Mario Benedetti

Notas perdidas
Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965

Mario Benedetti

Notas perdidas
Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965

Tomo I

Literatura y cultura en debate
Temas, autores y problemas de la escritura uruguaya
Aquí y ahora
[Una columna de periodismo y literatura en *Marcha*, 1957-1958]

Pablo Rocca
(Investigación, plan general de la obra y prólogo)

María José Bon, Valentina Lorenzelli y Ana Inés Rodríguez
(Relevamiento y transcripción)

© Pablo Rocca, prólogo

© Fundación Mario Benedetti, 2014

Fundación Mario Benedetti
Canelones 1130 (entrepiso)
Montevideo, CP. 11 100
Tel.: (+598) 2900 3188 int. 126
Correo electrónico: <contacto@fundacionmariobenedetti.org>
<http://www.fundacionmariobenedetti.org/>

Departamento de Publicaciones,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)
18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP. 11 200
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

© Analía Gutiérrez Porley, ilustración de Mario Benedetti

Diseño de tapa y diagramación
Analía Gutiérrez Porley

ISBN de la obra completa: 978-9974-0-1110-6
ISBN del tomo I: 978-9974-0-1111-3

Contenido

Prólogo 13
Aclaración 27

Literatura y cultura en debate

Hermetismo y claridad en la literatura 35
Política y literatura 39
Último escape del individuo. Contra todas las apariencias, no es la poesía un artículo suntuario. También el lector puede crear 44
Los sucedáneos del público. Hay dos legítimos estilos de comunicación para el creador verdadero. La urgencia y la postergación 46
Literatura y compromiso (I). Resultan esclarecedoras las últimas declaraciones de Arthur Miller 48
Literatura y compromiso (II). No se limita a lo político el concepto literatura comprometida 50
Literatura y compromiso (III). Debe recordarse que la literatura comprometida nace de la libertad 52
Literatura y compromiso (IV). Es singularmente grave la responsabilidad del intelectual hoy 54
Válido para Uruguay. No siempre es fácil reconocer la frontera que separa la pornografía del verdadero arte. Un esclarecedor enfoque de dos psiquiatras norteamericanas 56
Diez años después. La turbulencia, la ansiedad, la evasión y el derecho a escribir sobre narcisos 60
Neoanalfabetos y lectores 62
Hacia un género mixto 65
Un antropólogo utiliza recursos literarios [Polémica con Ruben Cotelo sobre *Los hijos de Sánchez*, de Óscar Lewis, I] 65
Respuesta a Ruben Cotelo. Sobre antropología y recursos literarios [Polémica con Ruben Cotelo sobre *Los hijos de Sánchez*, de Óscar Lewis, II] 67
Cuando los Iracundos usan la tangente [Polémica con Ruben Cotelo sobre *Los hijos de Sánchez*, de Óscar Lewis, III] 70

Iniciales 75
[Editorial de Marginalia, n.º 4, 1949] 76
Una revista 78
Rodolfo L. Fonseca. *Turris Eburnea*
Ed. José Janés, Barcelona, 1948, 290 páginas 81
[Editorial de Marginalia, n.º 6, 1949] 82
Cuatro libros de poesía 84
Una buena novela uruguaya 87
Juan Carlos Legido. *Ancla y espiga*
Ed. del autor, Montevideo, 1949, 84 páginas 91
Revistas nacionales: *Número* 92
Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios
Año 1, n.º 1, diciembre de 1949, Montevideo 93
Armonía Somers. *El derrumbamiento*
Ediciones Salamanca, Montevideo, 1953, 138 páginas 95
Juan José Morosoli. *Vivientes*
Montevideo, Edición del Autor, 1953, 121 páginas 96
Sesenta y tres orientales: La literatura uruguaya
a través de Anderson Imbert 98
Respuesta de un lector al artículo de Benedetti:
¿Quién asesoró a A. Imbert? 104
Héctor Olivera [Réplica de Mario Benedetti] 106
Las nuevas *Entregas de la Licorne* 107
Observaciones sobre el Manifiesto [julio 1955] 109
Juan Cunha dialoga con los niños 113
Un poeta de este mundo 117
Combate y fantasía de Giselda Zani 118
Concentración y melancolía 121
El humorismo del montevideano 123
Representante de AUDE o de todos 128
Poesía uruguaya en la voz de actores profesionales 129
Poesía en equipo 131
Los poetas discuten sobre poesía 133
El problema editorial reclama soluciones 136
Existe escasez de revistas literarias 139
El honor y la plata. Los premios oficiales de literatura
no están al día con la inflación 141
Respecto al futuro de la Biblioteca Nacional
comenta su director Dionisio Trillo Pays 143
Un proyecto enterrado. Desde 1958 tiene aprobación del Concejo
la creación de una editorial municipal 146
Una experiencia de lector. También la memoria hace su antología 149
Tres semanas intensas. Dan buen resultado los Cursos
internacionales de verano 151

Turismo sin arte. No hay atractivos culturales
para quienes visitan Uruguay 154
Pleamar y bajamar de las modas artísticas. Siempre han entorpecido
nuestro desarrollo cultural, las legiones de cursis y los *snobs* 156
El interior y la tradición. Es el criollismo un tema conflictual
que ha de mirarse con ojos abiertos. Peligros de la simplificación 159
El sistema de digestos. La cultura condensada niega
las posibilidades creadoras 161
Válido en Uruguay.Como género literario,
el cuento se corresponde con la realidad 163
Transformación cultural. Importa que no se frustre
una posible profesionalización. El gran público está intacto 165
Válido para Uruguay. Es el de "aquí y ahora" un lema literario
que está siendo desvirtuado 167
Válido para Uruguay. Hay tres tentaciones casi inevitables
para el escritor nacional. La ventana de Koestler 169
Hábitos provincianos. No tiene espacio en nuestro ambiente
la polémica esclarecedora. Contrapeso de la amistad 171
Dos actitudes oficiales: consejo y Concejo. En lo cultural,
la falta de rubros se une a veces a otras falencias 173
La iniciativa del Banco República. Tiene un sentido realista
la concesión de préstamos a escritores.
Un millón de pesos para libros 175
No beneficia a la poesía de Bacelo el estrecho cauce del contar.
Nancy Bacelo. *Cantares*. Edición de la autora, Montevideo,
1960, 69 páginas 177
Montevideo como tema (I). Está el ridículo contra la literatura.
Sinceridad esencial 179
Montevideo como tema (II). La nostalgia del campo despoja
a la ciudad de posibles cronistas. Cruce de insatisfacciones 181
Montevideo como tema (III). Toda ciudad siempre es algo más
que varias colecciones de postales.
Los monumentos y los hombres 183
Montevideo como tema (IV). Hay algunos rostros de ciudades
que tienen el maquillaje del creador. Utopías sobre tierra firme 185
Sobre el beneficio económico de cultura. Se intenta reactualizar
un proyecto de jubilación de escritores.
Síntesis de entelequias autóctonas 187
Cada vez más *contemporáneos*. Figuran 97 uruguayos
en una *Historia de la literatura hispanoamericana*.
La ardua empresa de Enrique Anderson Imbert 194
Cultura de entrecasa. Debe existir igual rigor crítico
para lo nacional y lo extranjero 196
Figari como narrador. Ayudan sus cuentos a valorar la originalidad
de un artista legítimo. Los datos de la realidad 198
Concursos que son síntomas. Tiene limitada repercusión en nuestro
medio la Academia de Letras. Inseguridad y anacronismo 200

Poesía en equipo. Han hallado buena solución editorial *Siete Poetas Hispanoamericanos* 202
Real de Azúa y el pretérito imperfecto 204
La elite intelectual y sus círculos concéntricos. Aún está intacto el gran público para la cultura en nuestro medio. El solarcito de la clase media 206
Literatura comprometida en el Montevideo de la Guerra Grande 208
Para completar la imagen. Es publicada importante documentación sobre escritores nacionales 215
A propósito de un libro de Roberto Ares Pons 218
Una estimulante aproximación a Horacio Quiroga 220
Ariel Méndez sigue en la encrucijada 223
La invalorable obra de Roberto J. Bouton. Se ha producido un notable aporte de un médico rural sobre la vida campesina uruguaya 225
El concurso de la Feria del libro. Hay un tono de sobriedad en cinco poetas recientemente premiados. Otero, Pérez Pintos, Arias, Silva y Falca 227
Un panorama de la producción literaria nacional en 1961 230
Vuelta redonda y el escollo del personaje mediocre 237
Válido para Uruguay. Es urgente que los especialistas estudien el arduo problema del libro 239
Válido para Uruguay. Arraigo y evasión pueden ser palabras clave, pero no palabras duras 241
Siete poemas hispanoamericanos en ocho páginas 243
Temas de folklore. Debe evitarse que lo autóctono sea abaratado por la mala imitación y el artificio 245
Otros arraigos, otras evasiones. Es probable que la literatura uruguaya tenga un grave complejo de falta de indios 248
Concursos oficiales de literatura. El aumento en los premios municipales significa en verdad una importante disminución 251
Washington Lockhart ha reunido en un volumen ocho ensayos literarios y sociológicos 254
Mesa redonda. Conversan cuatro narradores sobre nuestra literatura: Rama, Gravina, Arregui y da Rosa 257
4 nuevos libros demuestran que el actual ritmo editorial no ha olvidado a la poesía (I) 262
4 nuevos libros demuestran que el actual ritmo editorial no ha olvidado a la poesía (II) 264
En libro honesto pero irregular, Barrios Sosa trata viejos temas con un acento propio. El mejor recurso: el diálogo 266
Figura pintoresca y contradictoria fue Acuña de Figueroa. Sirvió causas dispares 268
Semana de homenaje. Se cumplen 90 años del nacimiento de C. Vaz Ferreira, filósofo creador y fermental 271

En dos revistas de poesía, varios escritores uruguayos presentan muestras de su obra. *Aquí Poesía* y *Siete Poetas Hispanoamericanos* 275
Válido para Uruguay. La mejor solución para el problema editorial nacional es su difusión en América Latina. El apoyo estatal y la iniciativa privada 277
Felisberto Hernández ilustrado. Produce nuestro país originales ediciones para los bibliófilos 280
Narra Sylvia Lago, con eficacia y sensibilidad, una historia sencilla en su primer libro. El ornamento metafórico 283
Intégranse jurados para los concursos que organiza la 3ª Feria de libros y grabados. Juana de Ibarbourou evoca a Gabriela Mistral 286
Mesa redonda en la Feria del libro. Opinaron cuatro escritores sobre diversos aspectos de la nueva literatura uruguaya 288
Después de la Feria. Estimulante experiencia que puede ser trascendental para el futuro literario del país 291
Un panorama de la producción literaria nacional en 1962 295
Una comprobación paradojal. Tres frustradas novelas sirven para documentar el ascenso de la narrativa uruguaya: Paulina Medeiros, Silvia Guerrico, Agustín Minelli 308
La cultura o el milagro uruguayo 310
Respondiendo a *Acción*. Cultura no es lo mismo que política cultural 313
Ovidio Fernández Ríos 315
Los poetas uruguayos llegaron al disco 317
Uruguay e Israel en una revista literaria 319
Panoramas a cotejar. Problema del libro: en dimensión nacional y latinoamericana 321
Vivo entre nosotros: una visión empañada con enigmas 323
Remuneraciones literarias. Los concursos del Ministerio y su estructura medieval 325
Una hora en el mundo y los mitos de Delmira 326
Muerte de un poeta. Roberto de las Carreras, iracundo del Novecientos 328
Censo y cultura. Para la profesionalización del artista los inconvenientes del pequeño mercado 330
Nació en Montevideo, hace 175 años, nuestro primer escritor comprometido 333
Las realidades boliviana y uruguaya cotejadas en una novela de Conteris 336
Premios de Literatura del año 1962 339
Walter Ortiz y Ayala y Salvador Puig, dos voces nuevas en la poesía uruguaya 341
La cultura en la calle. La Feria nacional de libros y grabados tiene este año la fuerza de un rescate 344
La nueva promoción de escritores y su escaso interés por el oficio crítico 347

El escritor, su influencia sobre el medio y una amonestación que no siempre es justa 348
Sobre idas y vueltas. Dos problemas del artista uruguayo: el mercado pobre y la hipertrofia de la crítica 352
Oferta de dos rostros para una sola ciudad 355
Del círculo vicioso a la espiral estimulante 359
En busca del dramatismo perdido 361
Los poetas de la Feria 364
Informes de cortapapel 369
Los cuentos de un pintor 373
Rescate de Parra del Riego 374

Aquí y ahora

La humilde pedantería 379
Obligación del cuento 380
Crisis del lector puro 381
La cultura es pocos votos 383
Maneras de reunirse 384
Concursos y concursantes 385
El subsuelo de la calma 386
El crítico y el susceptible 388
Escritores para la prensa 389
Más o menos nativistas 392
Canjeables e inadaptados 394
Trastienda de la crítica 396

Prólogo

I

La crítica fue la *escuela*, el *taller* y el *laboratorio* de la escritura de Mario Benedetti (1920-2009). En las reuniones de revistas de precaria vida, en las salas de redacción de periódicos o en los *halls* de cines y teatros, en las lecturas a marcha forzada para escribir sobre libros o espectáculos, Benedetti se introdujo en el mundo cultural (la *escuela*). La continuidad y la exigencia propia y exterior de la práctica lo hizo pulir una prosa que se fue soltando hasta lograr un inconfundible y acerado timbre coloquial (el *taller*). Por adhesión —o por rechazo— la lectura de miles de textos contemporáneos y la asistencia a cientos de espectáculos o exposiciones lo fueron insertando en una *comunidad artística*, en cuanto modo de sociabilidad y sentido de pertenencia a un lenguaje sin los cuales no puede haber una figura de escritor. Leer y escribir con la mira puesta en una idea de lector fueron tres operaciones simultáneas en un proceso autodidáctico y experimental (el *laboratorio*).

Como todos los escritores de la modernidad latinoamericana, Benedetti se *hizo a sí mismo*. En su caso, como en el de muchos de sus compatriotas nacidos hacia 1920, partió de una formación académica muy básica, la única que ofreció ese país pequeño donde había nacido hasta mediados del siglo xx. Pudo haberse asomado a los comienzos de ese plan universitario cuando en 1945 comenzaron los cursos de Letras, Filosofía e Historia en la Facultad de Humanidades y Ciencias, pero ni hay testimonio sobre su participación en curso alguno ni hemos podido ubicar su nombre entre los registros de estudiantes más asiduos.[1] Por eso hizo su aprendizaje diversificándose en varias formas de escritura mientras que, con esa herramienta, contribuía a roturar el campo cultural de la europeizada clase media uruguaya. Escribir reseñas y ensayos sobre literatura,

1 Por ejemplo entre los alumnos de los cursos de Literatura francesa del Prof. Gervasio Guillot Muñoz, quizá el más respetado entre los jóvenes, entre los que sí figuran José Pedro Díaz, Ángel Rama e Ida Vitale (Legajo del Prof. Gervasio Guillot Muñoz. Archivo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar). En varias entrevistas personales, Idea Vilariño nos recordó su asistencia circunstancial a algunos cursos de la recién creada Facultad, como los de Guillot, Emilio Oribe y apenas a los que impartieron Francisco Espínola y José Bergamín. En unas u otras aulas vio a Manuel A. Claps, a veces Emir Rodríguez Monegal, Carlos Maggi, Manuel Flores Mora y Eneida Sansone. Nunca mencionó a Mario Benedetti ni este reclamó esa asistencia en un diálogo que mantuvimos con él, Vilariño y Claps en 1994. Cfr. "Idea Vilariño, Manuel A. Claps y Mario Benedetti: de las revistas y otros quehaceres", en *El 45 (Entrevistas/testimonios)*. Montevideo, Banda Oriental, 2004. Varios estudiantes de Letras hicieron la revista *Clinamen* (1947-1948), en la que Benedetti no participó. En 1970 Benedetti ingresó por concurso como Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana, sustituyendo a Ángel Rama en el cargo. Fue nombrado por Director del Departamento correspondiente en 1971. Ocupó el cargo hasta que debió exiliarse.

traducir ciertos textos (de Goethe, Kafka, Eliot, más tarde de Musil) fue, en un primer momento, un acto de posesión imprescindible para él y, a su vez, para quienes deseaban otros paradigmas a los que estaban instalados alrededor de 1945. Con los años y con la voluntad de vivir en la escritura, más que de ella, Benedetti pasó a ocuparse de un amplio repertorio de discursos artísticos.[2] Oficio y devoción, la crítica en el periodismo sostiene *toda* la obra de Mario Benedetti, una red compuesta por lecturas y discusiones que, tratará de probarse, la entreteje y la interpela. Desplazo para la subsiguiente "Aclaración" las características y tiempos precisos de su participación en los medios a los que pertenecen los artículos recogidos en este plan.

Las notas que se reúnen en libro por primera vez se gestaron entre fines de 1948 a idéntica data de 1965, entre los 28 y los 45 años de edad. En ese ciclo Benedetti publicó cerca de novecientas piezas de las cuales sólo recogió un diez por ciento en volúmenes propios. Todas fueron apareciendo mientras construía una obra literaria imaginativa cada vez más abultada y gravitante.[3] Es todo esto, al menos, lo que pudimos ubicar de este arduo y febril oficio con el que a veces se ganó la vida y a través del que siempre

2 Importa recordar, cuando se está ante un volumen tan abrumador de artículos sobre literatura y arte, que durante todo el ciclo que abarca esta producción —precisamente hasta 1966—, Benedetti tuvo que compartir el tiempo que dedicó a la lectura, la asistencia a espectáculos o conferencias y a la escritura de crítica, crónicas y ficciones con el que debió entregar cotidianamente a empleos de mediana remuneración en la burocracia privada o pública. Podría decirse que sólo recibió un ingreso de relativa significación proveniente de la tarea de escribir sólo desde que, en 1960, comenzó a trabajar como cronista de conferencias y crítico cultural en *El Diario* y, sobre todo, en *La Mañana*. En el curso de esta investigación, encomendamos a Valentina Lorenzelli la revisión de *El Diario* entre 1960 y 1965. No apareció en esa búsqueda ni un solo artículo firmado por Benedetti ni con sus iniciales. Quiere decir que las crónicas de conferencias, los informes del tipo que fuere eran tarea anónima y harto circunstancial. Acerca de los trabajos desempeñados por el autor véase la cronología de Jorge Ruffinelli incluida en *Mario Benedetti. Variaciones críticas*, Jorge Ruffinelli (comp.). Montevideo, Libros del Astillero, 1974 y *Mario Benedetti. Un mito discretísimo*, Hortensia Campanella. Buenos Aires, Seix Barral, 2009.

3 Véase la lista de artículos recogidos en libros del autor en el *Anexo* de este plan para completar el conjunto de textos críticos de Benedetti.
En la etapa de aprendizaje Benedetti desplegó su energía creadora en libros que anunciaron una *voz*, como se decía entonces: *Sólo mientras tanto* (poemas, 1950), las narraciones breves de *Esta mañana* (1949) y *El Último viaje y otros cuentos* (1951), la novela *Quién de nosotros* (1953). En una segunda etapa llegó el tiempo de la escritura y publicación de títulos que lo consagrarían como un clásico hispanoamericano: *Poemas de la oficina* (1956), *Poemasdelhoyporhoy* (1961) y *Noción de patria* (1963), los cuentos de *Montevideanos* (1959), las novelas *La tregua* (1960) y *Gracias por el fuego* (1965), el polémico ensayo *El país de la cola de paja* (1960) y hasta las crónicas humorísticas reunidas en *Mejor es meneallo* (1961 y 1963). Hay que agregar la escritura de tres piezas dramáticas ("Ustedes, por ejemplo", en la revista *Número*, 1953, "El reportaje", 1958, e "Ida y vuelta", 1963), así como varias crónicas futbolísticas que firmó con seudónimo. Estas últimas no han sido recogidas jamás en volumen.

intervino en la cultura montevideana hasta que, en 1966, otros menesteres más absorbentes lo separaron del continuo "*ejercicio del criterio*", para decirlo con una frase de Martí a la que acudió más de una vez.

Hasta entonces Benedetti acompañó el movimiento literario y espectacular. A diferencia de la mayor parte de los críticos de su país —o de donde sea— no tuvo como norma la revisión de épocas, temas o textos del pasado junto al acucioso relevamiento de lo nuevo. Sólo hay un puñadito de notas en el diario *La Mañana* sobre algunos poetas montevideanos del siglo XIX (Acuña de Figueroa, 15/X/1962; Bartolomé Hidalgo, 10/XI/1963), un panorama ("Literatura comprometida en el Montevideo de la Guerra Grande", 7/X/1961) y muy poco más. Estos casos le interesaron a manera de contraste con el presente ya sea para buscar vigencias o caducidades estéticas, ya para señalar la precedencia de ideas que defendía con ahínco, como la del "compromiso" en la literatura. De ahí que esas pocas notas sobre libros o autores lejanos no figuran en sus misceláneas de artículos publicadas entre 1963 y 1968: *Literatura uruguaya siglo XX*, *Letras del continente mestizo* y *Sobre artes y oficios*.

