -esa entelequia de origen ciudadano- aparece como omiso: no expropia, no obliga a hacer producir, y Zavala Muniz enjuiciando a los partidos tradicionales que lo dirigen no hace sino marcar un deber futuro, algo que hay que corregir. Como civilista batllista honesto, aún desde la perspectiva de una realidad rural de ribetes violentos, Zavala propone rumbos para la acción. En *La Cruz de los caminos* (1933) Zavala abre el gran proceso acusatorio del latifundio, que Carlos María Príncipe (1887-1959) había tentado en obras como *El higuero* (1924) y al que el mismo Zavala proseguiría aludiendo, al trazar dramáticamente el cuadro de miseria y analfabetismo en *En un rincón del Tacuarí* (1939) y en *Alto Alegre* (1940).

Todas sus obras tienen esa fuerza (la denuncia del campo olvidado) pero en ellas mismas está la debilidad que las limita en el impacto propuesto: un teatro de ideas, más literario que teatral, del cual se salva casi exclusivamente *Fausto Garay, un caudillo* (1943). Es allí donde la voluntad y el esfuerzo de Justino Zavala Muniz por comprender y hacer comprender desde su perspectiva urbana y moderna, el pasado rural de antes de 1904 es más notorio. No en balde -y en esas oportunidades una mueca de aguda picardía le cruzaba rápidamente el rostro- había tomado mate muchas madrugadas, antes -84- que saliera el sol, churrasquito por medio, con su abuelo, «el caudillo». Nieto y abuelo dialogando en la penumbra hasta que la luz llegaba y un montón de historias, algo de mística y mucho de sentido cierto para vivir, había sido trasvasado y asimilado por el pequeño de ojos asombrados. Modos y maneras de un genio muy particular que le brotarían luego muchas veces, cuando era ya un racionalista del partido de Batlle.

△ ▽

V. 1930: Las puertas al futuro

A fines de la década del veinte ya están echadas muchas cartas y agotadas muchas tendencias. El mundo ya no puede seguir viviendo con la sonrisa superficial de una peripecia y una alegría que se esquematiza en manierismos; tampoco puede seguir América agotando una cantera ya explotada en todas sus direcciones y, finalmente, es demasiado imperioso el reclamo de la angustiosa corriente subterránea que empezó negando a Dios para ganar la libertad y luego no supo qué hacer con ella. Con la crisis del 29 en el mundo, el fin del impulso político del Batllismo original (en 1929 muere

Battle), los festejos del Centenario que bautizaron arbitrariamente a una nueva generación de las letras, pueden aparecerse como una inútil y tardía mueca festiva en un mundo que exigía opciones, que levantaba apasionada e ineluctablemente sus grandes trincheras ideológicas, apoyadas en la filosofía, más que en la poesía o el subconsciente como se hizo a lo largo del período anterior.

La caracterización de la llamada Generación del Centenario se hace más difícil que la anterior y si en aquélla ya anotamos la posible arbitrariedad de toda fecha y toda aglutinación de nombres en su derredor, en este caso esa arbitrariedad será aún mayor: muchos de los hombres surgidos en el primer período siguen prolongando su fecundidad artística en éste y aún en años posteriores, amparados por una saludable longevidad que los han hecho, en muchos casos, nuestros contemporáneos: Armando Vasseur, Carlos Sabat Ercastry, -85- Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe, Fernán Silva Valdés por sólo citar los más notorios.

Las obras de los nuevos del treinta -en poesía: Sara de Ibáñez, Clara Silva, Juan Cunha, Roberto Ibáñez, Fernando Pereda, Juvenal Ortiz Saralegui, Esther de Cáceres y en narrativa, Jesualdo Sosa, Enrique Amorim, Juan José Morosoli, Felisberto Hernández, Paulina Medeiros y más tardíamente Juan Carlos Onetti- se cruzan con las de aquellos escritores más notorios de una generación posterior -Carlos Martínez Moreno y José Pedro Díaz- y aún con la de quienes surgen a partir de 1960. Deberán desbrozarse, entonces, estilos y no fechas, tendencias y no nombres y dejarse a 1930 únicamente como un jalón, una línea divisoria entre capítulos. De cualquier modo, 1930 no es 1917 por muchas razones, no sólo cronológicas, sino ideológicas.