El arte literario (el arte a secas) le importaba, como a tantos de sus coetáneos, en la medida en que tuviera algo para decir sobre el *hoy*. Como si dijera que se lee por involucramiento, placer o complicidad con el texto actual o se lo descarta. En ese sentido, la labor de Benedetti potenció el lado más *periodístico*, en cuanto periodismo significa actualidad, ocasión, directa incidencia, siempre informado, siempre provisto de un cierto enciclopedismo a plazo fijo. La suya fue una lectura "*en el tiempo*", para expresarlo con una fórmula que, adoptada de sus admirados Henri Bergson y Antonio Machado, tuvo mucho peso en su concepción del mundo: estar y participar *en el mundo* y, cada vez más, no sólo en los dominios del arte.

Las notas fueron posibles gracias a la disciplina profesional de Benedetti y a las condiciones de producción y lectura de una época, que las mismas ayudaron a perfilar. De otra manera, esas preocupaciones de un individuo por varias expresiones artísticas redundan en el trazado de un mapa de actividades que hoy sirve como hoja de ruta de un tiempo y una serie. Por eso planea siempre el espectro de una comunidad de lectores —de los sectores medios, de promedial juventud, de tendencial mirada crítica— interesada en la discusión sobre libros y espectáculos.

Esa podría ser la hipótesis de trabajo sobre un terreno harto resbaladizo, porque siempre resulta difícil medir quiénes y cuántos son los lectores de notas sobre literatura y arte y mucho más cuando las publicaciones que las contienen se reparten entre tantos temas. Y, al fin, cómo se lee un texto de "soporte" tan perecedero como un diario, ¿se colecciona, se encarpeta o se lo deja correr hasta que se acumule una capa tras otra de lectura o, quizá, se lo trague el olvido?

II

En poco más de una década, entre 1954 y 1965, sin un ejercicio permanente en el periodismo cultural, Benedetti publicó cerca de setecientas notas. Con esos guarismos podríamos convenir que en la entera historia uruguaya fue el más prolífico juez de los discursos literarios y culturales, lo cual no equivale a decir que fue el más influyente ni siquiera el más escuchado (o leído). Pero sí fue uno de los mejores dotados para el periodismo cultural en una época en que en Uruguay los había con un nivel de excelencia pocas veces conocido y que, poquísimas veces, se volvió a ver. Su enorme energía personal supo de la compañía de otros críticos feraces.[4] Esa variedad de voces permite sospechar un mayor interés global y la gestación de un campo de fuerza, de un verdadero mercado para la escritura y la lectura que encendió el diálogo y la polémica, resuelta o encubierta. En acuerdo con estos críticos o contra ellos —el choque dialéctico suele ser el más fértil en estos casos— terminó por consolidarse una idea del arte y la cultura también desde el sistema educativo secundario en el que ejercían muchos críticos convertidos en profesores, quienes trasladaron a ese sistema sus orientaciones y valores.

Montevideo tenía una rica tradición en la crítica cultural para minorías, desde la década del noventa de la centuria anterior, en los escritos sobre teatro de Samuel Blixen y, sobre todo, los artículos sobre literatura de José Enrique Rodó. Entre 1919 y 1929 Alberto Zum Felde había alcanzado un punto alto con sus artículos sobre temas literarios y culturales para las ediciones matutina o vespertina de *El Día*. Los años subsiguientes, sin ser yermos —tal la repetida versión impuesta hacia 1950— habían sido de repliegue para las grandes figuras. Igualmente las hubo, aunque no tuvieran la influencia de Rodó entre las minorías ni la que Zum Felde logró entre algunos más, como Alberto Lasplaces en el suplemento dominical de *El Día* o Gervasio Guillot Muñoz y José Pereira Rodríguez en revistas de vida breve. Sea como fuere, ninguno nunca tuvo los prestigios del juicio consuetudinario ni el afán polémico que advino hacia 1950 ni, sobre todo, la sincrónica astucia del individuo y su grupo capaces de crear la imagen de una carrera literaria. Nada comparable con lo que sucedió entonces, tanto por la variedad de practicantes (más que de enfoques) como por la multiplicidad de medios involucrados.

4 Para no salir del ciclo que comprende esta recopilación, Benedetti compartió espacios de encuentro y disidencia entre 1949 y 1965 con Emir Rodríguez Monegal y Homero Alsina Thevenet, los dos críticos del semanario *Marcha* y luego de *El País*; Ángel Rama en los diarios *El País* y *Acción*, la revista *Match* y finalmente en *Marcha*; Ida Vitale en el diario *Época* y en *Marcha*; Arturo Sergio Visca en el diario *El Ciudadano* y en *El País*; Ruben Cotelo en el último matutino señalado. Eso, para mencionar a los más activos en el oficio a la vez que jefes de sección (o jefas, si hablamos del sutil bienio de Ida Vitale en *Época*) con dominante tono literario.

Alrededor de 1940 la relación entre modernidad cultural y modernización capitalista era asimétrica en Uruguay. El país disfrutaba de un cierto estado de bienestar junto a una notoria armonía democrática, que se pintaba con la paleta baja de las clases medias orgullosas de ser nacionales quizá por distancia cada vez mayor con el fenómeno peronista. Con Argentina en estas duras manos, España en otras peores (las del franquismo) y Europa en guerra o, entre el 45 y el 50, destruida por las consecuencias del conflicto, Montevideo fue por entonces un atractivo punto austral —al norte, México fue la otra zona decisiva— para disfrutar libertades y ejercer el pasajero triunfo del contacto con una cultura moderna suspendida en sus fuentes o en sus afluentes más notorios, como Buenos Aires. Los representantes de esa cultura, en carne propia o en obra múltiple, pasaban por Montevideo. Una ciudad que rozaba el millón de habitantes y tenía muchos cines, teatros y librerías, pero contadas casas editoriales, que apenas publicaban libros fuera de los de uso escolar. Aunque los índices de analfabetismo eran bajísimos desde comienzos de siglo, la educación media era —todavía— privilegio de un porcentaje estrecho de la población urbana. En pocas manzanas del centro se concentraban tanto las selectas actividades culturales como el incipiente desarrollo de la institucionalidad en el área, con apoyo oficial o con algunos ímpetus privados. Por otra parte, aumentaba el consumo de productos de la industria que se avenían al gusto popular, como el tango, el cine, la prensa, la radio, las ediciones baratas de variada procedencia.

Hacia el medio siglo, cuando Benedetti ya se ha instalado en la escena cultural montevideana, las débiles minorías se vieron fortalecidas por su confianza en un proyecto cultural y artístico. Hicieron revistas especializadas, participaron cada vez más en las secciones culturales de la prensa, empezaron a publicar libros con enorme sacrificio y débil ayuda de préstamos oficiales a intereses módicos, pudieron leer novedades bibliográficas extranjeras con una fluidez y un volumen mucho mayor al de los años anteriores.[5] Eso explica el comienzo de la superación de las asimetrías. Pero no hay que descartar la voluntad creadora de un proyecto, la *imposición* (por fe y convicción) a ese lector de discursos que hoy andan por rincones olvidados, como la poesía, antes que ninguno.

5 La sola revisión de los avisos que aparecen en las revistas culturales montevideanas de la época muestra esa oferta amplia y variada que aportan distribuidoras o librerías como Losada, Monteverde (Palacio del Libro), Librería Salamanca y otras. Sobre estos puntos véase *Revistas culturales del Río de la Plata (Campo literario, debates, documentos, índices, 1942-1964)*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica/ Udelar/ Ediciones de la Banda Oriental, 2009. (Además de abundante documentación nunca recopilada hasta entonces incluye un CD con el fichaje de 17 revistas culturales uruguayas del período, con un total de 1.500 asientos). *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960),* Pablo Rocca (editor), Montevideo, Universidad de la República/Comisión Sectorial de Investigación Científica, 2012.

La alianza entre los intelectuales nuevos y su clase se reveló en la prensa destinada a los gustadores de la lectura y el espectáculo, al tiempo que críticos del sistema capitalista y la opción soviética (el semanario *Marcha*, de Carlos Quijano o el diario *Época*, desde 1960); pero también los diarios conservadores (como *El País* y *La Mañana*) fueron permeables a esa alianza ávidos por captar a un consumidor escurridizo. Hacia el medio siglo en Montevideo se podía estar al tanto de los nuevos libros mexicanos, argentinos y españoles y de cierta bibliografía en francés, inglés e italiano. Pero también se conseguían revistas especializadas para estar más al día aún y para nutrirse de una opinión seria, como las muchas que aparecen referidas en las notas de Benedetti, principalmente *Sur* o *Contorno* de Buenos Aires —dependerá del tema y, en el primer caso, de la época: hasta 1959—[6]; *Cuadernos Americanos* y, más tarde, la *Revista de la Universidad de México* y la *Revista Mexicana de Literatura*; *Les Temps Modernes* y la *Nouvelle Revue Française*; *The New Yorker* y *Time*.

Para Benedetti el periodismo cultural fue el circuito en el que alternaron formación literaria, lectura y oficio, tanto de él como de quienes formaban parte de los sectores letrados y, al cabo, los lectores más o menos participantes. Esto último lo explicó en una nota de 1958, en la que además de exaltar la labor colectiva de su *generación del 45*, yuxtapuso distintos procesos creativos que desembocaban en esa llave de una época:

> "[…] una nueva generación está entrando en juego, una generación que antes de hacer periodismo practicó extensamente lo literario; que, antes de aprender a escribir, aprendió a leer. No todos estos nuevos y mejores cronistas fueron originariamente escritores, pero la mayoría de ellos fueron buenos gustadores de lo literario.
> En un medio donde es virtualmente imposible ganarse la vida escribiendo literatura, ya no lo es tanto si el oficiante se limita a escribir periodismo." ("Escritores para la prensa", en *Marcha*, Montevideo, 16/v/1958).

Afuera quedó la consideración del gusto que no se adaptaba a la idea del arte como creación novedosa y desafiante de lo conocido, como desviación de la regla rutinaria. Ciertos fenómenos de mayoritaria aceptación por parte de los públicos populares ni siquiera fueron atendidos, como el cine comercial y las revistas del corazón que consumían los sectores obreros y pequeño burgueses y que, ya en 1957, habían sido estudiados por Richard Hoggart en

6 Sobre el grupo de la revista *Sur* escribió en 1962: "*En 1936, era posible esperar con interés el personal enfoque de varios de sus integrantes; en 1962, el grupo constituye un orfeón demasiado homogéneo, y es tan previsible como poco estimulante su modo de encarar las relaciones del escritor con la sociedad*" ("Se realizará en Buenos Aires un encuentro de escritores organizado por el Pen Club", en *La Mañana*, Montevideo, 29 de setiembre de 1962).

Inglaterra.[7] Lo obrero y lo popular aparece más como horizonte a incorporar en las formas altas, según la visión del proyecto iluminista, siempre que sortearan la alienación hegemonizada por los medios masivos. Así se los veía, incluso, en las páginas culturales vinculadas al Partido Comunista (*Justicia* y, luego, *El Popular*). Ni siquiera el arduo debate sobre cultura y revolución que se produjo en la década del sesenta y la revisión a fondo de los supuestos de la inteligencia burguesa pudo desatar del todo este nudo. Esos discursos fueron vistos como un peligro que acechaba para ciertos valores (estéticos y aun políticos) y merecieron el silencio o el comentario desdeñoso.

Benedetti pudo ser una excepción a este recorte, primero que nada por su afición al fútbol que hasta afloró en un relato temprano ("Puntero izquierdo", en *Número*, 1955, reunido en *Montevideanos*), y en sus artículos sobre este deporte. Pero si se lee con atención el cuento no celebra las virtudes del juego sino que escenifica una negatividad. Desde la voz del protagonista popular —parodiada sin afán etnográfico sino más bien carnavalesco— se narra un episodio de explotación y violencia. El jugador-víctima de un equipo menor es presa de una mafia político-empresarial de poca monta, pero de proporciones imaginables según se ascienda a mayores escalafones. La crítica feroz de Benedetti a la reproducción del habla rural en las narraciones de este grupo se diluye cuando él mismo tiene que representar el discurso del lumpen, pero en su proyecto narrativo nada mejor que ese discurso directo para poner al desnudo la ambición de una pequeña gloria, la honestidad, el dolor atroz y el sarcasmo que todo lo cubre. Y, por supuesto, el distanciamiento que el autor tiene respecto de su narrador. Por un lado complementario, Benedetti firmó los artículos sobre fútbol con seudónimo lo cual establece una jerarquía en las categorías de escritura. El 6 de abril de 1963 aparece la nota "La cultura o el milagro uruguayo". En su pasaje inicial hay una irónica comparación entre dos motivos de orgullo local, la cultura y el fútbol, que se cierra con una frase elocuente: "*Pero el tema de esta nota no es el fútbol, sino la cultura*". La taxativa identificación entre arte y cultura, que marca la conjunción adversativa de esta solitaria y representativa frase, empezaba a perder pie por esos años. En 1958 Raymond Williams había propuesto pensar la cultura como "*todo un modo de vida*", pero la obra de Williams no era conocida por entonces en español (el primero en utilizarla, que sepamos, fue Jaime Rest en un texto de 1967 que no tuvo eco sostenido) y, después de todo, el propio estudioso inglés hizo depender su perspectiva de los resultados concretos de la alta literatura.[8]

---

7 Cfr. *The Uses of Literacy. Aspects of Working-class Life, with Special Reference to Publications and Entertainments*, Richard Hoggart. London, Chatto & Windus, 1957. (Traducción al español: *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires, Siglo xxi, 2013. [Traducción de Julieta Barba y Silvia Jauerbaum]).

8 *Cultura y sociedad, 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Raymond Williams. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 2001. (Traducción de Horacio Pons). [1958]. El artículo de Rest,

La definición antropológica de la cultura tendrá que esperar muchos años para prosperar. Esto se advierte en la polémica con Ruben Cotelo sobre Oscar Lewis en 1964 y esto explica por qué a pesar del sentido social y político, que se fue ahondando en la idea de Benedetti sobre la literatura y el arte, se resistió al examen del carnaval y su teatro popular (la murga). En cambio, las prácticas del medio rural fueron enfocadas en virtud de su fuerte impronta literaria. Hacia 1960, después de vivir sus primeras experiencias americanas, empezó a morigerar su condena a rajatabla del tradicionalismo y de los discursos sobre lo campero. Pasó a contrastar la raigambre que el indio tenía en ciertas partes de América con las posibilidades del criollo en Uruguay en procura de una relación más íntima entre tierra y sujeto a la que, sugiere —con las dificultades de escribir en un diario conservador—, sólo un cambio revolucionario podría naturalizar:

> "El estudio de las tradiciones merece siempre el mejor de los auspicios, mas, complementariamente, merece asimismo el mayor de los cuidados. El presente está a menudo contagiado de pretérito, pero también lo autóctono, o lo que se muestra como tal, puede estar abaratado por la imitación o el artificio. Calar hondo dentro del reducido (pero auténtico) solar tradicional, es quizá la única forma de impedir que se tome inadvertidamente por criollismo una mera superficie, de agotados, improbables esquemas" ("El interior y la tradición […]", en *La Mañana*, Montevideo, 1/IV/1961).

El año 1965 marca un límite. Por entonces se agudizó la crisis económica que venía devorando los ingresos de los sectores medios. Esta precipitada caída auspició el choque entre las fuerzas del *establishment* y la naciente guerrilla urbana junto a la presencia indomable en las calles de obreros y estudiantes. Benedetti no dejó de leer ni de asistir al cine o al teatro, pero empezó a dedicar su tiempo cada vez más a una militancia política que no había tenido hasta 1960. Como consecuencia de este giro comenzó a escribir sobre asuntos políticos y sociales tanto o más que sobre arte y literatura. De todas maneras, para 1965 estaban delineados los contornos más claros de las figuras de estos campos que iban a marcar lo que restaba de la década y aun bastante después.

El arrollador ejercicio del periodismo en *La Mañana* desde 1960 terminó por anonadarlo. Para ese diario había escrito dos tipos de notas: las que salían en la sección "Espectáculos" y las de la página dominical "Al pie de las letras". Cada uno de estos grupos de textos respondía a una regla acorde a los apetitos y el campo perceptivo del lector imaginado. Los

---

de 1967, en el que cita a Raymond Williams y otros culturalistas anglosajones para combatir el imperio absoluto del valor en el arte, se titula "Literatura y cultura de masas", en *Arte, literatura y cultura popular*, Jaime Rest. Buenos Aires, Norma, [2008]. (Introducción de Víctor Pesce).

primeros llevaban largos títulos que intentaban sintetizar una información y, en lo posible, captar los distraídos ojos que pasaban por esas páginas sin un objetivo predeterminado; los segundos, provistos de paratextos más escuetos eran más elaborados, estaban dirigidos a los interesados *a priori* con la oferta y por lo mismo varios fueron rescatados en versiones más amplias y detalladas para revistas literarias y en sus propios libros. Trasvasada del periódico a las páginas de un volumen la nota —o aun la reseña— se tornó ensayo. Si se quiere esta nota preservó siempre el tono familiar de la discusión sin perder de vista un caudal asombroso de información actualizada. En una carta, hasta ahora inédita, que envía desde Montevideo el 24 de junio de 1965 a su viejo amigo Hugo Rocha, quedan claras las causas del cierre de una etapa:

> "Querido Hugo: Hace casi tres meses que recibí tu cariñosa carta, y verdaderamente es una vergüenza que hasta ahora no te haya contestado. La única disculpa es que estoy pasando un período de trabajo enloquecedor. Frecuentemente mi jornada empieza a las diez de la mañana y acaba (a veces ni siquiera tengo tiempo para comer) a las 5 o a las 6 de la mañana del día siguiente. Estoy fatigado, deprimido, acorralado, y aquí puedes agregar varios etcéteras. Hace aproximadamente un mes que, después de pensarlo mucho, decidimos con Luz irnos del Uruguay a fin de año o a principios del próximo. No definitivamente. Pero sí por un año o dos. Yo también necesito una tregua. De lo contrario acabaré en el surmenage. Entre otras cosas, me resulta desesperante no tener tiempo, MI tiempo, para escribir, en un momento en que por cierto no me faltan temas. Estoy dispuesto a sacrificar mi vocación, pero por ALGO; no estoy dispuesto a sacrificarla por NADA, (y ese ALGO y NADA no se refieren, por supuesto, a especies contantes y sonantes, sino a materias más profundas y valederas). [*Folio 1*] […] Ahora, eso sí, no quiero por nada del mundo volver al periodismo. Con toda intención, ya le comuniqué a [Carlos] Manini [Ríos] mi viaje; él me ofreció una licencia, pero yo le aseguré que renunciaría; no quiero encontrar a mi posible regreso ese puente fácil, y empezar de nuevo con esta asfixia. Prefiero ganarme otra vez la vida como taquígrafo, o tenedor de libros, o lo que sea" (*Folio 2*).[9]

Cuesta creer que su alineamiento político cada vez más nítido con una izquierda marcada por el modelo cubano, aunque no se manifestara de manera estentórea, fuera tolerado mucho tiempo más. Puede conjeturarse que

9 Tres folios mecanografiados. Original en Miscelánea Hugo Rocha, Caja única, carpetín 1. Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras, FHCE, Universidad de la República. Hugo Rocha (Minas, 1917), se había desempeñado como periodista y, en especial, crítico de cine en el diario *El Día* hasta que pasó a desempeñarse en el exterior con un cargo internacional. Manini Ríos era el director del diario *La Mañana*.

Benedetti se alejó del diario porque esa agotadora tarea tenía límites profesionales y personales muy estrechos, porque quería crecer como escritor —y las condiciones estaban dadas para eso—, y también porque las presiones no iban a demorar. De hecho, por esa época la empresa evaluó que la inversión en arte y espectáculos era desmesurada. Con la salida de Benedetti, "Espectáculos" languideció; la página literaria dominical siguió un tiempo más bajo la solitaria responsabilidad de José Carlos Álvarez. *La Mañana* nunca tuvo una sección análoga con tanto prestigio en el campo cultural uruguayo hasta su cierre definitivo a comienzos de la década del noventa.

Desde 1966 Benedetti anduvo a los saltos, primero en París, luego en La Habana, otra vez en Montevideo en 1969, en el medio por muchas otras ciudades del mundo donde participó de congresos o realizó coberturas sobre temas políticos o culturales. Hasta que en 1974 la dictadura uruguaya lo obligó a alejarse de su país durante una década.

III

Benedetti eligió algunos artículos para que vivieran en el libro (y los volvió a incluir en una y otra recopilación más tarde) y dejó por el camino todas las notas sobre cine y artes escénicas, así como casi el doble de los textos sobre literatura uruguaya y del *continente mestizo*.

Una primera respuesta obvia es que salvó aquellos resultados que le parecieron de mejor ejecución, retocándolos o aun refundiéndolos en un artículo, como hizo con las dos notas sobre el *nouveau roman* ("Inhibición de los rebeldes", *La Mañana*, 27 y 28/III/1963), a las que sintetizó en el volumen *Sobre artes y oficios*. Por otro lado, los estrenos cinematográficos o teatrales y el comentario de una conferencia se reflejaron en notas en las que predominó la información sobre la especulación. Sin embargo, muchas reseñas de libros también fueron dictadas por la necesidad de dar cuenta de la novedad, por eso el crítico las salvó de las páginas de esos "*museos de minucias efímeras*".[10] De este criterio puede deducirse que Benedetti se vio a sí mismo (y prefirió que así se lo observara) como un escritor interesado en el universo de la cultura artística, a la que puede visitar con autoridad circunstancial, pero que sólo frecuenta libros y autores con paciencia y devoción, lo cual es una forma de decir que le interesa indagar lo que hay de sí en los otros mientras trata de fundar una cultura moderna, nacional y americana.

Aun dentro de esa categoría del escritor-crítico, en algunas oportunidades no resulta tan fácil adivinar el proceso selectivo. Es posible que, a pesar de su reconocida minuciosidad, la sobrecarga de trabajo más los traslados continuos luego de 1966 le hayan hecho perder de vista su propio archivo, donde se alojan textos que podrían acomodarse con ganancia si se los compara con muchos de las rescatados. Por ejemplo, tres piezas de 1958: la reseña

10 La imagen asociada al diario corresponde al cuento "Avelino Arredondo", de Jorge Luis Borges (de *El libro de arena*, 1975).

del único libro de Giselda Zani, *Por vínculos sutiles* (*Marcha*), el ensayo sobre el humorismo del montevideano (el único que publicó en la revista *Asir*) o la evocación de Juan Ramón Jiménez (*Marcha*). O las tres amenas entrevistas a narradores latinoamericanos que salieron en *La Mañana* en 1964 (Jorge Edwards, Mario Vargas Llosa y Marta Lynch), aunque estas últimas sólo podía evaluarlas como documentos de un momento dado, algo a lo que quiso sustraer a sus textos para libros, razón por la que nunca reeditó el volumen de entrevistas *Los poetas comunicantes* (1971).

Escribir para el periodismo lo hizo pensar en la imprescindible tarea de crear un público y en alimentarlo con medios (editoriales, revistas) que cubrieran la oferta y la demanda de una literatura. En uno de los primeros textos que publicó en su vida ya está planteada esa aspiración: "Marginalia *es una búsqueda de ese lector anónimo y decisivo* […]" (Editorial del Nº 1, 1948).[11] Desde entonces, la reflexión sobre el lector y las formas de inventarlo se cuela en multitud de notas, como si fuera un cuaderno de bitácora que llevó para envolver en su prosa argumentativa a ese lector que imaginaba captar para su poesía y su narrativa. Ese lector debía ser guiado y formado a partir de una "*actitud crítica, sostenida durante más de quince años […] actitud que ha hecho que el lector se sienta aconsejado, defendido, orientado*" ("La nueva promoción de escritores y su escaso interés por el oficio crítico", en *La Mañana*, 29/XII/1963). Tal suerte de docencia heterodoxa, ahíta de dirigismo cultural, ansiaba una democratización de la cultura contra la que conspiraba la dinámica aldeana. Para Benedetti el intelectual estaba obligado a multiplicar su público si no quería empantanarse en el neurótico juego de las capillas:

> "Montevideo tiene un cogollito intelectual muy reducido, un clan que frecuenta siempre las mismas calles, las mismas librerías, los mismos cafés, los mismos estrenos. Críticos y criticados se están encontrando constantemente a la vuelta de cada esquina, en el hueco de cada entreacto, y tal enfrentamiento no ayuda a la objetividad. Por ello, ese cruce de opiniones, que en ciudades de alto entrenamiento cultural como Londres o París es un juego parecido a la esgrima, aquí, en la cuidad de bajo entrenamiento cultural que es Montevideo, se contenta con ser un juego que sospechosamente se parece al boxeo" ("Hábitos provincianos […], en *La Mañana*, Montevideo, 2/III/1961).

Entre tres parámetros centrales —hacer periodismo para ganarse la vida mientras hacer una literatura e inventar un lector—, Benedetti cree posible descolonizar la producción artística autóctona situándola al mismo nivel de lo que se está haciendo en cualquier parte:

---

11 Benedetti publicó varios poemas en la *Revista de Logosofía* en Buenos Aires, mientras participó de esta organización entre 1944 y 1946, pero no conozco texto alguno en prosa en esa revista ni en otra cualquiera antes de los que difundió en 1948 en *Marginalia* y, pronto, en *Marcha*, la mayor parte de los cuales se recuperan aquí.

> "Al creador o al intérprete nacionales, el crítico no debe exigirle menos que al artista extranjero, pero tampoco debe exigirle más. A veces llegan a Montevideo un libro determinado, o la obra de un pintor, o una pieza teatral, que han sido precedidos, en Europa o en Estados Unidos, por polémicas sensacionalistas, extensos panegíricos o premios trascendentales. El esnobismo no sólo hace presa de los públicos o los artistas; también los críticos sufren su contagio y a veces concurren a su tarea con una previa militancia artística, con unas ganas tan fervientes de que les guste lo que van a ver, que su presunta objetividad queda hecha añicos" ("Cultura de entrecasa […]", en *La Mañana*, Montevideo, 14/VI/ 1961).

En estas notas que arman lo que podemos empezar a llamar, ahora sí, la *obra* de Benedetti, está el titánico esfuerzo de este hombre menudo, su maníaca precisión, su prosa cada vez más limpia, sus principios indeclinables como la resistencia a toda blandura amical o el intercambio de favores, la responsabilidad creativa del trabajo así sea para informar sobre el acontecimiento más perecedero. Por eso importa agrupar estas *notas perdidas* aunque, por el motivo que fuere, su autor las dejara quietas en su hogar primero. Sabemos, por ellas, de sus afinidades y de sus antipatías estéticas —entre estos últimos: Virgil Gheorgiu, Françoise Sagan, Alain Robbe-Grillet, los *beatniks*, los poetas uruguayos de los *Cuadernos Julio Herrera y Reissig* en bloque indiscriminado y cruel, los albores del *rock and roll* —, hasta podemos trazar un recorrido de su biografía intelectual reconstruyendo lo que vio, leyó y pensó semana tras semana, a veces día a día.

Si cotejamos lo que dice en estas páginas con las de su literatura de imaginación, acompañando el proceso de trabajo, el resultado es muy provechoso. Para empezar, una novela en que se busca probar con los tipos de narrador, el manejo del tiempo y el espacio como *Quién de nosotros* (1953), sólo pudo ser escrita luego de leer (y escribir) sobre Proust, Kafka, Faulkner y toda la vanguardia narrativa del siglo XX. En otro momento, una ficción sobre la ciudad pero más atada a la experiencia que a la experimentación formal, como los cuentos de *Montevideanos* (1959) o la novela *La tregua* (1960), sólo pudo surgir luego de pensar largamente sobre receptores medios a los que —como en la lírica que se dispara con *Poemas de la oficina* (1956)— quiso darles un código trasparente que los integrara, como creía era el de Hemingway o la poética de Machado y hasta la de Juan Ramón Jiménez. Esa búsqueda sedimenta una técnica y un lenguaje, así que cuando evalúa positivamente los cuentos de *El trueno entre las hojas*, de Augusto Roa Bastos, porque "*la anécdota ha sido descubierta, está hábilmente contada y trasmite una calidad humana inmediata, palmaria*" y en ellos "*no cabe en una armazón simbólica o meramente figurativa*" (*Número*, Montevideo, 1955), uno no puede sino pensar en los cuentos que el crítico está haciendo por esos días y que irán al volumen *Montevideanos* (1959). Cuando se resiste

a catalogar la poesía de Giuseppe Ungaretti como "*inefable*", porque ese camino lo llevaría al "*peligro de la autodestrucción*", y en su lugar realza "*el comprometido ejercicio de la ocasión*", del que "*provienen* [sus] *mejores poemas*" (*La Mañana*, 31/1/1961), no puede sino pensarse que está hablando de sus urgentes y coloquiales *Poemasdelhoyporhoy* (1961) y de su pertinaz idea de la realidad. La imperiosa necesidad de hacer una narrativa ciudadana se acompasa en artículos y crónicas en los que, durante una década y media, ataca a la literatura rural que entiende detenida, chata, sin capacidad creativa, al punto que su cuento "Insomnio", del primer libro en el género (*Esta mañana*, 1949), que estaba situado en una atmósfera campera, poco después lo expulsó de todas sus compilaciones. El teatro de la vanguardia histórica (Artaud, las piezas surrealistas de Lorca), se le aparece en la década del sesenta como un expediente agotado que nada tienen para decir al lado de un Brecht, salvo cuando explota el costado humorístico (Cfr. notas en *La Mañana*, 24/v/1964 y 10/v/1965). Quien esto dice escribe también teatro, y lo hace con un lenguaje que busca despertar una reacción sensible a flor de piel en el espectador que, con el estreno de *Ida y vuelta* había levantado alguna polémica.

Por otro lado —o no— los reclamos del *compromiso* están en sus olvidadas primeras notas de 1949 muy marcadas por el pensamiento de Jean-Paul Sartre ("Hermetismo y claridad en literatura", "Política y literatura"). Pero el acercamiento a la Revolución cubana y sus supuestos culturales incrementaron esta tendencia, sacándolo de cierto ensimismamiento literario europeizado. Este ahondamiento de algo que estaba en germen se aduna con una *conciencia* latinoamericana ausente por completo en los primeros años, la que le permite contribuir a familiarizar al lector-medio uruguayo con nombres tales como Carlos Fuentes, Nicanor Parra, Roberto Fernández Retamar o Claribel Alegría.[12] Estos y tantos otros sin sustituir a los europeos y norteamericanos (Graham Greene, Gadda, Mann, Wallace Stevens, etcétera), los superan hacia 1963, cuando para fines de la década anterior la situación era inversa.

El afán por lo nuevo de donde fuera nunca lo abandonó. En su viaje por Europa en 1962 quiso interiorizarse en el movimiento teatral y, sobre todo, literario y lo hizo con notable puntería, seguro que con el auxilio de revistas especializadas y el de buenos informantes. Entonces entrevistó a Jaime Gil de Biedma (33 años en ese momento), a los hermanos Goytisolo,

12 El conjunto de autores y textos de Hispanoamérica y el Caribe es inmenso, como puede comprobarse en los textos que reunimos en la sección correspondiente y en la "Lista comentada de artículos […] reunidos en libro […]" que se encuentra en el Anexo. Hay que notar, con todo, que los escritores brasileños estuvieron, en general, bastante más alejados de sus preocupaciones o de su conocimiento más directo. Salvo los que trajeron las compañías teatrales de ese país durante los años agitados en que hizo crítica de este género.

a Carlos Barral, a José María Castellet, además de ocuparse algo de la nueva literatura francesa e italiana —llegó a conversar unos minutos con Michel Butor y otros con Alberto Moravia— y bastante más de los narradores rumanos. Entre ellos, con ellos, descubre que también es posible participar de una comunidad internacional de escritores que antes, en su caso, solo estaba reducida al país de origen y, con dificultades, a la otra orilla.

La agenda cinematográfica y teatral montevideana (y sólo montevideana) que salta a cada paso en las crónicas de Benedetti, sobre todo después de 1961, muestra el altísimo grado de compenetración con lo que se estaba haciendo en Europa y en el resto de América, incluso la presencia frecuente de compañías francesas, británicas, alemanas, italianas, estadounidenses, brasileñas y de otras partes. Estos espectáculos contribuyeron de manera decisiva a la formación de un teatro uruguayo. Sin embargo, este aspecto *no* ha sido tocado por la crítica e historiografía del ramo, salvo cuando las representaciones de autores extranjeros las hayan asumido elencos locales. Por eso, también las *notas perdidas* sobre teatro constituyen una ineludible cadena de reseñas que, en su volumen y frecuencia, se acercan y hasta superan en número a las que han sido recogidas en libro sobre el período 1938-1960 escritas por Carlos Martínez Moreno.[13]

Sin el fragor de los tiempos de formación y de madurez primera, otras decenas de piezas sueltas han quedado por el camino desde 1966 hasta el final de su vida, los tiempos de mayor trajín del autor por diversas partes del mundo. Recuperar todo este caudal último debería ser objeto de otro proyecto para el que el ordenamiento y la apertura del archivo y la biblioteca de Mario Benedetti —con los que no contamos en esta ocasión— será un auxilio fundamental. Mientras tanto, estas primeras *notas perdidas* han dejado de serlo. Su lectura continua o salteada permite el disfrute de la personal visión de Benedetti, que cobra una dimensión más orgánica a la vez que estamos ante la crónica de un mundo artístico que ya no está y que, paradójicamente, sigue presente para quien crea en la razonada magia de la escritura.

Pablo Rocca

13 *Crítica teatral*, Carlos Martínez Moreno, Montevideo, Cámara de Senadores de la República Oriental del Uruguay, 1994 (vols. I, II y III de *Obras* de Carlos Martínez Moreno). Las crónicas de cine de Benedetti son menos frecuentes. En esa labor fue ultrapasado por sus coetáneos Homero Alsina Thevenet (cuyas voluminosas *Obras incompletas* han sido reunidas en libro en 2009 y 2010 por Álvaro Buela, Elvio E. Gandolfo y Fernando Peña), y por Emir Rodríguez Monegal, cuyos artículos publicados en *Marcha* y *El País*, en una cantidad significativa, aunque no total ni siempre bien trascritos, puede ubicarse en <www.archivodeprensa.edu.uy>.

I

Como se dijo en el prólogo todos los artículos recogidos en este plan nunca fueron reunidos en volumen propio por Mario Benedetti. Después de diversas pruebas se optó por dividir el vasto conjunto en *seis* secciones temáticas, dentro de las cuales las notas se alinean en estricto orden cronológico:

1. Literatura y cultura en debate.
2. Temas, autores y problemas de la escritura uruguaya.
3. *Aquí y ahora* (Una columna de periodismo y literatura en *Marcha*, 1957-1958).
4. Sobre literatura latinoamericana.
5. Literaturas europea y norteamericana.
6. Artes escénicas, cine y artes visuales.

Esta división respeta, en lo posible y aun con el riesgo de varias fronteras borrosas, las series que el propio autor estableció con sus textos ensayísticos desde 1963, cuando comenzó a agrupar sus artículos en tres grandes líneas: *Literatura uruguaya siglo XX*; *Letras del continente mestizo* (sobre autores y obras latinoamericanos) y *Sobre artes y oficios* (notas sobre autores y textos de las literaturas europea y norteamericana). A medida que su escritura se orientó hacia temas políticos y que los editores empezaron a ofrecerle la posibilidad de reunir su obra, desde principios de la década del setenta y, sobre todo, hacia mediados de la década del ochenta, las tres series iniciales convivieron con otros volúmenes: *Crónica 1971* (1971), *Terremoto y después* (1973), *El desexilio y otras conjeturas* (1984) en el que, con todo, hay artículos sobre problemas culturales y literarios, entre otros.

Estas son las *notas perdidas* sobre literatura, problemas culturales y sobre teatro, cine y artes visuales, las primeras devociones y los primeros temas de la práctica profesional del escritor. En el caso de estos tres últimos grupos Benedetti apenas si juntó en volumen alguna pieza suelta. Junto a las notas se agrega un prólogo a una antología de narradores rumanos que, hasta ahora, no había sido vuelto a reproducir y otro texto similar que, en su origen, fue un artículo sobre Bartolomé Hidalgo y que luego, casi sin retoques, pasó a integrar un volumen con la obra lírica de este poeta gauchesco editado por la Biblioteca de Marcha.

En el Anexo se encontrará una lista que da cuenta de todos los artículos y entrevistas sobre temas culturales y literarios recogidos por el autor en libros de ensayos propios, desde el primero (*Peripecia y novela*, 1948) hasta el último (*El ejercicio del criterio*, reedición ampliada, 1995). Esos datos precisos, nunca sistematizados, complementan la investigación tratando de ofrecer una idea cabal del trabajo de Benedetti a lo largo de toda su carrera.

Sólo así se puede contrastar los títulos salvados con los perdidos y acercarse a la noción mayor de obra crítica.

II

Novecientos artículos publicados en dieciséis años promedian uno y fracción a la semana, casi cinco por mes, unos cincuenta y seis por año. Desde luego, la arbitrariedad propia de un cálculo de esta suerte se agrava porque no reconoce las altas y bajas, los niveles de concentración, la vertiginosa variedad, la ocasional recuperación de textos ya escritos, la naturaleza de las publicaciones. Visto el cuadro con más cuidado, entre 1948 y 1959 Benedetti no tiene una dedicación total a la crítica, salvo cuando dirige la página literaria del semanario *Marcha* (8/VII/ al 21/X/1949; enero 1958- marzo 1959). En esas páginas se ocupa casi exclusivamente de libros y autores y, muy poco, sobre cine lo cual hace por primera vez en su carrera en la década del cincuenta.[14] En cambio, durante cinco años, desde fines de 1960, Benedetti trabaja como periodista cultural en *La Mañana* en diversos frentes. En los primeros días del siguiente año, en la sección de "Espectáculos" de ese diario de formato sábana aparecen con su firma notas sobre libros, espectáculos teatrales y, ocasionalmente, sobre cine, danza y hasta sobre alguna exposición de pintura. Entre 1964 y los primeros días de 1966 dirige con José Carlos Álvarez Olloniego una página entera, "Al pie de las letras", en la que se dedica prioritariamente a la literatura. En ocasiones publica dos notas por día, sin contar breves aunque numerosas informaciones. En este diario se divulgan medio millar de artículos de Benedetti con una extensión promedial de novecientas palabras cada uno. Todo un prodigio de cantidades y calidades de prosa limpia y creativa. Esta imprecisa contabilidad sólo incluye las notas firmadas en ese lapso en que su participación en el oficio de crítico teatral, principalmente, no fue continua. Hay lagunas de varios

14 Sobre la participación de Benedetti en este semanario cfr. *35 años en marcha (Crítica y literatura en* Marcha *y en el Uruguay, 1939-1974*), Pablo Rocca, Montevideo, División Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, 1992.
En diversas fuentes impresas se ha mencionado la participación de Benedetti como crítico de cine y teatro en el diario montevideano *La Tribuna Popular* en 1965. Esta información, como es previsible, se ha multiplicado por Internet. En el curso de esta investigación se revisó la colección de este periódico y no se detectó artículo alguno firmado por el autor. Aun más, la crítica sobre arte y cultura ocupaba un espacio limitado en este diario vinculado al sector herrerista del Partido Nacional en su segunda y última época (25 de mayo de 1960 al 28 de febrero de 1963, es decir *no* durante 1965). Quien se dedicó prioritariamente a comentarios sobre teatro, cine y la naciente televisión uruguaya fue Ildefonso Beceiro (h), aunque el poeta de larga trayectoria Humberto Zarrilli participó con asiduidad de esta tarea. Otros firmaron algunas notas, en general brevísimas, con siglas que no hemos podido detectar a quién o quiénes corresponden: F. F. (a veces, por probable errata, aparece E. F.), J. L. F., N. N. y J. R. (Debo a María José Bon, Valentina Lorenzelli y Ana Inés Rodríguez el relevamiento preciso de este periódico). En todo caso, si en Montevideo existió un periódico con ese nombre no figura en los registros de la Biblioteca Nacional uruguaya.

meses, ya porque se dedicó en el diario a otras tareas (cronista de conferencias, por ejemplo), ya porque andaba fuera del país. Como sea, en eso estuvo hasta setiembre de 1965 con pasajes de alta dedicación.

A excepción de un prólogo para una antología de narradores rumanos (1965), la totalidad de lo que se incluye en este plan procede de su trabajo como crítico cultural en esas revistas y en ese diario, más una columna sobre asuntos literarios y culturales que mantuvo en *Marcha* durante unos meses de 1957 y 1958 ("Aquí y ahora"). Pero casi dos tercios del total de lo reunido (o hallado) salen de su actividad febril en *La Mañana*. De ellos, los artículos que recogió en libro comprenden desde textos más extensos, pensados fuera de la presión del periodismo,[15] hasta notas de emergencia sobre libros o autores.

La tipología de las publicaciones periódicas no sólo se transforma en factor que regula los ritmos de producción, también condiciona el tratamiento de los asuntos y los mecanismos de composición. Escribir para revistas típicamente literarias —*Marginalia*, 1948-1949 y *Número*, 1949-1955; 1962-1964—, autoriza un lenguaje más especializado según el grupo que puede descodificarlo (escritores, intelectuales y aficionados a las letras). En cambio, los periódicos de largo alcance atenúan el uso de un discurso más técnico. Si bien estos difieren en las posiciones que ocupan en el campo cultural uruguayo del medio siglo podrían llegar a compartir sus consumidores con los de las revistas. Unas y otras publicaciones terminaron por establecer una línea media propicia para el diálogo con un público que había que formar para poder mantener viva la literatura. De hecho, varios artículos aparecidos en *La Mañana* son ampliados sin una carga discutidora y teórica mayor y publicados en revistas literarias y culturales de otras partes, como *Tiempos Modernos*, de Buenos Aires, *¡Siempre!* y *La Palabra y el Hombre*, de México, *Casa de las Américas* y *Revista de la UNEAC*, de La Habana. Todos estos se encuentran en los libros mencionados, sobre todo los dos primeros.