Por lo pronto la «sensibilidad» de la época no es la misma. El mundo tiende a polarizarse políticamente, merced a las grietas que ha abierto el afianzamiento de la URSS por un lado y el *crack* del 29 y sus secuelas por el otro. Las masas participan del poder en mayor medida, las dictaduras «nazi-fascistas» europeas y asiáticas tienen sus secuelas de «hombres fuertes» en América Latina y la algarabía de los años locos se trueca en un áspero rictus que exige definiciones y compromisos por sobre el matiz. Los escritores y poetas, embretados en la vasta grey de los intelectuales, gastan -como ha señalado sin ironía Alejandro Paternain- «sus mejores energías en pronunciamientos y manifiestos en tanto que las influencias externas e internas eran poderosas y a veces paralizantes». Las actitudes literarias, curiosa y sintomáticamente, no estarán guiadas por ningún «anti» (como lo estuvo en la anterior generación contra el modernismo) y las obras de «la nueva sensibilidad» se insertarán sin vocinglería alguna entre las de sus mayores. Incluso será dable comprobar cómo el tono más asordado de los vanguardismos sucesivos, al principio pasando desapercibidos, anticipan nuevas actitudes, menos iconoclastas, pero más preocupadas por entender el mundo y su destino, el hombre y su razón vital.

Los poetas y escritores necesitarán de la filosofía y los -86- filósofos cobrarán una desusada importancia, de Kierkegaard a Ortega y Gasset, de Unamuno a Huxley y así el mundo literario se entrecruzarán de líneas ideológicas que harán a cualquier novela o poema afiliable a una u otra corriente filosófica. Ello permitirá que prosperen los análisis y los fatales diagnósticos sobre el destino de la novela, porque aunque en la obra de un Joyce, de un Kafka o de John Dos Passos ya están adelantándose los nuevos rumbos que tendrá la novelística después de la guerra -y Juan Carlos Onetti será un

pionero de esos rumbos en el Río de la Plata- en ese momento la filosofía cuestiona un género que parecía haber perdido sus apoyaturas en la realidad.

Por otra parte, los novelistas inciden en esa época en América Latina -Mauriac, Proust, Duhamel, Hamsun, Romain, Martin du Gard- no logran transmitir una fuerza capaz de torcer el fatal rumbo que lleva el regionalismo: hacia el maniqueo y agotado esquema de explotadores y explotados, pobres y ricos, burgueses y proletarios, resultado todo de la incidencia ideológica de la época. En lo que al Uruguay respecta la polémica se aviva tremendamente. Todas estas notas se dan, pero marcadas por un carácter «internacionalista» que la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial exacerbarán, pero nacionalmente podrá decirse como ha dicho Alberto Methol Ferré que esa fue «una generación del statu quo», ya que parecerá que -por sobre las solidaridades internacionales con republicanos, aliados o «rojos»- el Uruguay edificado al socaire del «impulso» batllista no se cuestionará, ni aun cuando cierto esquema de democracia representativa tambalee -el 31 de marzo de 1933.

Escribe Methol que «es sin duda una generación dependiente, la generación nacida bajo el signo reconfortante, jubiloso, pesado de nuestra estabilidad, la que recoge y dilapida las siembras del novecientos... Para unos la estabilidad es remanso, para otros pantano; para unos cumbre, para otros «pozo», pero con un rasgo común esencial: no hay más allá posible de la estabilidad. El Centenario es el *non plus ultra* de la quietud, vivida ya como regularidad diáfana o como lenta pudrición sin esperanza. Entre estos extremos se instala -87- toda la gama de tornasoles y matices del existir uruguayo coagulado de las últimas décadas».

Lo que pasa después, cuando las puertas del futuro inauguradas en 1930 son ya parte del pasado y los coágulos se disuelven por imperio de la Guerra Mundial y nuevas promociones -en el 45- irrumpen, para quince años más tarde empezar a compartir una espiral de crisis y volutas de fatal contextura con los jóvenes del 60, es tema ya de otros capítulos no escritos todavía, pero que deberán serlo para que la perspectiva trazada hoy sea completa y nuestros abuelos del 17 sean entendidos en su cabalidad, tal como no lo han sido hasta ahora.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