En su actividad más continua, Benedetti participó de un semanario de fuerte acento cultural con lectores adscriptos a la izquierda tercerista (*Marcha*) y se desempeñó en *La Mañana*, diario del Partido Colorado. Tres años antes de que comenzara a trabajar en este matutino afín a los grandes intereses agropecuarios y de buena circulación en ciudades del interior, el tiraje rondaba los cuarenta mil ejemplares, un poco menos de la mitad del

15 Por ejemplo, la mayor parte de los textos que integran *Peripecia y novela* (1948), varios de *Marcel Proust y otros ensayos* (1951), muchos de los que publicó en la revista *Número* —fuera de las reseñas—, el trabajo sobre José Enrique Rodó escrito a pedido de la Editorial Universitaria de Buenos Aires en 1962 pero publicado cuatro años después, el estudio sobre Baldomero Fernández Moreno (1986) y un puñado de ensayos que en la última etapa de su vida sirvieron, en su mayoría, para un ciclo de conferencias dictadas en universidades españolas (*Poetas de cercanías*, 1994).

que tenían *El País* y *El Día*, el doble del diario *Acción* que correspondía al sector colorado más liberal.[16] Al tiempo que la expresión política del diario iba estrechándose, sin un líder o un referente preciso —fuera de su lealtad a las ideas más conservadoras—, mientras Uruguay se transformaba en un país urbano, la empresa se propuso romper los cercos que dificultaban la respiración del periódico. Durante la primera mitad de los sesentas *La Mañana* renovó su diagramación, incorporó más fotos y tintas, sumó otras secciones para atraer nuevos públicos, entre ellos los segmentos interesados en la alta cultura. Quizá por eso, y porque entre 1959 y 1966 gobernó el Partido Nacional y no el Colorado, Benedetti pudo mantener su independencia de criterio, lo cual se nota en la forma ácida con que se despacha sin peligro de censura interna contra las políticas culturales oficiales y, algo mucho más riesgoso, en su notoria y creciente simpatía por la gran onda expansiva que venía de Cuba.

Fuera del texto preparado para congresos de escritores, que se reproducen desde 1960 (en Cuba, México, Chile, Italia), escribir a riguroso espacio fijo —más la rápida respuesta a lo nuevo— fueron auxiliares decisivos para leer y notificar la renovación profunda de la literatura latinoamericana y su relación con los textos que habían cambiado las reglas del arte occidental del siglo xx. La literatura que ahora corresponde a clásicos contemporáneos (de William Faulkner a Günter Grass, de Idea Vilariño a García Márquez), cierto teatro de vanguardia (Brecht, Ionesco, Albee), el cine-arte de Alain Resnais o las versiones remozadas de Shakespeare o la seducción gestual de Marcel Marceau alcanzaron velozmente el escalafón canónico en estas latitudes por el inmediato y competente examen de quienes —como Benedetti— estaban interiorizados con un programa de trabajo estético y político. En esa pedagogía acogieron un público de clases medias, en general jóvenes ávidos por encontrar formas que sintonizaran con su sensibilidad ecuménica que empezaba a impregnarse de los problemas americanos.

16 Estos datos en el trabajo pionero *La prensa de Montevideo (Estudio sobre algunas de sus características)*, Roque Faraone, Montevideo, Biblioteca de Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de la República, 1960. Sobre las características del capital de la empresa SEUSA (Sociedad Editora Uruguaya S. A.) y sus ramificaciones hasta mediados del siglo XX, cfr. *La quimera y el oro*, Raúl Jacob. Montevideo, Arpoador, 2000: 430-433. Esta empresa era propietaria, también, de *El Diario*, vespertino muy leído desde fines de la década del cincuenta, en especial por un público montevideano adicto a los deportes y las noticias policiales sensacionalistas. Ese apogeo empezó a decaer, en paralelo a los ingresos de sus lectores, con el avance de la televisión.

III

Esta investigación se inscribió en las actividades de la cátedra de Literatura Uruguaya, de la que el director de este plan es Profesor Titular, así como de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE), Universidad de la República. En este archivo literario de la Universidad se han desempeñado, con distintos grados de responsabilidad, todos quienes integran este equipo de trabajo. Para la tarea de relevamiento y trascripción, a cargo de María José Bon, Valentina Lorenzelli y Ana Inés Rodríguez, se contó con el respaldo y la financiación a lo largo de un año por cuenta de la Fundación Mario Benedetti, sin cuyo apoyo la labor de estas jóvenes investigadoras no hubiera sido posible. El trabajo de todos estos años de quien suscribe estuvo comprendido en sus responsabilidades en el régimen de dedicación exclusiva en el desarrollo del proyecto "Las formas y sus medios: escritura y producción en Uruguay".

Muchos de los materiales procesados se ubicaron durante más de veinte años de labor en el autor y su época. Varios de ellos se encontraban en el archivo personal de quien dirigió el proyecto, algunos capitalizados —con la autorización de Benedetti— para una antología publicada en 1994. Otros se pudieron copiar gracias a que se almacenan en la SADIL (FHCE), algunos —como recortes de páginas enteras de "Al pie de las letras", de *La Mañana*— porque se encuentran en colecciones documentales de este acervo como la del crítico Ruben Cotelo (1930-2005), con lo cual se fortalece la idea de la dinámica del archivo que supera la figura de autor y fertiliza otras series o grupos. Otras fuentes, por fin, fueron relevadas y trascritas por las mencionadas investigadoras en extensas jornadas en la Biblioteca Nacional.

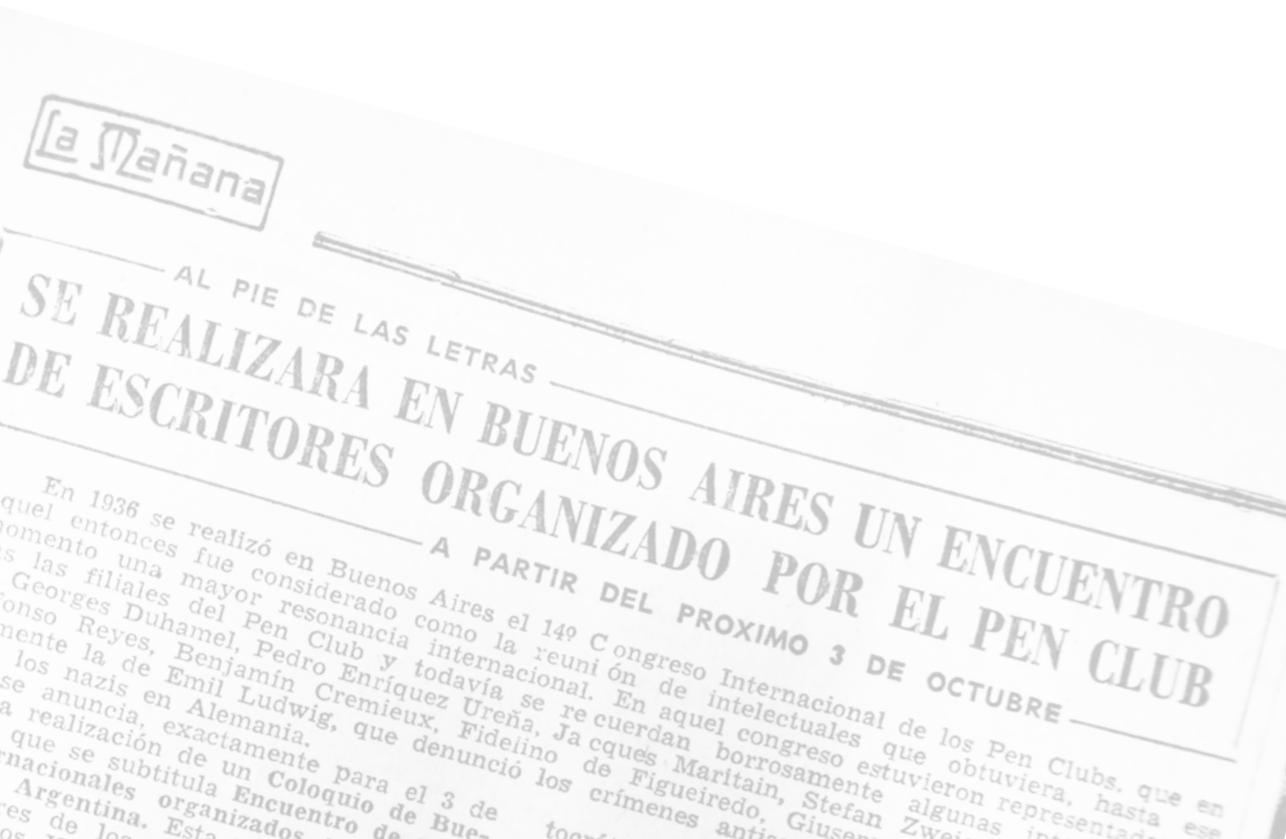
En la ardua preparación de los textos algunas dificultades de las versiones impresas (las únicas que se manejaron) en ciertas oportunidades, que se indican oportunamente, impidieron su trascripción. En esos casos se anota que el pasaje o la palabra son ilegibles, palabra esta que se incluye entre corchetes. La ortografía fue modernizada y se corrigió toda errata advertida. Algunas notas al pie acompañan los textos para aclarar o ampliar información que las vincula entre sí o para señalar aspectos que el tiempo se encargó de oscurecer.

Corresponde agradecer al Consejo Administrativo de la Fundación Mario Benedetti, en particular a su Presidenta, Prof. Sylvia Lago, y al Secretario, Sr. Ariel Silva, quienes ampararon con generoso entusiasmo este proyecto que se les presentara en mayo de 2010.

Pablo Rocca

Montevideo, abril de 2014

LITERATURA Y CULTURA
EN DEBATE


La Mañana

AL PIE DE LAS LETRAS

SE REALIZARA EN BUENOS AIRES UN ENCUENTRO DE ESCRITORES ORGANIZADO POR EL PEN CLUB

A PARTIR DEL PROXIMO 3 DE OCTUBRE

En 1936 se realizó en Buenos Aires el 14º Congreso Internacional de los Pen Clubs, que en quel entonces fue considerado como la reuni ón de intelectuales que obtuviera, hasta ese momento una mayor resonancia internacional. En aquel congreso estuvieron representa s las filiales del Pen Club y todavía se re cuerdan borrosamente algunas im Georges Duhamel, Pedro Enríquez Ureña, Ja cques Maritain, Stefan Zwei onso Reyes, Benjamín Cremieux, Fidelino de Figueiredo, Giusep mente la de Emil Ludwig, que denunció los crímenes antis los nazis en Alemania.

se anuncia, exactamente para el 3 de a realización de un **Coloquio de Bue-** que se subtitula **Encuentro de rnacionales organizados** Argentina. Esta

Hermetismo y claridad en la literatura

Hoy en día resulta aproximadamente un lugar común decir que el lector se halla inerme y desorientado ante las contorsiones de la literatura actual. Naturalmente, nadie explica los lugares comunes, pero yo siempre he desconfiado, tanto de su verosimilitud como de sus condiciones axiomáticas.

La realidad demuestra que aquellos lectores que se han plantado, por principios discutibles o por simple inepcia, en el confort de la claridad, no admiten nada que contradiga lo evidente o renueve lo formal. Y también que los otros, los que por causas igualmente lamentables, se parapetan tras el fantasma de lo difícil, no vacilan en despreciar sin miramiento toda lisura expositiva.

En rigor, poco se ha hecho para juntar estos extremos y propiciar un tipo de lector que pueda gozar sin prejuicios de ambas modalidades literarias. Los mismos escritores fomentan el equívoco y a menudo se adscriben, antes que a la idea rectora de un movimiento, a su carácter abierto o cerrado.

En todas las épocas existieron mercados literarios que aprovecharon la boga para su boca y extrajeron de un tema o de una polémica deshonesto provecho. El hermetismo es ahora (como lo fueron, en otros tiempos, el problema cristiano o la aparición del proletariado) un género rendidor o, para decirlo en la jerga del comerciante, un "*artículo noble*".

Es debido precisamente a esa prostitución de las intenciones, que resulta endiabladamente difícil adelantarse a la posteridad y rescatar de entre la turbamulta de oportunistas, los nombres y las obras demostrativas de real talento. ¿Cómo saber a ciencia cierta si la inesperada colisión de dos palabras responde a una conmoción irracional, casi milagrosa, o simplemente a la irresponsabilidad propia del disparate? El lector no debe maltratarse mentalmente atribuyendo tal incertidumbre a su incapacidad crítica o al bizquear de sus emociones. Por el contrario, debe soltar sus dudas y alentarlas, dejar que sigan su rumbo intuitivo hasta asir el indicio revelador sobre el que levantar la conjetura, o bien hasta convencerse de que allí todo es inasible.

Literatura tan terriblemente oscura que no tiene nada para asir ni nada donde asirse, ni es terrible ni es oscura. Simplemente no es literatura. Los dadaístas, sosteniendo que "*el pensamiento se hace en la boca*" (seguramente no fue en la boca donde gestaron ese pensamiento) o los surrealistas conmemorando el cincuentenario de la histeria, no hacen sino alejarse de la literatura, puesto que le quitan —y se quitan— asidero.

Si algún pensamiento hecho en la boca deviene literatura, ello puede deberse simplemente a que no se hizo allí sino mucho antes o también a una coincidencia. Pero una coincidencia no es asidero. Literatura cuyos éxitos dependen del azar, se ha destruido antes de lanzarse.

El dadaísmo y el futurismo, para solo mencionar dos de las muchas corrientes que invadieron —liberándola, inficionándola y conmoviéndola— la

literatura de este siglo, tuvieron la virtud de manejarla hacia juegos desinteresados, audacias formales y subterráneas inspiraciones, pero, como tendencias de orientación o desorientación, hace mucho que acabaron de morir.

Al fin de cuentas, la distancia que va de lo claro a lo hermético, de lo abierto a lo cerrado, no es tan grande ni tan imposible de salvar. (Entiéndase como hermético en arte lo que encierra algo, lo que dice a medias o dice muy poco acerca de algo que en realidad posee); si, por el contrario, no contiene aquello que pareciera dejar adivinar, el hermetismo entonces ya no tiene objeto. Sería como pasarle llave doble a un cofre vacío. Las claridades y oscuridades no son las mismas para todos; por lo menos, las oscuridades que halla el lector, fueron claridades para el autor, salvo que este sea un oscurecedor deliberado. Además, como señala Valéry, no se puede negar *"que la desigualdad de las inteligencias no introduzca grandes incertidumbres en los juicios sobre la claridad"*. Y no solamente, agreguemos, la desigualdad de las inteligencias, sino también los diferentes grados de ilustración. Es cierto que un lector erudito y otro escasamente ilustrado, pueden solazarse por igual leyendo a Bécquer o a Gogol, pero en cambio disfrutarán muy diversamente de una lectura de Mallarmé o de Joyce.

A veces la oscuridad se disipa con el descubrimiento de una clave. Rilke se convierte en un poeta medianamente accesible en cuanto se aplican a su obra total sus particulares concepciones de ángeles y muerte. Una vez que se alcance el sentido de la libertad gideana, desaparece la niebla tras la cual se había parapetado. Si Proust no es hermético, ello se debe a que desde el título nos da la clave de su búsqueda. De lo contrario, esta hubiera resultado insoportable. ¿Podríamos, por otra parte, descifrar el *Ulysses* joyceano sin poseer la contracifra homérica?

La oscuridad también se produce cuando el armado de la obra se aparta de lo común y pide del lector una atención exagerada, si no quiere perderse en el cruce de tramas, de caracteres o de pensamientos. Ello significa que no siempre —como supone el lector solo predispuesto al entendimiento— la literatura oscura es producto de lunáticos o de dementes. Más aún, que si existe una clave o una estructura original mediante la cual las dificultades se simplifican y la obra adquiere sentido, ello se debe a que el nuevo procedimiento es —mal que pese al Julien Benda de *La France Byzantine*— mucho más intelectual que emotivo, siendo en consecuencia difícil que conduzca a un callejón sin salida racional.

Las obras maestras de la nueva literatura, desde las parábolas de Kafka a los poemas de Valéry, tienen salidas —y entradas— de estricto racionalismo. Quedan pendientes, no obstante, las interrogantes favoritas —y por cierto muy atendibles— del lector entusiasta de la claridad: aun cuando exista una trama casi invisible que justifique el carácter racional de la obra ¿por qué elegir precisamente el presentar esa trama bajo una forma hermética y no en la mejor nitidez? Si, el lector elige…

Tiene la fortuna de poder elegir siempre. Pero el artista es harto más pobre y tiene limitada su facultad de elección. Debe trabajar con las manos que tiene, no con manos ajenas. Si las formas que ellas crean son accesibles, si lo primero de ellas que el ojo ve o el oído escucha, basta para enamorar la atención, el artista ha triunfado ante sí mismo. Porque, ¿qué éxito mayor podrá alcanzar, que este de no ser falseado, de ser cabalmente comprendido? En cambio, si el fondo de lo creado resulta aparentemente inasible, si la atención se interroga atónita y acaba por alejarse indiferente y hosca, y solo unos pocos aventureros del goce estético se lanzan a la búsqueda del menor indicio revelador del subsuelo humano, en esto tan inhumano que se les muestra, entonces sí se origina el verdadero drama del creador.

Ningún artista de buen cuño quiere ser hermético. Pablo Neruda, en su enigmático "Vuelve el otoño", luego de enfrentarnos con los incorpóreos paralelismos de su primer período estrófico, se detiene y nos dice, impotente: *"No sé si se me entiende…"* (Ver: Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Losada, Buenos Aires, 1940, p. 40, donde se expresa: *"Este «no sé si se me entiende» vale, sin duda, como una confesión de la floja relación expresiva entre el objeto o realidad representada y la intuición o hallazgo del sentido poético de esa realidad. Es un testimonio de que las oscuridades de Neruda no son provocadas, o, por lo menos, de que no se las quiere llevar más allá de la posibilidad interpretativa del lector. Una prueba de que las poesías de Neruda no son puros soliloquios, sino mensajes poéticos que reclaman destinatario"*). La lucha tremenda de estos nuevos sensibles reside precisamente en su manifiesta incapacidad para venir a lo popular. En su búsqueda de matices nuevos, de más sutiles representaciones de lo real y de lo irreal, ellos han llegado a donde no alcanzó aún, ni siquiera por vislumbres, la sensibilidad corriente.

Gerardo Diego, en un poema creacionista al que paródicamente intitula "Muy sencillo", nos dice:

> Esto es muy sencillo.
> Sencillo como cerrar los ojos y que duerman las olas
> sencillo como arrancar las flores sin que el diccionario lo sepa
> sencillo como escribirte mucho y que murmuren los peces y se despierten las olas.
> Esto es muy sencillo
> y sin embargo hay quien no lo comprende
> quien desearía en vez de flores que arrancar giratorias pistolas
> y juramentos brillantes como perdigones
> para que las arpas puestas a secar no nos consuelen ya nunca
> ni nos reconcilien con las hipótesis navales.

El poeta lo encuentra sencillo, "muy sencillo". Y sin embargo, hay quien no lo comprende, hay quien se asombra de la vecindad prohibida de juramentos y perdigones, de la insólita relación entre el diccionario y las flores arrancadas, de que haya que poner las arpas a secar.

El lector acostumbrado a conmoverse ante el llamado directo a su emoción más fácil, a regocijarse ante el ingenio en moldes, se queda pasmado ante semejante frescura. Tales metáforas le parecerán siempre cosas de orates. Y sin embargo el poeta lo encuentra sencillo, porque en la calidad de perdigones brillantes que atribuye a los juramentos ha descubierto que puede insuflar a la antigua palabra un estallido en potencia que de otro modo no podría representar; porque en la imagen compuesta flores-diccionario ha encontrado la más absurda, pero a la vez la más demostrativa facilidad (muchas cosas pueden ignorar nuestro secreto de arrancar las flores, pero pocas o ninguna podrán, como el diccionario, como ese gran libro sabio e insensible ignorarlo tan seguramente); porque en las arpas puestas a secar ha otorgado infinita melancolía a una palabra (*arpa*) de gastada tradición romántica, simplemente arrimándole, en una comparación implícita, un calificativo (*puesto a secar*) que corresponde, por una antigua vecindad coloquial, no a "arpas" sino a "ropas".

Naturalmente, el artista no tiene por qué renunciar a estas aproximaciones que descubre, que de continuo irrumpen en su vida, pero en pago renuncia a la popularidad.

Si el poeta de hoy aprecia a sus minorías es en reconocimiento a sus intentos de comprenderlo; pero ello no quiere decir que no hubiera preferido llegar a todos ni que le resulte agradable su sacrificio.

De ahí se explica el predominio de la vida del artista sobre su propia obra, en la literatura y en el arte actual. En un artista como Goethe era en el hombre donde residía la perfección: en la obra, el drama. Por lo tanto interesaba más la obra, es decir, la peripecia, lo cambiante. En un artista como Gide la perfección está en la obra; en el hombre, el drama. Por lo tanto, interesa primordialmente el hombre, aun el hombre que asoma en la obra. Al imperfecto lector, lo perfecto le deja indiferente.

Ahora bien, desde esta incómoda y nunca gustosamente aceptada resignación del autor moderno frente al sacrificio de su popularidad, hasta la cómoda resignación futurista de *"renunciar a ser comprendido"*, media una apreciable distancia. Renunciar a ser comprendido es aproximadamente negarse como artista, es dejar de lado el conflicto estético y quedarse con el garabato. Aun en el caso de que el poeta —el buen poeta— permaneciera ignorado, debido a la ceguera y a la inepcia de sus contemporáneos, ello no descarta la posibilidad de que alguna futura generación, mejor dotada y menos rígida, lo descubra y lo exalte. Pero si el poeta —el mal poeta— renuncia desde la raíz a ser comprendido, no habrá generación —sea esta la mejor dotada, la más flexible— que aprehenda el sentido de obras que fundamentan su prestigio precisamente en su condición de ininteligibles. Lo más a que estas podrán aspirar es al aplauso de oportunistas, de tontos insignificantes, de los peores *snobs*.

Tanto la verbalización abstracta de los futuristas como el automatismo psíquico de los surrealistas, quedaron como aportes, como contribuciones casi al margen de lo literario, que ayudaron a la literatura a dejar el pozo de híbrida repetición en que se hallaba. Pero luego cayeron ellos mismos en repeticiones: para descalabrar las viejas reglas recurrieron a la anarquía, y de esa anarquía surgieron, paradójicamente, leyes anárquicas. Para huir de la repetición formal a que esas nuevas normas les condenaban. André Breton y Louis Aragon recurrieron a manidos recursos de la poesía de estirpe tradicional. Ello no prueba ni el fracaso ni el éxito de una o de otra tendencia o de ambas a la vez. Prueba, en todo caso, que la poesía en sí poco o nada tiene que ver con escuelas y tendencias particulares. Siempre que el germen haya sido bueno, florece en cualquier solar. Por lo general, quienes empujan la creación y la existencia de escuelas, son solo artistas de talento mediano o de ningún talento. Los otros, los Baudelaire, los Rilke, los Neruda, crean sin ubicarse previamente, crean lanzándose. Son las escuelas las que recurren a sus hallazgos para justificarse, y sus escolares quienes pierden el tiempo en adular tal presencia o tal recuerdo, mas sin llegar a nada por sí mismos.

En realidad, así como ha visto Eliot que la poesía no es un dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad, tampoco puede ser ella un imponer la novedad a costa de la pureza, sino más bien un redescubrimiento de la pureza en la trastienda de lo suave; no un deliberado juego de escondite, sino la contienda —felizmente infructuosa— por decir lo indecible. Felizmente, porque buena porción de las imágenes más depuradas, deben su milagro a su vecindad con la representación ideal, milagro que perderían si lograran cabalmente la trasposición que pretenden. No deben olvidarse que la literatura y, en modo especial, la poesía viven generalmente a expensas de lo que callan.

Claro que si existieran reglas estables que fijaran lo que debe silenciarse, que precisaran la línea divisoria entre le claridad abusiva y el hermetismo lícito, entonces sí sería posible aprender poesía por correspondencia. Visto lo cual, no menospreciemos nuestras dudas y sigamos tanteando en el vacío.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 485, 8 de julio de 1949: 14-15).

Política y literatura

Cuando en julio de 1941, varios intelectuales, en su mayor parte latinoamericanos, celebraron una reunión a fin de comentar el artículo de Archibald Mac Leish, "Los irresponsables", y en su debate optaron por sentirse aludidos ante el alerta del poeta norteamericano (Ver *Sur*, n.º 83), pensé que acaso hubiera sido conveniente no darle al problema una vigencia tan universal

que igualara la posición de todos los intelectuales del mundo; por lo menos que no los igualara en lo que se refiere al problema político.

Naturalmente que el artículo de MacLeish tuvo una trascendencia circunstancial y particularizada, desde que se refería a la responsabilidad que podía caber a los intelectuales por no haber sabido salvar al mundo de la catástrofe de la guerra, en la que la cultura y sus cultores estaban en ese entonces a punto de irse a pique.

Sin embargo, y aligerándolo del peso de su actualidad ya ahora inactual, puede derivarse de ese artículo una pregunta que convendrá formular al escritor hispanoamericano, y más aun que este se la formule a sí mismo: ¿Cuáles deben ser en Hispanoamérica, las relaciones entre el escritor y la política de su país?

Imagino desde ya al lector quisquilloso reprochándome la distinción que implícitamente propongo. ¿Por qué referir la pregunta en particular al escritor hispanoamericano? ¿Existe acaso alguna diferencia importante entre la vida política de estas repúblicas y, por ejemplo, la de Europa Occidental o los Estados Unidos? Naturalmente, existe, y de ahí la distinción y la pregunta.

En primer término, la vida política hispanoamericana se caracteriza por su inestabilidad, por la debilidad que demuestran sus instituciones ante el menor estallido, provenga este —para emplear la nomenclatura de Azuela— de *los de arriba* o *los de abajo*. América —lo ha visto ya Luis Alberto Sánchez— no ha completado aún su evolución ni su revolución.

La política hispanoamericana no se mueve a impulsos de hombres ideales, ni siquiera de ideales aislados. Por lo común, los partidos políticos con base ideológica constituyen palanca para intenciones extranacionales, o, en el mejor de los casos, son traducciones de programas ajenos. Nuestra política obedece a colores partidarios, y es sabido que los caudillos acostumbran a usufructuar adecuadamente el prejuicio tradicional de sus masas. Se votan menos las ideas que los hombres, pero menos aún los hombres que las divisas. Rara vez se da el caso en estas latitudes de vuelcos notables en la opinión pública, como ha acontecido últimamente en Gran Bretaña, Francia, Italia, y aun en los Estados Unidos.

Es indudable que el ciudadano medio de nuestra América dista mucho aún de demostrar una actitud política consciente. La abundancia de empleados públicos (común denominador de estas repúblicas), de caudillos fuertes y pequeños caudillos de barrio, de periodistas políticamente flexibles y moralmente negociables, mantiene los ambientes en perpetua expectativa de pre-elecciones. Por lo común, la asunción del poder por un presidente electo, es voz de largada para que se comiencen a elucidar los probables candidatos a candidatos de la subsiguiente lucha electoral.

A tales males suele agregarse una calamidad mayor aún: la ambiciosa irresponsabilidad de los núcleos militares. Nuestros oficiales aún no han

comprendido que América puede llegar a deberles su total recuperación. No ha comprendido estos *enfants terribles* que en el presente cumplirían una misión histórica con solo quedarse tranquilos, es decir, cobrar sus sueldos, portarse bien y no dar golpes de Estado.

Creí necesario expenderme en esta síntesis, a fin de ubicar adecuadamente la pregunta del comienzo: ¿Cuáles deben ser, en Hispanoamérica, las relaciones entre el escritor y la política de su país?

Naturalmente, el escritor, es antes que escritor, ciudadano, y como tal tiene derecho y hasta obligación de intervenir con su opinión y con su voto en la suerte pública. Nadie tendrá nada que reprochar al intelectual que milite activamente en un partido cualquiera. Pero la política tiene, para el artista o el intelectual, otras derivaciones que limitan a veces su libertad de expresión. Me refiero, claro, al artista o al intelectual honesto; los que no lo son, hallarán reparos en limitar deliberadamente su independencia.

Justamente son estos oportunistas quienes forman verdaderos clanes políticos con visos de arte o cultura, clanes en donde se admite o se aplaude solo al que admite o aplaude al caudillo de turno. Este tipo de escritor abortado ingresa generalmente al periodismo comercial y desde allí reparte su tiempo en motejar a quienes todavía no fracasaron y en dar cuerpo servil a ocasionales directivas de no menos ocasionales directores. Conozco personalmente a un periodista que durante cierto tiempo escribió simultáneamente en dos de los principales diarios de Montevideo. Obedeciendo a lo que le ordenaban en cada uno de ellos, en su editorial vespertino derribaba implacablemente lo que había escrito por la mañana en el otro, aunque, claro está, en el siguiente editorial matutino esgrimía tan o más poderosas razones para desmentir sus propios argumentos de la víspera. ¡Lindo chasco para el ingenuo lector que hubiera seguido puntualmente la enconada polémica!

A menudo refunfuñan nuestros escritores porque su oficio no alcanza a proporcionarles el diario sustento. Y no sé hasta dónde sea ello lamentable. Entre los escritores más independientes de América, abundan quienes se ganan la vida con una actividad ajena a las letras. Jorge Icaza es librero, Mariano Azuela y Juan Marín son médicos. Alfredo Pareja posee una droguería. Demetrio Aguilera Malta, una fábrica de fideos.

Una función extraliteraria defiende, sin duda al escritor, de una probable —y a veces obligada— prostitución de su arte. El caso de un Shaw, de un Mann, que viven de su literatura y sin embargo mantienen su independencia sería insólito en nuestro medio. Ni el escritor cuenta aquí con lectores suficientes y permanentes que aseguren la venta exitosa de sus libros, ni los editores —tal vez por eso mismo— están comúnmente dispuestos a afrontar tiradas por su cuenta y riesgo. Aparte de ello, cuando aparece alguien pronto a remunerar convenientemente el servicio literario de un intelectual, por lo general exige en trueque el abandono de su autonomía.

Por eso entiendo —dando a esta conclusión exclusiva vigencia hispanoamericana— un escritor dentro de un ruedo político cualquiera, no favorece su arte. No se me oculta que expresar esto en días como los nuestros, de tan entusiasta adhesión a la *littérature engagée*, puede aparecer como blasfemia. Sin embargo cabe preguntar: ¿Puede un intelectual, basado en un aparente programa, comprender su dignidad y su arte —al fin de cuentas, sus mejores bienes— cuando a la menor alteración del equilibrio político ese programa se archiva y, bajo la misma divisa, se efectúan alianzas y se alientan procederes que figuraban antes en la lista de repudios? Quede la literatura comprometida para donde y cuando se merezca nuestro compromiso, no para este tiempo y estas tierras. Literatura comprometida significaría aquí sencillamente propaganda. Y no creo que el escritor aspire a quedarse en redactor de avisos. Ni me parece, por lo tanto, demasiado rigurosa, la sensata opinión de Guillermo de Torre:

"He aquí, por modo indirecto, la mejor definición, a mi parecer, de la «literatura comprometida»: aquellas obras donde el escritor es fiel a su época y tiende asimismo a traducir su afán de absoluto, sin engañar su lucidez relativista. Lo demás, aquello que suele adscribirse a la literatura comprometida, la intención moral o política, cierto espíritu de comunión humanista, es ya secundario. Puede existir como resultancia, en la meta, pero sin gravar el punto de partida, y en muchos casos es perjudicial, pues acontece que intentando dar un sentido influyente a esa literatura, suele cargarse el acento sobre lo último, con olvido inexcusable de lo previo y esencial: la literatura propiamente dicha, su calidad auténtica. Vaya esto también para quienes toman el rábano por las hojas y menospreciando el arte tratan de convertirlo en propaganda. No advierten que el arte únicamente empieza no solo allí donde acaba la propaganda, sino más exactamente en aquel punto donde esta desaparece o se transfigura, elevándose a un plano de invisibilidad estética. La literatura más «comprometida» será así aquella que menos se preocupe de parecerlo, pero que sepa responder más profundamente a las exigencias conjuntas del espíritu sin fechas y de la época datada".

Ya hablamos antes del arraigo del escritor en su época. Ese sería, finalmente, el único modo admisible de *literatura comprometida*, al menos el único admisible en nuestra realidad y en nuestro ambiente. Pero aun así, ¿será efectivamente necesario comprometer el arraigo de antemano? ¿No sería preferible que este sobreviviese como indeliberada consecuencia? Volvamos a de Torre:

"Las obras puras, aquellas construidas con toda sinceridad, con un fin desinteresado, iluminadas por la gracia estética, suelen ser al cabo las más ricas en ecos y consecuencias. Y contrariamente, aquellas otras, gravadas desde su concepción por una finalidad extra-artística, ávidas de demostrar algo, aunque consigan su efecto inmediato, no tardan en sufrir la carcoma del tiempo".

Examínesela sin prejuicios y se verá que esta no es una actitud escapista. No comprometerse es no entrar en ninguna caravana, pero tampoco es

escapar. Simplemente que nos aleccione la compunción final, el arrepentimiento, a que fatalmente arriban los que sinceramente se comprometieron. ¡Cuánto mejor es tener siempre en las manos la decisión, tenerla siempre pura y disponible en las manos libres!

De ningún modo quisiera que se me atribuyera lo que en realidad no quiero expresar. Entiéndase bien que este *no-compromiso* no lo refiero a la actitud ciudadana del intelectual, a su opción como partícula del Estado, sino exclusivamente a su postura literaria. En el fondo, todos sabemos que nos hallamos comprometidos, porque todos sabemos lo que en última instancia queremos defender, lo que defenderemos hasta con la vida. Nadie se engañe a este respecto. Por más hábiles artilugios que se empleen en el diálogo introspectivo, cada conciencia se halla fatalmente comprometida y negarlo sería sencillamente mentirse.

Si en nuestra América existieran facciones políticas desinteresadas, en otras palabras, puntualmente liberales, puras en su idealismo o su materialismo pero puras al fin, y esa pureza sostuviera permanentemente su línea de conducta y la vigencia de su honestidad, entonces sí sería posible y necesario comprometer a nuestra literatura, porque jamás nos veríamos desmentirnos ni obligados a desmentirnos.

El escritor puede militar en la zona política que prefiera. En el peor de los casos, si el partido que elige desmiente sus principios, puede cambiar de norte. Pero una militancia literaria no puede cambiar de norte, porque una obra estética es un hecho independiente y como tal, muere o sobrevive; y si llega a evolucionar en un determinado ruedo de lectores, lo hace comúnmente en el sentido inicial de su creación. Una militancia expone al creador a inevitables, incómodos arrepentimientos, sin contar la amargura que puede significar haber construido una defensa estética sobre una moral de engañabobos.

Aun el tema estrictamente político puede ser coyuntura para un trato objetivo. Claro que en América todavía no se ha dado —ni acaso se dé en mucho tiempo— un *Darkness at Noon*. Pero lo que Koestler logró, a pesar de sus varias y variadas militancias, gracias a haber preferido relatar la encrucijada mental de opresores y oprimidos antes que confeccionar un simple libelo de propaganda anti o procomunista, ello puede ser logrado (y tal vez, a igualdad de talento, con menores dificultades) en cualquiera de nuestras repúblicas.

Y no creo que nada de lo que aquí propongo lleve a la irresponsabilidad que fustiga MacLeish. Es lógico que los intelectuales defiendan *el mundo a cuyas expensas viven*. Pero, ¿deben defenderlo *desde* la política o *contra* la política? Es probable que en naciones de acendrada cultura cívica resulte válida la primera parte de la interrogante. Más que probable, seguro. Pero no así en nuestro ambiente de caudillismo y acomodos. Aquí es necesario que el escritor sepa defender y defenderse de la política, sea actuando en ella en

un intento quijotesco de llevar salud a los partidos (en su mayor parte corrompidos y tumefactos) pero sin traerla a sus escritos, sea colocándose a su margen y *comprometiendo* su oficio definitivamente en pro de su inalienable derecho a imaginar. Lo cual, significa, aproximadamente, comprometerlo en pro de la existencia.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 495, 16 de setiembre de 1949: 14-15).

Último escape del individuo

Contra todas las apariencias, no es la poesía un artículo suntuario. También el lector puede crear

Matthew Arnold sostuvo alguna vez que la poesía era una crítica de la vida, y Stephen Spender circunscribió más aun la definición, al agregar que la poesía es una crítica del idioma. En realidad, la poesía es una crítica de muchas cosas, entre las cuales no solo figura el vulnerable alrededor sino también la más esotérica intimidad. La única poesía acrítica es la que se localiza, bajo el patrocinio intelectual del artificio, en esa tierra de nadie que ya no es alma y todavía no es mundo. Semejante poesía inventa su flora y su fauna propias, y no vacila en formular analogías con realidades que previamente falsifica. Sus símbolos son canjeables y despersonalizados, como si un solo y tedioso autor escribiera a través de incontables seudónimos. Curiosamente, no responde a un sentimiento colectivo, masificado, ni tampoco a un carácter individual. Sus impávidas metáforas sin yo y sin nosotros parecen provenir de una especie de robot, que a la menor provocación suelta todas las combinaciones posibles del ajedrez retórico, de las palabras con aureola poética.

Hermetismo y desaliento

Esa poesía corta de antemano sus puentes con el lector. Este no entiende mucho, pero cree que debajo de la costra verbal existe algo sustancial y profundo; luego, al no establecer contacto con esa profundidad, se desanima, se dice que tales misterios no son para él. Sucede, sin embargo, que por una vez se trata de un falso hermetismo, de un misterio que no es tal, de un arcano que no oculta nada. Justamente, la red de palabras, la complicación de imágenes, no pasan de ser una estratagema para ocultar el vacío. Esa poesía sí es artículo suntuario, lujo de los ociosos, arreo de los esnobistas. Pero no es toda la poesía del mundo.

Hay otra que no menosprecia al lector, que quiere —aunque sea en última instancia— comunicarse con él. No importa que sea hermética, si debajo del hermetismo existe una verdad recién descubierta, si el hermetismo solo es defensa, legítima forma del pudor. Cuando el poeta habla de su propio mundo, al lector ha de interesarle atravesar la barrera de la imaginería verbal para saber qué sucede en un alma señera, hermana (aunque no calco)

de la suya. El ser humano es, por lo general, un espectáculo apasionante. Si el poeta, en cambio, habla de su alrededor, del mundo, de los demás, el lector tiende siempre a darse por aludido, a imaginarse que el poeta habla con él, de él, para él. Aun el hermetismo deja de ser un desaliento, para convertirse en un estímulo.

Una línea de vida

El mismo poeta inglés que citamos al comienzo, Stephen Spender, escribió (en un artículo titulado: "¿No podemos prescindir de los poetas?") el siguiente párrafo esclarecedor:

"La poesía es una línea de vida que nos liga a un individualismo propio de los hombres anteriores al siglo xix. La poesía es testigo de que el individuo no es tan solo el individualista explotador. Importa muchísimo que renazca el pío y el sacrosanto concepto del individuo como millones de vidas aisladas, separadas, distintas, que estén de algún modo más allá de las maniobras buenas o malas de la sociedad, porque sin él no puede haber ninguna política cuerda y exenta de fanatismo. Aquí la seria falta de seriedad de la poesía da testimonio de una verdad que quizá no legisle, pero que todavía puede salvar nuestros espíritus".

En una sociedad como la actual, crecientemente masificada, teledirigida, implacable, la poesía debe ser uno de los pocos recursos que le quedan al individuo para continuar sintiéndose como tal. Pero se trata de un recurso que no es exclusivo del creador; frente a un poeta legítimo, verdadero, también el lector se siente reivindicado como individuo. Tener un solo poeta preferido (aunque sea demostradamente inmadura, aunque la crítica no comulgue con él), proporciona al individuo una sensación de ejercicio volitivo, de afianzamiento en lo personal, de todos modos más beneficiosa que la inscripción automática en una preferencia colectiva por un *rock and roll* o una tira cómica.

Formas de militancia

La relación entre un poeta y cada lector es siempre nueva, original. El poeta no ofrece iguales datos a todos sus lectores, por el simple hecho de que cada uno de ellos, a partir del mismo poema, reconoce un poeta diferente. El lector interpreta, y al interpretar, crea. El *rock* o la tira cómica elegidos por A, pueden ser exactamente los favoritos de B, pero un poeta preferido por alguien nunca es igual a ningún otro, por más que la preferencia se base en la misma obra, en el mismo poema y hasta en el mismo verso.

Tanto desde el punto de vista del creador como del lector, la poesía es una afirmación del individuo y, a diferencia de otros géneros artísticos, puede ser siempre militante, comprometida, aunque no lleve ese rótulo, aunque no exhorte ni inflame ni provoque. Con la única excepción de aquella poesía acrítica a que hicimos referencia en el comienzo de esta nota, con la sola excepción de esa tierra de nadie, toda creación poética que se eleve hasta el

arte con ímpetu propio e inevitable, es en definitiva un compromiso, una militancia del creador con su realidad, una toma de posición, una especie de manifiesto a sola firma. Es en este último sentido que no solo son comprometidos, poetas como Vallejo, Neruda o Guillén, que llaman a las cosas por su nombre, sino también aquellos otros como Octavio Paz, Joaquín Pasos o Juan Cunha, que llaman a las cosas por su sombra. La cuota de sinceridad, de inevitabilidad, cuenta en poesía bastante más que en otros géneros. Tanto cuenta que ese goce suntuario que ciertos lectores, muchos políticos y hasta algún crítico, creen que es la poesía que puede llegar a convertirla en un artículo de primera (e ineludible) necesidad.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de mayo de 1961: 3).

Los sucedáneos del público

Hay dos legítimos estilos de comunicación para el creador verdadero. La urgencia y la postergación

Es probable que el afán de comunicación esté en la raíz de todo arte. Hay artistas que quisieran llegar a todos los rincones del mundo y, como si eso fuera poco, también a todos los rincones del alma. Son los extraviados, los optimistas, los *bulldozers* del arte. Pero también hay artistas que se desinteresan de la comunicación, que dicen menospreciar la resonancia, que no pretenden dirigirse a un público. Son sencillamente, los hipócritas. Si no fueran, si verdaderamente fuese honesta su eliminación a priori de todo destinatario de su arte, no llegarían a darle forma, no trascenderían al plano mental, o el sentimental, o el intuitivo, y guardarían a puertas cerradas la gran metáfora de sus vidas. Aun el diario íntimo precisa un interlocutor. A veces ese interlocutor es Dios, o la persona amada, u otro imaginario, o —como en el caso de Cesare Pavese— un desdoblamiento de sí mismo. Pero cualquiera de esos cuatro expedientes convierte al interlocutor en un sucedáneo del público, en el otro cabo del contacto. María Bashkirtsekff comienza su *Diario* escribiendo realmente para sí misma, pero luego el lector nota una pérdida de espontaneidad, una progresiva rigidez; es que María ha empezado a hacerse trampa y ya es consciente de que está escribiendo para ser leída. Quizá el único caso de diario insobornablemente íntimo haya sido el del inglés Samuel Pepys, nacido en 1633 y muerto en 1703, que se inventó un sistema taquigráfico propio para que nadie pudiese penetrar en el cotidiano registro de su intimidad. Más de un siglo después de su muerte, el Reverendo John Smith encontró una página de Pepys, donde este relataba las aventuras del rey Carlos, escrita en su original taquigrafía y traducida luego a escritura corriente. De esa página, Smith dedujo la clave total y así pudo traducir el *Diario*, otorgando a su autor la imperecedera fama que él nunca buscó.

Hoy en día, sin embargo, la comunicación parece estar en crisis. "*En tiempos de turbulencia y ansiedad, el lector tiene más derecho que nunca a su parte de evasión*", ha escrito el inglés Ivor Brown. Cambiemos "lector" por "autor" y tendremos una pasable definición de buena parte del arte contemporáneo. El poeta, el novelista, el pintor, el escultor, tratan de huir, fabricándose cada uno de ellos su propia taquigrafía artística, pero dejando (a diferencia de Pepys) la clave en el buzón del crítico, para que este pueda inaugurar una interpretación y convocar un público, por reducido que sea. Ayer mencioné a Ionesco, y hoy vuelve a resultar el caso más ilustrativo de estos falsos escapistas, ya que empezó burlándose de su público, hizo que este interpretara como símbolos lo que solo eran morisquetas, pero tuvo que darse por vencido y se resignó a tirarle un cabo al menospreciado espectador; un cabo que se llama *Rinoceronte*. Ahora el público bate palmas, asombrado de su propia lucidez, ya que al fin entendió al incomprensible Ionesco, pero no se da cuenta de que en esta ocasión se limitó a entender lo obvio.

Claridad de lo claro

La confusión proviene de que hay un público confundido. Para el espectador corriente, para el corriente visitante de las exposiciones, el genio y el disparate tienen un envase bastante similar. No obstante, por debajo de la superficie hermética, el verdadero artista tiene algo que comunicar; el disparateador, no tiene nada.

En estas relaciones entre creador y público, suele originarse a veces un malentendido, que lleva a considerar como sinónimos la comunicación y la facilidad. En el *Dictionnaire des idées reçues*, de Flaubert, podría haber figurado la siguiente definición: "Arte verdadero: el que puede entenderse a primera vista". Variantes de esta hipotética definición pueden ser escuchadas en los salones de exposiciones, junto a los mostradores de librerías, en el intervalo de los conciertos. Sin embargo, ni lo fácil es garantía de talento, ni lo hermético es aval de ineptitud. Un texto presuntamente literario puede ser fácil de comprender, y, pese a esa virtud, no comunicar absolutamente nada. Loyd Frankenberg preguntaba con envidiable puntería: "*¿Cuánta claridad hay en lo claro?*", pero algunos párrafos antes ya lo había contestado: "*Por admisible que sea, esta clase de claridad tiene sus limitaciones. Es una limitación. Como norma literaria deja algo que desear. De otro modo los horarios y las guías de teléfonos serían nuestras más elevadas formas de expresión*". Evidentemente, no hay nada más fácil de captar que la reproducción exacta de la realidad, pero sucede que en ese caso no es arte, es solo copia de lo real; de ahí que pase a ser un producto híbrido. Si, por una parte, carece de la innegable fuerza de lo real, por otra, carece del poder que le otorga la recreación. Dentro de lo fácil, hay creadores comunicantes y huecos seudoartistas; pero también los hay en la actitud hermética. Solo que esta última puede ocultar más largamente los falsos oficiantes. Lo esencial es

siempre la actitud del creador. Hay quienes, por temperamento, buscan una urgente comunicación con su público; hay otros que, por pudor o por autoexigencia o por simple timidez, apuntan a la comunicación pero a la vez tienden a postergarla. Son dos conceptos de arte y hasta dos cosmovisiones francamente dispares. Ambas son legítimas y respetables. La única actitud falsa e indigna de respeto es la de quien enuncia: *"Escribo para que nadie me lea; pinto para que nadie me vea; compongo, para que nadie me escuche"*. Ese menosprecio no revela nunca una vocación de creador; ni siquiera una vocación de anacoreta, ya que este se limita a poblar su elegida soledad con un interlocutor de fuste, denominado Dios.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de junio de 1961: 3).

Literatura y compromiso (I)

Resultan esclarecedoras las últimas declaraciones de Arthur Miller

En una entrevista recientemente concebida a Louis Wiznitzer, corresponsal neoyorquino de *Jornal de Letras* de Río de Janeiro, el dramaturgo Arthur Miller hizo interesantes declaraciones sobre su propia obra y su concepto del escritor comprometido. *"Una pieza teatral es un descubrimiento de sentido* —expresó Miller— *pero ese sentido no siempre le aparece al autor desde el comienzo. Por lo general, comienza a escribir sobre algo que le interesa, no sobre un tema determinado o específico. Luego el verdadero sentido de los personajes y del drama se revelan al autor y entonces este puede seguir el camino principal"*.

Refiriéndose concretamente a sus obras, Miller manifestó que *Todos eran mis hijos* surgió de una conversación que mantuvo; *Muerte de un viajante* es un poco la historia de su padre, pero el tema se le ocurrió a partir del encuentro con otra persona verdadera. (La misma noche de este último encuentro, Miller escribió casi dos tercios de la pieza). Cuando *Muerte de un viajante* se representaba en Nueva York su autor recibía frecuentemente llamadas telefónicas de viajantes de comercio que le decían: *"Vi su pieza, dejé mi trabajo. ¿Ahora qué debo hacer?"*. En cuanto a *Las brujas de Salem*, surgió de un doble interés: los procesos religiosos de Salem, en 1695, y los procesos políticos de McCarthy, en los que el propio Miller fue interrogado. (A diferencia de Elia Kazan, Bud Schulberg y otros intelectuales, Miller se enfrentó decididamente al Senador y no consintió en denunciar a amigos y examigos).

Lo principal: decisiones morales

Después de confesar que su primera influencia fue O'Neill, Miller sostiene ante Wiznitzer que más tarde se rebeló contra el teatro individualista y subjetivo y volvióse consciente de las realidades sociales y políticas. *"Los*

grandes problemas se volvieron mucho más importantes que las pequeñas neurosis individuales, la autocompasión, o ese mundo psicológico y estético, tan estrecho, mezquino y enfermizo, cuyo auge se manifiesta en las piezas teatrales de Tennessee Williams, Lilian Hellman u otros maestros de Broadway". Para Miller, los problemas que encierran y difunden un mayor interés son las decisiones morales, especialmente cuando son provocadas por circunstancias contemporáneas. "*Un teatro que no tome en cuenta la sociedad* —dice— *está condenado a ser superficial. El hombre vive en la sociedad, depende de ella. El hombre está dentro de la sociedad y la sociedad dentro del hombre*". Reveladora de la actitud de este creador es su confesión de que, durante la construcción de una pieza teatral, frecuentemente se pregunta: "*¿Qué es lo que estoy queriendo decir?*" y, sobre todo, su comentario de que la respuesta a tal pregunta no puede convertirse nunca en la declaración de alguno de los personajes. "*La realidad, el verdadero sentido está dentro de las mentes que forman el público, y el drama no pasa de ser un intento de que el público descubra sus propios pensamientos*".

La poesía como catapulta

Para quien haya seguido atentamente la trayectoria dramática de Arthur Miller, estas declaraciones no han de representar una novedad, sino una mera confirmación de su actitud intelectual. No obstante, conviene destacarlas en un momento en que el concepto de "literatura comprometida" está siendo objeto de más o menos torpes simplificaciones. A veces se confunde "literatura comprometida" con "literatura política"; otras veces, se confunde el "compromiso" con la actitud política de un autor determinado. En ese sentido, la actitud intelectual de Miller es esclarecedora y ejemplar. El autor de *Las brujas de Salem* no olvida nunca que su compromiso se verifica "a partir" de una base literaria (teatral, en su caso). Es decir, que no alcanza con asumir, en una obra determinada, una actitud política o social para que esa obra pase a integrar una literatura comprometida. Simultáneamente con el compromiso (o quizá previo a él) tiene que existir el valor específicamente literario. El exclusivo compromiso, sin el sostén del arte, puede llevar al simple panfleto. Aun el más militante de los autores —como puede ser el caso de Bertolt Brecht— debe construir primero una estructura que tenga validez artística, y solo después de haber cumplido esa condición obligatoria está en condiciones de insuflarle un mensaje, una intención, y hasta una fuerza de persuasión determinada. Desde el punto de vista de una militancia política, la irrevocabilidad artística es el mejor de los sostenes, el que más seguramente apuntala su eficacia. Compárese, por ejemplo, ciertos fragmentos del *Canto general* de Neruda (en que el valor poético sostiene inmejorablemente la agresividad) con poemas posteriores del mismo autor en que la agresividad viene sola, despegada del arte. Aun en el plano funcional de la militancia, aquellos resultan mucho más eficaces y certeros. Desde los tiempos de Dante, la poesía es una especie de

catapulta que hace llegar más lejos el cruce, la perforación de lo contemporáneo, la verdadera conquista de la posteridad. Hoy leemos a Dante y ya no nos importa demasiado explorar y reconocer los verdaderos nombres y apellidos de sus habitantes infernales, ya no nos importa demasiado tildar en un inventario de época las razones de su animadversión. Nos sigue importando y conmoviendo, en cambio, el envase poético que Dante encontró para alegorizar sus enconos, la militancia hecha arte que, gracias (o pese) a sus comprometidas conexiones con su estricto presente, quedó instalada para siempre en un futuro que ya es de todos.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de julio de 1961: 3).

Literatura y compromiso (II)

No se limita a lo político el concepto literatura comprometida

La nota anterior sobre este tema empezaba con una cita de Arthur Miller y terminaba con la mención de Dante. Sucede, simplemente, que el compromiso no es un descubrimiento de estos últimos años. Antes de Landsberg, de Sartre, de los novelistas italianos de posguerra, ya existía (a lo largo y a lo ancho de toda la literatura universal) el espécimen del escritor comprometido. Desde Aristóteles hasta Voltaire, desde Swift hasta Larra, el mundo de las letras abunda en ejemplos de escritores que sintieron, como inevitable atracción, la urgente necesidad de encararse con su tiempo, de hacer que ese tiempo participara de algún modo en su obra, aunque a veces (por razones fácilmente comprensibles) solo apareciese en sus entrelíneas.

Es claro que solo a partir de Sartre la literatura comprometida pasa a ser un tema conflictual que, llevando su proposición a sus extremos, obliga a que el escritor se compromete frente a la posibilidad del compromiso. Aunque parezca absurdo o paradojal en estos últimos y penúltimos años han aparecido comprometidas declaraciones contra la literatura comprometida. Evidentemente, hay intelectuales que se comprometen contra el compromiso, sin advertir que en el ejercicio de esa misma oposición están justificando los postulados de Sartre quien, desde sus primeras declaraciones, había advertido que el hombre *"ni siquiera es libre de no escoger; está comprometido; hay que apostar; la abstención es un modo de elegir"*.

Sacar de quicio el problema

Sin embargo, ni siquiera Sartre ha descendido a la formulación de una elemental y didáctica definición del compromiso. En sus artículos y libros sobre el tema aparece considerablemente más clara su denuncia de la literatura pura, el arte por el arte, de su concepción original del compromiso. Cuando niega, es esclarecedor; cuando afirma, es inevitable (y acaso

premeditadamente), ambiguo. Por eso es explicable que la consecuencia inmediata de su estallante teoría haya sido que alguien (*"un jeune imbécile"*, lo llama Sartre) le preguntara por qué, a partir de su concepto del compromiso, no se inscribía en un partido político, y asimismo otros, sin preguntar ni preguntarse, se inscribieron directamente en este o aquel partido. La verdad es que había tantas inferencias políticas en aquellos primeros pronunciamientos de Sartre, que las preguntas formuladas entonces, no eran, después de todo, tan imbéciles.

Ahora, catorce años después de aquella invitación a la plena responsabilidad intelectual, con un mundo que ha venido cambiando a una velocidad aterradora (y a la vez fascinante) acaso valga la pena enfrentarse otra vez con el significado del compromiso en literatura. Creo que la mayor confusión viene de las connotaciones políticas del término. Sin embargo, creo que lo político es solo un ingrediente del compromiso; claro que un ingrediente particularmente significativo, ya que en este preciso momento de la historia, el fenómeno político ha ascendido considerablemente en importancia y hoy es evidente que planea, victorioso y totalitario, sobre otros aspectos del desarrollo humano, como pueden ser la religión o la cultura. Esta importancia última y circunstancial ha servido, en cierto modo, para sacar de quicio el problema de la literatura comprometida, e identificarlo exclusivamente con lo político.

Escribir para la época

No obstante, conviene recordar que, desde su planteo inicial, Sartre sostuvo sin claudicaciones el lema de *"escribir para la época"* como deber esencial de la literatura comprometida. *"El escritor está situado fatalmente en su época* —decía— *y no tiene ningún modo de evadirse de ella"*, o también: *"El arte no puede reducirse a un diálogo con los muertos y con los hombres que todavía no han nacido"*.

En realidad, la integral vinculación del escritor con su época —política incluida— es más constructiva que una aislada vinculación del escritor con la política. Poner en la época el acento del compromiso, significa incrustar al intelectual en un alrededor que incluye aspectos sociales, económicos, políticos, religiosos, culturales, familiares, etc., es decir, postula su mejor comunicación con el mundo. Poner el acento del compromiso exclusivamente en lo político puede incrustar al intelectual en una zona parcial —y parcializada— de ese alrededor, y no siempre deriva en una mejor comunicación con el mundo. En cambio, cuando la política es solo una parte del compromiso, la comunicación no tiene más remedio que verificarse.

Creo que este debe ser el lado más conflictual del problema. Entiendo que el concepto sartriano de literatura comprometida es inseparable del concepto de libertad. Si, para Sartre, el hombre es solo libertad, y esta representa la facultad de escoger y escogerse entre varias opciones, hay que ser

muy prudente (y, sobre todo, muy honesto) en la aplicación de este concepto al campo específicamente político. Pero este será el tema de una tercera nota.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de julio de 1961: 3).

LITERATURA Y COMPROMISO (III)

Debe recordarse que la literatura comprometida nace de la libertad

Al término de mi segunda nota sobre este tema, recordaba que para Sartre el hombre es solo su libertad y esta representa la facultad de escoger y escogerse entre varias opciones. Ahora bien, una cosa es que el escritor decida pronunciarse y comprometerse frente a un hecho político determinado, y otra cosa que brinde en su obra (ya que como persona, como ciudadano, tiene el derecho de militar políticamente, de emitir su voto, y hasta, cuando esas posibilidades le son prohibidas, de recuperarlas por sus propios medios), un apoyo a un partido político, ejerciendo en sus libros una visible militancia a favor de una ideología.

La reciente historia de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, lleva a la comprobación de que, en todo el mundo, los partidos políticos ya no se mueven a base de programas inflexibles, precisos. Esta nueva flexibilidad parece por otra parte inevitable; cada partido (de derecha, de centro o de izquierda), tiene que ajustar constantemente sus objetivos y hasta su demagogia. O sea que el partido político, como ente más o menos autónomo, está ahora aplicando algo que se parece bastante al sentido sartriano de la libertad; constantemente escoge varias opciones. Pero, ¿qué pasa con el intelectual que se afilia? Cuando el partido político era una entidad inflexible, definida, monolítica, el intelectual que afiliaba a él su obra, hacía un uso muy firme de su libertad, ya que escogía una opción cuyas líneas esenciales compartía.

Pero hoy, cuando el intelectual afilia su obra a un partido político, está escogiendo una opción formada de muchas opciones, está escogiendo un camino con constantes encrucijadas, es decir, está eligiendo una libertad que tal vez mañana no coincida con la suya.

Mentirse a sí mismo

En este presente pues, donde el juego político obliga a los partidos a un constante ajuste, a una implacable transformación, la afiliación de una obra en una militancia partidaria es, en más de un sentido, un acabamiento de la libertad de decisión. Sin duda, es difícil explicar este matiz sin que la explicación conduzca a malentendidos, pero parece esencial que, para salvaguardar el juego limpio, honesto y comprometido del juicio intelectual, el escritor deba conservar la libertad de comprometerse frente al hecho político. Porque, ¿qué significa, en última instancia, el compromiso de un

escritor? Significa proceder frente a la realidad, pronunciarse frente a su época, pero siempre de acuerdo a su conciencia. Si, debido a una obligación partidaria, se pronuncia en contra de su conciencia, se está mintiendo a sí mismo y está mintiendo a la sociedad que integra.

La sociedad dentro del hombre

Sartre ha criticado con especial dureza la actitud del escritor que se evade de la realidad y, mientras tanto, aprovecha la evasión para llenar sus bolsillos (*"De un lado, escribe, canta, suspira; de otro lado, recibe dinero. He aquí dos hechos sin relación aparente; lo mejor que puede hacer es decidirse que se le pensiona para que suspire"*). O sea la actitud del escritor que rehúsa pronunciarse, que evade la coincidencia de sus actos con el dictado de su conciencia. Naturalmente, no se trata ya de aquella conciencia pura, descarnada, incontaminada, que durante siglos fue el catecismo ético de la civilización occidental. No, ahora la conciencia del ser humano está contaminada por la conciencia del prójimo. Ya no es solo individual sino también social. Como bien señalaba Arthur Miller en el reportaje que cité en la primera de estas notas: *"el hombre está dentro de la sociedad y la sociedad está dentro del hombre*". Es decir, que también la sociedad está dentro de la conciencia, y esta en sus famosos e inapelables dictados, ya no puede evitar las condiciones sociales.

Cortarse la colecta

La pequeña (y válida), conciencia social del individuo también integra la gran conciencia social de su clase; mejor aún, para que esta última realmente exista, debe estar integrada por la suma de las conciencias sociales de los muchos individuos que la integran. Si, como recordé, Sartre sostuvo el principio que el hombre es solo su libertad, adscribir una obra literaria a un partido político, es resignarse a una tutela ajena sobre la propia libertad, es resignarse a que, en el futuro, el partido elija por uno, sea el tutor de la propia conciencia, la reemplace en fin. Lógicamente, cabe la posibilidad de que un escritor elija verdaderamente (de acuerdo a un dictado de conciencia individual y/o social y sin que nadie se lo imponga), cortarse la coleta de su libertad, consciente de que, de ahí en adelante, otros elegirán por él. Pero, en ese caso, debe hacerlo con los ojos bien abiertos, y no con la ingenua esperanza de que su libertad seguirá tan indemne como hasta ese momento o (la más ingenua de todas), de que el partido a que se adhiere, habrá de ser "convencido" o por lo menos "influido" por su impulso personal. La experiencia indica más bien que los partidos absorben totalmente a los intelectuales de obra militante, o, en su defecto, se desprenden de ellos.

Confianza en otras confianzas

Quisiera que quedaran bien claras estas tres distinciones: 1) el escritor, como individuo, ya sea votando, dirigiendo, conspirando o prescindiendo, inevitablemente se compromete en política; 2) como escritor propiamente

dicho, debería comprometerse con su realidad, con su tiempo, con su época, y asimismo pronunciarse frente al hecho político; 3) en este último aspecto, parece de fundamental importancia para la salvaguarda de su libertad, que su obra sea vehículo de una opción personal, o de una expresión de su conciencia social frente al hecho político, pero en cambio parece bastante más riesgoso, para aquella misma libertad, que inscriba su quehacer literario en la línea de un partido determinado, ya que este, aunque momentáneamente coincida con sus opiniones, puede imprevistamente cambiar su rumbo y aun su esencia ideológica; 4) en el caso de que el escritor deje que otros elijan por él, es decir, que el escritor use su libertad para autosuprimírsela, para delegarla en decisiones ajenas, para ser un fanático de la confianza en otras confianzas, es útil entonces que sea absolutamente consciente de la gravísima decisión que toma, a fin de no brindar luego el lamentable espectáculo de aquellos que se refugian en las nostalgias de la libertad que ellos mismos perdieron.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de julio de 1961: 3).

LITERATURA Y COMPROMISO (IV)

Es singularmente grave la responsabilidad del intelectual hoy

En 1943, o sea en plena Guerra Mundial, el poeta norteamericano Archibald MacLeish publicó un ensayo: *We are not Responsable* (*Los irresponsables*, en la versión española publicada por Losada) en el que llamaba la atención sobre el entendimiento y la indiferencia con que los intelectuales (de Estados Unidos y otros países de Occidente) habían mirado el progresivo exterminio de la dignidad humana y de la cultura en varias naciones de Europa *"cuando aún había tiempo y no faltaba terreno en donde afirmar el pie para contrarrestarlo con las armas de la erudición y de la pluma"*. Según MacLeish, tales intelectuales estaban convencidos de que no tenían por qué inmiscuirse en el asunto. *"Los que deberían hacerse oír guardan silencio porque no hay voces que acepten la responsabilidad de hablar"*, decía, sosteniendo además que no existía el hombre de jerarquía intelectual capaz de imponerse la obligación de defender la obra del intelecto *"no solo en privado y a salvo en su estudio, no solo en las polémicas de la prensa docta, sino en público, expuesto al riesgo público y jugándose la vida"*.

MacLeish y la defensa pasiva del intelecto

El planteo de MacLeish, y su acusación implícita, promovieron incontables polémicas, desmentidos, aclaraciones. Todo intelectual (hasta en Buenos Aires funcionó una mesa redonda organizada por el grupo *Sur*) se sintió aludido y quiso dejar su buen nombre a salvo. En realidad, el ensayo de MacLeish adolecía de cierta ingenuidad (como fue señalado, entre otros,

por Guillermo de Torre, el poeta norteamericano sobreestimaba *"no tanto el papel de los intelectuales en la sociedad como su eficacia operante, su posibilidad de actuar con éxito en la marcha política del mundo"*) pero, en el fondo, no solo tenía razón en aquel instante, sino que brindaba una razón para ser esgrima casi veinte años después.

En plena Guerra Mundial, el aparato bélico y, sobre todo, la psicosis bélica, habían sido arrollados. Poco hubiera representado el freno incontenible. Más aun: pese a la justificada queja de MacLeish, es conveniente recordar que hubo intelectuales europeos (e incluso norteamericanos) que, exponiéndose al riesgo público y jugándose la vida, defendieron infructuosamente la obra del intelecto. Pero aquí hay algunas precisiones a hacer. La especie de compromiso que postulaba MacLeish era una defensa del intelecto frente al atropello de la cultura. El compromiso que más tarde postularía Sartre es singularmente más activo: ya no se limita a la defensa intelectual, sino que tiende a que el intelecto se pronuncie decididamente frente al hecho político, que participe en su enjuiciamiento, MacLeish, con todos sus reproches en vilo, reservaba no obstante al intelecto solo un papel de defensa pasiva; Sartre, en cambio, vendría luego a promover un compromiso activo, mediante el cual el intelecto saldría al encuentro del hecho político para asumir frente a él su responsabilidad íntegra.

Condenados al equilibrio

La segunda precisión, en este intento de actualización del tema "compromiso", tiene que ve con las armas nucleares. En rigor, ¿qué no tiene hoy en día algo que ver con las armas nucleares? Una frase como *"la bomba atómica cambió el curso de la historia"* puede ser ahora un lugar común, pero todavía no hay una manera más exacta de decirlo. Aparentemente, la bomba atómica condenó al mundo a la destrucción, pero en realidad solo lo ha condenado al equilibrio. Aunque todavía valga como amenaza, como sostén de la Guerra fría, como azote final y definitivo, en realidad la guerra total, a fuerza de ocupar todo el futuro, puede llegar a borrarse de ese mismo futuro. ¿Qué consecuencia tiene semejante paz sobre ascuas en el papel del intelectual? Paradójicamente, la aparición de un arma tan identificada con el concepto de destrucción total, al prohibir tácitamente la eclosión de la guerra, ha recompuesto el papel del intelectual en el mundo de hoy. Si la destrucción es ahora una posibilidad tan tremenda que no puede ser ya acometida como empresa (salvo en un caso de extrema alienación), si las fuerzas de destrucción material han sido condenadas a un eterno equilibrio es fácil comprender que el resorte que hoy dará ventajas, solucionará situaciones y aventará crisis, tendrá mucho que ver con el intelecto. Llegadas las fuerzas bélicas a un punto muerto en su carrera hacia la destrucción, el intelectual ha recuperado, no solo su importancia, sino su posición de influir en la historia.

Un reto de la historia

El fenómeno denominado "deshielo" que, desde hace algunos años, se viene produciendo (con mayor o menor intensidad) en casi todos los países comunistas, donde, quince años atrás, no se habría tolerado la aparición de libros o de filmes que enjuiciaran —aunque solo fuese parcialmente— algún aspecto de su realidad política, así como la importancia atribuida por la actual administración estadounidense (no importa enjuiciar aquí con qué resultado) al llamado "*trust* de cerebros", son ejemplos extremos de ese rescate de la función del intelectual que las circunstancias se están encargando de proponer al mundo. Conviene empero dejar constancia que no se trata de una rehabilitación del intelectual basada en el reconocimiento de la dignidad o la jerarquía de su función; como en tanto otros aspectos del juego político, se trata de un nuevo enfrentamiento de conveniencias, de intereses, de riesgos, que están proponiendo una nueva tabla de valores en la que el intelecto, más por azar que por programa, más por equilibrios ajenos que por propia gravitación, ha venido a colocarse en una cúspide de efectividad. No obstante, esta puede ser la gran (y acaso la última) oportunidad del intelectual. Si la desaprovecha, es decir, si no se coloca a la altura de esa exigencia providencial y, frente a la singular demanda de sus servicios, no oferta una actitud sacrificadamente honesta, valiente y definida, se condenará a sí mismo a un futuro de menosprecio y marginalidad. En cambio, si acepta este reto de la historia y, de conflicto en conflicto, de opción en opción, se va abriendo paso a golpes de libertad, habrá hecho méritos suficientes como para aspirar a la conducción (o, por lo menos, a la corrección de rumbos) de su propio tiempo; habrá cumplido consigo mismo y también con el género humano. Después de todo, acaso sea esta la esencia del compromiso más riesgoso, más honesto y más verdadero.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de julio de 1961: 3).

Válido para Uruguay

No siempre es fácil reconocer la frontera que separa la pornografía del verdadero arte. Un esclarecedor enfoque de dos psiquiatras norteamericanas

El conflicto entre censura y pornografía es probablemente tan antiguo como el arte. Por lo general, ha sido más áspero en los países anglosajones, donde una herencia puritana hace valer aún hoy sus anatemas; pero, de vez en cuando, el medio rioplatense también conoce rebrotes moralizantes, que suelen incluir propósitos de rigidez censoria. No hace mucho, el prestigioso editor Gonzalo Losada, de Buenos Aires, fue objeto de una orden de prisión por haber publicado una novela de Christiane Rochefort. Ahora, en

Montevideo, resonaron algunas voces en la Junta Departamental reclamando contra la difusión de la literatura pornográfica.

Tan difícil como hablar de Dios

En realidad, es un tema riesgoso, *"Discutir la naturaleza y el significado de la obscenidad es casi tan difícil como hablar de Dios"*, escribió alguna vez Henry Miller, quien tenía por qué saberlo. ¿Por qué es tan difícil? Aun en los países anglosajones, que siempre han tenido la obsesiva preocupación de fijar estatutos para lo obsceno, se da frecuentemente el caso de que tales estatutos prohíban la obscenidad, pero no la definan. Según testimonio de Huntington Cairns ("La libertad de expresión en literatura"), *"ninguno de los estatutos define la palabra obscenidad y hay por lo tanto un ancho margen de discreción respecto del significado que se le debe atribuir al término"*. Esa discrecionalidad es justamente el peligro, ya que todo lo confía a la inteligencia, sensibilidad y amplitud de los censores, profesión esta en la que no suelen abundar los dedos de frente. A veces da lugar, incluso, a casos verdaderamente ridículos. Hace algunos meses, cuando estuve en España, un joven novelista (a quien la censura le había dejado pasar varias escenas de realismo erótico) me señalaba con indignación que el censor le había tachado la palabra "*sobaco*". Más reciente es el caso de un escritor latinoamericano, de quien va a publicarse una novela en España. En cierto pasaje del libro había un diálogo de dos lesbianas, mantenido en la vecindad de un crucifijo. Resultado: la censura permitió las lesbianas pero quitó el crucifijo.

Un poco de etimología

El origen etimológico de la palabra *pornografía* (del griego *porne*, o sea prostituta, y *graphe*, o sea descripción) justifica ampliamente la primera acepción del *Diccionario de la Academia Española*: *"Tratado acerca de la prostitución"*. Pero ¿cuántas obras acusadas de pornográficas, caben dentro de esa acepción? Probablemente, ninguna. La segunda acepción dice: *"Carácter obsceno de obras literarias o artísticas"*. Lo peligroso es fijar la frontera, ese movedizo límite donde termina presumiblemente lo artístico y empieza (no menos presumiblemente) lo obsceno. Porque también al definir lo obsceno, el *Diccionario de la Academia* es confuso: *"Impúdico, torpe, ofensivo al pudor"*. ¿Torpe? O sea que el amanuense que hace un borrón sobre el libro rubricado, o el entreala derecho que tira desviado, o la señora automovilista que no sabe atracar, además de torpes, son (por definición) obscenos; y al ser obscenos son, por expresión académica, pornográficos. Pero vayamos más lejos aún: en el *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, del Dr. Pedro Felipe Monlau, quien casualmente es miembro de número de la Real Academia Española, se mencionan dos posibles fuentes etimológicas de la palabra "obsceno". Una de ellas es: *"ob"* y *"scena"*, es decir *"cosa mala que se hace públicamente"* (en este presente uruguayo, el contrabando vendría a ser

obsceno). La otra es: *"ob"* y *"scoevus"*, o sea *"zurdo, siniestro, de mal agüero"*. Una mentalidad conservadora podrá solazarse, pues, atribuyendo un carácter obsceno a la muy zurda teoría de la plusvalía absoluta y la plusvalía relativa. En cuanto al mal agüero, me limito a reconocer la obscenidad de la bomba atómica.

Viejos términos sajones

Las acusaciones de obscenidad (y, por ende, de pornografía) han alcanzado a autores de todos los tiempos, climas y lugares. Platón, Aristófanes, Aretino, Catulo, Ovidio, Rabelais, Shakespeare, Pepys, Mark Twain, Swinburne, Baudelaire, Shaw, Frank Harris, Lawrence, Joyce, Henry Miller figuran en la nómina. En general, puede decirse que, con el tiempo, el arte triunfa sobre la censura. Los sonetos de Aretino estuvieron prohibidos durante cuatrocientos años; hoy representan un mero capítulo de la literatura clásica. En 1857 se siguió un proceso a *Las Flores del mal*, pero hoy la obra de Baudelaire figura hasta en los programas para liceales. El *Ulises* de Joyce fue prohibido en los Estados Unidos, pero el juez John M. Woolsey, en una memorable sentencia, levantó la prohibición. (Vale la pena transcribir un fragmento de la misma:

"Si Joyce no intentara ser honesto desarrollando la técnica que ha adoptado en Ulises*, el resultado sería psicológicamente falso e infiel, por lo tanto, a la técnica elegida. Tal actitud sería artísticamente imperdonable. Y es porque Joyce se ha mantenido leal a su técnica y no ha intentado evadirse de sus necesarias implicaciones, sino que ha tratado honestamente de contar con plenitud los que sus personajes piensan, que ha sido objeto de tantos ataques y que la finalidad por él perseguida ha sido tan a menudo mal entendida y mal interpretada. Pues su propósito de realizar sincera y lealmente el móvil propuesto le exigió usar incidentalmente ciertas palabras que en general son consideradas sucias y lo ha llevado a veces a lo que muchos consideran una preocupación demasiado acentuadamente sexual en los pensamientos de sus personajes. Las palabras tildadas de sucias son viejos términos sajones, conocidos por casi todos los hombres y, me arriesgo a decir, por muchas mujeres, y son las palabras que emplearía natural y habitualmente, creo yo, la clase de gente cuya vida física y mental Joyce está tratando de describir. Respecto de la reaparición insistente del tema del sexo en la mente de los personajes, no se debe olvidar que estos actúan en un ambiente céltico y en plena temporada primaveral"*).

Obras tan difundidas como *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, o *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller, estuvieron largos años prohibidas en los Estados Unidos, pero ahora pueden circular en ediciones sin cortes.

La pornografía y la ley

Los escritores (traten o no temas eróticos) suelen oponerse tenazmente a la censura moral, ya que siempre es previsible que ese tipo de vigilancia se extienda fácilmente a otros rubros, entre los cuales suele figurar lo político. (Hay excepciones, claro, con la increíble defensa de la censura que Jorge Luis Borges hiciera en Argentina). Con todo, resulta muy útil recordar una indicación que alcanzara Baudelaire a su abogada, madame Chaix d'Est-Ange, que lo defendió ante la 6.° Cámara Correccional con motivo del proceso a *Las flores del mal*: *"El libro debe ser juzgado en su conjunto y entonces surgirá de él una terrible moralidad"*. Esas tres palabras: *"en su conjunto"*, están indicando una posible norma. Por eso la mayoría de los autores que más arriba menciono (la nómina podría ser mucho más amplia) están hoy incorporados a la literatura universal, pese a todas las citas aparentemente obscenas que puedan extraerse de sus obras. Sucedió que el conjunto no era obsceno. Cuando Theodore Schroeder sostiene que "*la obscenidad no está en ningún libro ni representación, sino que es una cualidad de la mente que lee o mira"* (la cita pertenece a *Un reto a los censores del sexo*; la tomo de un artículo de Henry Miller), está sentando un precepto que ya comparecía en San Pablo, quien en su "Epístola a los Romanos" (cap. 14, vers. 14) dice: *"Yo sé, y confío en el Señor Jesús, que de suyo nada hay inmundo; mas a aquel que piensa alguna cosa ser inmunda, para él es inmunda"*.

En este sentido, resulta altamente esclarecedor un libro publicado en los Estados Unidos por un matrimonio de psiquiatras, los Dres. Phyllis y Eberhard Kronhausen: *Pornography and the Law* (Nueva York, 1959, Ballantine Books, 317 páginas) quienes investigan exhaustivamente los aspectos obscenos (o aparentemente obscenos) de la obra de arte. Los Kronhausen hacen una división que me parece fundamental. Por un lado está el realismo erótico, que trata de mostrar el lado sexual de la naturaleza humana, en términos psicológicamente basados en la realidad, y en una escala que concede espacio para explorar los impulsos y circunstancias antieróticas, aun en las más eróticas de las situaciones. Por otro, está lo que ellos denominan *"hard core pornography"* o sea lo que lleva en sí una esencia y una intención pornográfica. Este tipo de obras —según los Kronhausen— omite deliberadamente toda consideración relacionada con la verdadera vida y se limita a provocar una excitación a través del relato de una serie de actos sexuales, más o menos enardecedores, según sean los tabúes (o represiones psicológicas) que el medio social inflige al lector.

Los Kronhausen examinan una gran cantidad de obras literarias en base a esa distinción. Y no solo obras literarias. Traen ejemplos curiosos, como por ejemplo, la *Maja desnuda* de Goya. En los Estados Unidos está prohibido enviar (por correo) postales con la reproducción de ese cuadro célebre. En España, en cambio, donde aparentemente la censura moral es más severa, ¡se ha impreso una estampilla de correo con la *Maja desnuda*!

También menciona el caso de una de las obras más conocidas y sin embargo más *clandestinas* de la llamada literatura obscena: el libro de Mark Twain (escrito entre *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn*) denominado *Conversation as it Was by the Social Fireside in the Time of the Tudors* y conocido más brevemente por *1601*. En los Estados Unidos su lectura siempre ha sido (además de regocijante) vergonzante y vergonzosa. Sin embargo, solo en ese país ha conocido, desde 1802 a la fecha, cuarenta y cuatro ediciones. Es importante este enfoque de los autores:

"Cada escritor elige y acomoda su material, de acuerdo con ciertos principios que sirven mejor a sus objetivos literarios. Para Henry Miller, por ejemplo, el énfasis que pone en el realismo erótico le permite expresar su rebelión frente a los artificios culturales y literarios contra los que ha luchado toda su vida a fin de liberarse.

En nuestra opinión, lo sexual no solo es conveniente en una autobiografía; es inexcusable condición de la misma. Para muchos de nosotros el sexo es una parte importante de la vida; si no en la realidad, por lo menos en la fantasía. Las autobiografías de aquellos pocos que han tenido el coraje y la honestidad de incluir una y otra vez en sus historias personales, son verdaderamente importantes para quienes estudian la naturaleza humana".

O sea que, desde San Pablo hasta los actuales psiquiatras norteamericanos, se viene sosteniendo (con bastante fundamento) una misma sospecha: también los ojos pueden estar sucios.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de octubre de 1962: 3).

Diez años después

La turbulencia, la ansiedad, la evasión y el derecho a escribir sobre narcisos

"¿Y por qué no escribir sobre los narcisos?". Hace más de diez años que el crítico inglés Ivor Brown tituló así un artículo en el que sostenía que *"en tiempos de turbulencia y ansiedad, el lector tiene más derecho que nunca a su parte de evasión"*. Parece cierto que en la última década la turbulencia y la ansiedad han crecido. Ahora bien, ¿habrá aumentado contemporáneamente el derecho del lector a su parte de evasión? Y, lo que es más importante, ¿será legítimo que el escritor insista en su reivindicación temática a favor de los narcisos?

Derecho y conciencia

Por supuesto, toda presión ejercida por alguien (gobierno, partido, secta o religión), tendiente a que el escritor avance en un rumbo determinado, todo exceso autoritario que limite la libre expresión de su actitud creadora, no solo parece sino que además es reprobable. De modo que siempre debe

ser resguardado el derecho del artista que quiere escribir sobre narcisos, o sea sobre todo aquello que no sea urgente, dolorosamente real.

Eso no se discute. Sin embargo, también es necesario pensar en el panorama interior del escritor que se dedica a los narcisos. Porque *tener derecho* no siempre incluye tranquilidad de conciencia. Es sabido que cada época, cada clase social, cada órgano de poder, tiende a construirse un derecho propio, el que conviene a sus intereses y lo preserva de sus enemigos. Pero ese derecho puede, o no, coincidir con la conciencia del individuo. Así considerado, si bien el escritor siempre tiene derecho a escribir sobre narcisos (como tiene derecho a suicidarse, a amputarse un brazo, a arruinar su futuro) en el caso de dedicarse a usar ese derecho, conviene que sea consciente de su decisión.

El consciente espejismo

Hay por supuesto escritores, cuya verdadera vocación es dedicarse a los narcisos, mientras que hay otros que simplemente deciden inventársela. *"La ilusión estética es una forma de espejismo consciente"*, ha escrito Arnold Hauser a fin de distinguir sueño y obra de arte. Quien escriba sincera e inevitablemente sobre temas encasillados en el rubro de *alta fantasía* estará realizando un acto tan inevitable como el sueño; pero quien escriba sobre cualquier equivalente literario de la filatelia, nada más que para huirle a lo real, para no afrontarlo, para no mancharse con la sucia cotidianeidad, ese será un convicto de su propio espejismo. Es decir, sabrá que los oasis no existen, y, en consecuencia su candor se limitará a no malgastar cantimploras de reserva.

El escritor consagrado a la *alta fantasía* seguirá teniendo derecho a su evasión, pero entonces el lector también podrá usar otro derecho: el de no interesare por esa obra, incluso el de despreciarla. Lo cierto es que la turbulencia y la ansiedad aumentan, aunque los evadidos sigan rodeados de metáforas adictas.

Tanques versus narcisos

Brown dice que, en los nuevos tiempos, *"el lector tiene más derecho que nunca a la evasión"*. El lector, bueno; pero ¿y el autor? ¿Tiene este derecho a olvidar que, en tiempos de turbulencia y ansiedad, hay gente mascarada, discriminaciones, abyectos campos de concentración, gobiernos que invocan la democracia precisamente para mancillarla, y hay (dondequiera) intelectuales presos? ¿Acaso estos no tienen también un poco de aquel derecho a la evasión (esta vez con un sentido literal) que Brown reclamaba con tanto fervor metafórico para lectores y literatos?

No parece muy noble salir al encuentro de los narcisos cuando la humanidad se sacude, se desgarra, se destruye, se rehace y, en definitiva, trata de comprender (como por lo menos lo ha comprendido el historiador

inglés Arnold Toynbee) que para ciertos pueblos humillados desde hace siglos, la palabra justicia viene antes que la palabra libertad.

¿Qué sucederá si un día esos imponentes argumentos llamados tanques, pasan sobre las floridas hectáreas de la más linda evasión y acaban de ese modo con todos los narcisos, sin dejar el menor recuerdo de sus frutos capsulares y su raíces bulbosas? En ese caso ¿sobre qué escribirán los evadidos? Falta saber, todavía, si sobrevivirán para formular una pregunta tan inocente y candorosa. Porque cuando los tanques deciden la destrucción de los prados, no cabe la posibilidad de que vayan a interrumpir su paso a la vista de algún sublime fugitivo que, en ese instante, esté metiendo su nariz literaria entre los fragantes perigonios. Los tanques simplemente sojuzgan, avasallan; que narcisos y narcisistas se arreglen como puedan.

No estoy proponiendo aquí que hagamos liras sobre los tanques, pero ¿habrá pensado Ivor Brown, hace más de diez años, que escribir sobre un tema tan inocente como los narcisos, podría llegar a simbolizar una pobre variante del egoísmo, una involuntaria confesión de pusilanimidad?

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de abril de 1964: 4).

Neoanalfabetos y lectores

Hace casi veinte años que Pedro Salinas acuñó el término *neoanalfabeto* para designar al individuo que sabe leer y sigue siendo humanamente analfabeto, o sea *"el que después de haber aprendido a leer, porque así se lo enseñaron en la escuela, renuncia al uso de su capacidad lectora, salvo en lo estrictamente indispensable: el correo diario, los programas de cine o espectáculos y la guía telefónica"*. De acuerdo a semejante acepción, sería bastante difícil calcular cuántos neoanalfabetos puede haber entre nosotros. Como bien lo veía Salinas, al llamado progreso moderno puede caberle cierta responsabilidad en la aparición de esta nueva mesnada. El progreso incluye formas de seducción como la radio, el cine y ahora la televisión, que adjudican al oyente o espectador un papel pasivo, quizá más anestesiado pero también más arrellanadamente confortable, incluye asimismo el fenómeno de la especialización, que suele enclaustrar al hombre en erudición monocorde. De acuerdo a esa medida, y siempre que el impulso actual siga en su implacable dirección, terminarán interesándose por la literatura solo quienes la producen. El *lector puro*, o sea el lector *no escritor*, tenderá así a desaparecer. Esto puede ser entendido una reflexión de *science fiction*, pero la verdad es que, como escritor, opino que sería lamentable. El ser leído exclusivamente por sus pares, me parece el más desgraciado confinamiento a que puede aspirar un literato.

Estas oscuras presunciones comenzaron a parecerme extraviadas el día que pensé en la palabra *puente*. El ingeniero que diseña un puente o dirige su construcción es un buen ejemplo de especialización provocada por

el progreso. Ahora bien, ¿a quién le interesa un puente? Por supuesto, a los ingenieros. Pero también le va a interesar al camionero, o al automovilista o al simple peatón que, gracias a él, acortarán el camino. Mi erudición sobre puentes no alcanza siquiera a la estría de un tornillo, pero no dudo que me interesaré en el tema el día en que me entere de que un nuevo puente me permite [e]vitar un fatigoso rodeo. O sea que me interesaré a partir del uso que puedo darle.

Quizá el mencionado sea un ejemplo malicioso, pero al menos sirve de enlace para una pregunta pertinente: ¿qué pasaría si el lector (analfabeto o neoanalfabeto, no importa demasiado) se acercase a los libros con mentalidad de usufructuarlo? Voy a explicarme en seguida, antes de que algún poeta inefable ponga el grito en el cielo. En realidad, aunque no lo parezca, la propuesta tiende a salvaguardar los derechos de la poesía.

Mathew Arnold sostuvo alguna vez que la poesía era *"una crítica de la vida"*, y Stephen Spender circunscribió más aún la definición, al agregar que la poesía era "*una crítica del idioma*". En realidad, la poesía es una crítica de muchas cosas, entre las cuales no solo figura el vulnerable alrededor sino también la más esotérica intimidad. La única poesía *acrítica* es la que se localiza, bajo el patrocinio intelectual del artificio, en esa tierra de nadie que ya no es alma y todavía no es mundo. Semejante poesía inventa su flora y su fauna propias, y no vacila en formular analogías con realidades que previamente falsifica. Sus símbolos son canjeables y despersonalizados, como si un solo y tedioso autor escribiera a través de incontables seudónimos. Curiosamente, no responde a un sentimiento colectivo, masificado, ni tampoco a un carácter individual. Sus impávidas metáforas sin *yo* y *nosotros* parecen provenir de una especie de robot, que a la menor provocación suelta todas las combinaciones posibles del ajedrez retórico, de las palabras con aureola poética.

Esa poesía corta de antemano todo posible vínculo con el lector. Este, si no entiende mucho, cree que debajo de la costra verbal existe algo sustancial y profundo; luego, al no establecer contacto con esa profundidad, se desanima, se dice que tales misterios no son para él. Sucede, sin embargo, que por una vez se trata de un falso hermetismo, de un misterio que no es tal, de un arcano que no oculta nada. Justamente, la red de palabras, la complicación de imágenes, no pasan de ser una mera estratagema para ocultar el vacío. Esa poesía sí es artículo suntuario, lujo de los ociosos, arreo de los esnobistas. Pero no es *toda* la poesía del mundo.

Hay otra, que no menosprecia al lector, que quiere —aunque sea en última instancia— comunicarse con él. No importa que sea hermética, si debajo del hermetismo existe una verdad recién descubierta, si el hermetismo es solo defensa, legítima forma del pudor.[17] Cuando el poeta habla de

17 Como se ve, Benedetti retoma literalmente en el pasaje final —y en otros— lo escrito en "Último escape del individuo […]", publicado en *La Mañana* el 10 de mayo de 1961 (ver) [Nota del compilador].

su propio mundo, al lector ha de interesarle atravesar la barrera de la imaginería verbal para saber qué sucede en un alma señera, hermana (aunque no calco) de la suya.

Ahora bien, en una sociedad como la actual, crecientemente masificada, teledirigida, implacable, la poesía debe ser uno de los pocos recursos que le quedan al individuo para continuar sintiéndose como tal. Pero se trata de un recurso que no es exclusivo del creador; frente a un poeta legítimo, verdadero, también el lector se siente reivindicado como individuo. Tener un solo poeta preferido (aunque sea demostradamente inmaduro, aunque la crítica no comulgue con él), proporciona al individuo una sensación de ejercicio volitivo, de afianzamiento en lo personal, de todos modos más beneficiosa que la inscripción automática en una preferencia colectiva por un cuadro de fútbol, una tira cómica o un serial de televisión.

La relación entre un poeta y cada lector puede ser siempre nueva, original, ya que el poeta no ofrece iguales datos a todos sus lectores; a partir del mismo poema, cada lector reconoce a un poeta diferente. El lector interpreta, y al interpretar crea. Un poeta preferido por alguien, nunca es igual a ningún otro, por más que la preferencia se base en la misma obra, en el mismo poema y hasta en el mismo verso. La cuota de sinceridad, de inevitabilidad, cuenta en poesía bastante más que en otros géneros. Tanto cuenta, que no siempre es la poesía un goce suntuario; también puede ser un artículo de primera (e ineludible) necesidad.

Claro que todo esto requiere del lector una tensión y una atención casi tan creadoras como las del propio poeta. Exige además una actitud que no puede ser la del esnob. El esnob es alguien que sabe todos los chismes sobre el puente, pero jamás siente la necesidad de atravesarlo. Pero también exige que el lector sea mejor orientado. Nuestro Estado paternalista nos enseña a leer y se lava las manos. El analfabetismo es su hijo dilecto, pero la cultura es su entenada. Sé que más de un lector político pensará en las célebres excepciones. Claro que existen: son tan pocas y tan publicitadas que cualquiera las puede nombrar de memoria. Pero bueno es saber que la cultura de un pueblo no se construye con las excepciones sino con las reglas. Las excepciones, por espléndidas que sean, no han conseguido hasta ahora que nuestros artistas puedan vivir de su arte; no han impedido que una importante ración de talento nacional se agoste o se diluya en la penuria económica; han tenido un relativo éxito en convertir a nuestros analfabetos en alfabetos, pero han tenido un parcial fracaso en convertir a nuestros alfabetos en lectores. La verdad es que, si se las coteja con otras inversiones, las que se relacionan con el fenómeno cultural tienen la desventaja de que sus dividendos son espirituales, o sea nada [contante] y sonante. Para distinguir ese lucro impalpable son necesarias una visión a largo plazo, una sensibilidad madura, un coraje intelectual. Tres productos que, evidentemente, ya no vienen como antes.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de junio de 1964: 10).

Un antropólogo utiliza recursos literarios
[Polémica con Ruben Cotelo sobre *Los hijos de Sánchez*, de Óscar Lewis, I]

Cuando en el Uruguay aparece alguna obra literaria (especialmente ensayo o novela) que procure, así sea marginalmente, una interpretación de ciertos rasgos nacionales, suele provocar reacciones críticas de este tipo: *"Después de Halbwachs, Sorokin, Lukács, Parsons, ya no es posible admitir enfoques tan ingenuos y primitivos"*. La lista de nombres puede ser esa, u otra en que figuren Pareto, Schumpeter, Stouffer y Lazarsfeld; y si el incauto autor nacional llega a citar tímidamente alguno de esos nombres, o todos ellos, siempre quedan los apellidos de Schmoller, Von Wiese, Lundberg y Gramsci, para propinarle las correspondientes bofetadas eruditas. La guía telefónica de los críticos con pedantería socioantropológica, es francamente inagotable. Y el ingenuo y primitivo autor nacional ha de tener mucho carácter, o tozudez, o simplemente sentido del humor, para seguir, después de esa paliza, mirando su realidad con sus propios ojos y no con los ojos de su biblioteca.

Los hijos de Sánchez

Afortunadamente, los sociólogos y antropólogos suelen ser más modestos que sus lectores vertiginosos. Con el propósito de que el creador nacional se sienta menos apabullado, voy a referirme aquí a la actitud de un antropólogo norteamericano, Oscar Lewis, cuyo último libro. *The Children of Sánchez* (Secker & Warburg, Londres, 1962), ha significado un verdadero impacto, no solo en los sectores dedicados a la investigación antropológica, sino en zonas de más vasta repercusión intelectual. El libro no ha sido aún traducido al español y tampoco ha llegado a Montevideo en su versión original; pero en el n.º 34 de la revista *Eco*, de Bogotá, Hernando Valencia Goelkel comenta extensamente la obra de Lewis e incluye largos fragmentos de la misma, de modo que, como lector, uno puede formarse desde ya una impresión provisoria, a ajustar luego en una lectura directa, sobre el carácter y la originalidad de *Los hijos de Sánchez*.

Valencia Goelkel define la obra de Lewis diciendo que *"es ciencia, panfleto, documento, novela y quién sabe cuántas cosas más; con certeza, uno de los libros más inquietantes y más penosos escritos sobre las* mores *de nuestro tiempo"*. Lewis, quien anteriormente había publicado otro libro, *Cinco familias*, que le otorgó una primera notoriedad, hace tiempo que trabaja en México y realiza allí sus investigaciones antropológicas. En *Los hijos de Sánchez*, dedicó su atención a un personaje verdadero, Jesús Sánchez, y a sus hijos Manuel, Roberto, Consuelo y Marta. Lewis se hizo amigo de los cinco Sánchez, ganó su confianza y mantuvo con ellos incontables conversaciones, que

fueron cuidadosamente registrados en su cinta magnética. El autor define su método de trabajo como *"una especie de psicoanálisis biográfico respaldado en todo momento por la constancia y la imparcialidad de una grabadora de sonido […] De este modo, creo haber soslayado los dos riesgos más frecuentes en el estudio de los pobres, a saber el exceso de sentimentalismo y la brutalidad […] Espero que este método preserve para el lector la satisfacción emocional y la comprensión que el antropólogo experimenta al tratar directamente con sus sujetos pero que rara vez se trasluce en la jerga formal de las monografías antropológicas"*.

La cultura de la pobreza

Jesús Sánchez, el protagonista de esta historia verdadera es un campesino que fue a la ciudad de México y con los años logró ir convirtiendo su miseria inicial en algo parecido al bienestar: *"Sesentón, es dueño de un par de casas —y ha sido siempre—, capaz de atender a la subsistencia de sus hijos; no solo de los legítimos, los de su mujer Lenore, sino también los de dos o tres hogares supernumerarios que ha establecido al azar de la soledad o del fastidio. Durante decenios, Jesús no ha dejado un solo día («salvo los 1.º de Mayo») de concurrir al restaurante español donde trabaja; y a una sociedad que distaba de serle propicia le ha enfrentado una dureza sin concesiones, un rigor que, casi con tanta frecuencia como el de la propia sociedad, parece inhumano"*. La base fundamental del libro ha sido la cinta magnética, y es a partir de esa realidad documental, y no de sus muchos autores leídos, que Lewis levanta su interpretación antropológica. Es a partir de esa realidad testimonial (algunos de los monólogos de *"los hijos"*, transcriptos en el artículo de Valencia Goelkel, en los cuales los muchachos dicen su memoria y su versión de la pobreza, brindan un cuadro extrañamente vivo de la realidad mexicana) que Lewis levanta su tesis sobre la cultura de la pobreza, que *"no es solo un estado de privación económica, de desorganización, o de ausencia de algo. Es también algo positivo en el sentido de que tiene una estructura, un esquema racional, y unos mecanismos de defensa sin los cuales los pobres no podrían seguir viviendo. En suma, es un modo de vida, notablemente estable y pertinaz, trasmitido de generación en generación a través de líneas familiares […] Tendemos a considerar los tugurios como fases transitorias o temporales en una transformación cultural drástica. Pero no es este necesariamente el caso, porque la cultura de la pobreza a veces es una condición social persistente incluso en sistemas sociales estables"*. Frente a eso, Valencia Goelkel comenta: *"Lewis verifica el hecho y esboza algunas de sus causas; pero al comprobar su diseminación y su frecuencia, al generalizar los rasgos de dicha cultura, solo insinúa como solución el remedio perogrullesco (que no lo es tanto): aumento del producto nacional, mejor distribución de la renta"*. Sí, la consecuencia parece ingenua y primitiva, pero ¿no será que cuando alguien, así sea un antropólogo, deja su erudición en los anaqueles y sale al aire libre y se enfrenta con la realidad, ha de llegar inevitablemente a conclusiones ingenuas y primitivas? Valencia Goelkel también parece haberse formulado esta pregunta, ya que concluye: *"Una descripción como la que hace Lewis de la vida entre las clases pobres de México podrá ser una reiteración de tópicos, podrá ser*

ideológicamente indigente, pero evoca —y es un desastre para el mundo contemporáneo el que siga surgiendo tal evocación— el contrapunto entre la filosofía de la miseria y la miseria de la filosofía".

Sobre nuevas técnicas

De todos modos, la actitud del antropólogo norteamericano puede representar otro estímulo para el quehacer de los literatos. Con los materiales de cinta grabada, Lewis realizó una labor de montaje. Es decir, hizo que los miembros de la familia Sánchez dieran, cada uno por separado, su versión de los mismos sucesos. Por otra parte, las versiones no son continuas, sino fragmentarias, y cada personaje está dividido a su vez en varios capítulos o episodios. *"En este volumen"* ha escrito Lewis, *"le proporciono al lector un atisbo más profundo en las vidas de estas familias por medio del empleo de una nueva técnica mediante la cual cada miembro de la familia cuenta la historia de su vida con sus propias palabras. Tal enfoque nos proporciona una visión acumulativa, multifacética, panorámica, de cada individuo, de la familia como un todo, y de muchos aspectos de las clases bajas mexicanas"*. Es evidente que Lewis ha utilizado recursos literarios para su investigación antropológica. Los procedimientos de montaje y contrapunto, empleados en *Los hijos de Sánchez*, pueden ser una nueva técnica en antropología, pero seguramente no lo son en literatura. También los escritores tienen su propia guía telefónica, de modo que podrían pensar: *"Después de Dos Passos, Faulkner, Huxley, Akutagawa, Butor, ya no es posible admitir contrapuntos tan ingenuos y primitivos"*. Pero no creo que lo piensen. Todo creador que alguna vez haya encontrado en la realidad un buen soporte para su literatura, puede ser capaz de comprender que alguien encuentre en la literatura un buen soporte para su realidad. De modo que esta nota es apenas la bienvenida a un antropólogo, que, al ingresar a la literatura, ha tenido el coraje de traer consigo —en vez de un ríspido catálogo de nombres— una modesta cinta grabada y una sensible actitud frente a lo real.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de abril de 1965).

Respuesta a Ruben Cotelo

Sobre antropología y recursos literarios
[Polémica con Ruben Cotelo sobre *Los hijos de Sánchez*, de Óscar Lewis, II]

En una nota publicada en estas páginas el 11 del corriente, con el título "Un antropólogo utiliza recursos literarios, hice referencia (a través de un comentario de Hernando Valencia Goekel, aparecido en la revista colombiana *Eco*) a un libro del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, *The Children of Sánchez*. En el primer párrafo expresé lo siguiente:

"Cuando en el Uruguay aparece alguna obra literaria (especialmente ensayo o novela) que procure, así sea marginalmente, un interpretación de ciertos rasgos nacionales, suele provocar reacciones críticas de este tipo: «Después de Halbwachs, Sorokin, Lukács, Parsons, ya no es posible admitir enfoques tan ingenuos y primitivos». La lista de nombres puede ser esa o otra en que figuren Pareto, Schumpeter, Stouffer y Lazarsfeld; y si el incauto autor nacional llega a citar tímidamente alguno de esos nombres, o todos ellos, siempre quedan los apellidos de Schmoller, Von Wiese, Lundberg y Gramsci, para propinarle las correspondientes bofetadas eruditas. La guía telefónica de los críticos con pedantería socioantropológica, es francamente inagotable. Y el ingenuo y primitivo autor nacional ha de tener mucho carácter, o tozudez, o simplemente sentido del humor, para seguir, después de esa paliza, mirando su realidad con sus propios ojos y no con los ojos de su biblioteca".

Honestidad académica y agravios morales

Aunque en el transcrito párrafo no se mencionaba ningún nombre en especial no se incluía ninguna cita verdadera, el Sr. Ruben Cotelo se dio por aludido y me consagra un largo y colérico artículo ("Periodista con cola de paja", en *El País*, lunes 15) en el que, además de brindarme una enfática lección socioantropológica, me recuerda mi (según él, incumplida) obligación de *"estudiar, estudiar, estudiar y estudiar"*. En realidad, hace tiempo que el Sr. R. C. no le perdona a los escritores nacionales que sean literatos y no antropólogos; hace tiempo que mide todo el panorama literario nacional desde su imprevista cátedra antropológica; hace tiempo, además que hace agresivas alusiones a escritores nacionales sin citar sus nombres pero dándolos por sobreentendidos. De modo que ahora resulta más bien pintoresco que se agravie, precisamente él, porque alguien haga una presunta referencia a una frase presuntamente suya sin decir el nombre de su presunto autor. Dice R. C.: *"Compárese la deformada versión que de la reseña de* El País *representa (sic) a sus lectores de* La Mañana". Sin embargo, el único que da por sentado que se trata de una versión de *El País*, para luego poder decir que ha sido deformada, es pura y exclusivamente del Sr. R. C. Para cualquier lector de mi nota ha de resultar obvio que la frase era deliberadamente caricatural acerca de un promedio de actitudes en ciertos críticos uruguayos. No puedo imaginar que el Sr. R. C. reclame para sí la exclusividad en la denominación de *"críticos con pedantería socioantropológica"*. En mi nota no se mencionaba a R. C., ni siquiera a *El País*. ¿No demostrará la susceptibilidad del Sr. R. C. que, en todo caso, la *cola de paja* tiene sus epígonos?

Muchas veces pudo parecer, en estos últimos años, que el Sr. R. C. aludía insultante e indirectamente a escritores nacionales en sus artículos criptoantropológicos, llegando frecuentemente al agravio de color moral. Creo que ha sido un buen síntoma de carencia de *cola de paja*, el hecho de que nadie se diera por aludido. Oh, hay silencios desesperantes. Claro que

la *"regla de estricta honestidad académica"* es la cita textual y la mención del nombre aludido. Por otra parte, es lo que hago en mis notas críticas. Pero si yo menciono una frase paródica e inventada (el propio R. C. usa el procedimiento en el título de su artículo, donde parodia el de uno de mis libros), nadie puede razonablemente reclamarme el nombre de un inexistente autor de la frase. Eso no sería *"estricta honestidad académica"* sino un tramposo esquive a la verdad. Así que estoy de acuerdo con R. C. en lo de un escamotear nombres y citar textualmente. Ahora, después de mucho estudiar, estudiar, estudiar y estudiar, parecería que R. C., quien antes despreciaba con frecuencia esa norma (como podrá comprobarlo si revisa la colección de sus propios artículos) ha acabado por aprenderla. Enhorabuena.

Un estudio y tres repasos

El gran reproche intelectual que R. C. me hace en su filípica es que yo haya comentado un libro a través de un comentario ajeno. Esa desventaja había sido previa y honestamente reconocida por mí. *"El libro no ha sido aún traducido al español y tampoco ha llegado a Montevideo en su versión original; pero en el n.º 34 de la revista* Eco*, de Bogotá, Hernando Valencia Goelkel comenta extensamente la obra de Lewis e incluye largos fragmentos de la misma, de modo que, como lector, uno puede formarse desde ya* una impresión provisoria, a ajustar luego en una lectura directa*, sobre el carácter y la originalidad de* Los hijos de Sánchez*"*.

Pero ¿qué reproche merece entonces el Sr. R. C., quien en su nota se refiere a un libro, a través del *comentario ajeno de un comentario ajeno?* Porque, evidente (tal vez por las mismas razones que a mí me impidieron hacerlo) R. C. *tampoco* leyó *The Children of Sánchez*. Y hasta presumo que, pese a que la revista *Eco* llega puntualmente a las librerías montevideanas, ni siquiera leyó el artículo de Valencia Goelkel al que yo hice clara referencia. Si lo hubiera leído, o si hubiera leído por lo menos mi nota con ojos menos iracundos pero más abiertos, sabría que Lewis no llama *"nueva técnica"* el mero sistema de la *entrevista personal* (así lo interpreta R. C.) sino al hecho de que las versiones de los cinco Sánchez no sean continuas sino fragmentarias, a que cada personaje esté dividido a su vez en varios capítulos o episodios, a la labor de montaje realizada y a que los miembros de la familia Sánchez den por separado su versión de los mismos sucesos. No creo que esa suma de recursos haya sido utilizada por Heródoto (nombre fundamental en la refutación), un clásico al que también conviene estudiar cuatro veces. Tal suma de elementos técnicos es la que Valencia Goekel, y yo mismo, hemos destacado como un recurso extra-antropológico utilizado por el investigador norteamericano. (También Dardo Cúneo, en un artículo publicado en *Clarín* de Buenos Aires, el mismo jueves 11 en que apareció mi nota, señala: *"¿Investigación de antropólogo, solamente? Además de eso, excelente —muy excelente— novela"*).

De modo que la fórmula no es solo *"estudiar, estudiar, estudiar y estudiar"*. La fórmula es *"estudiar bien, aunque sea una sola vez"*.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de abril de 1965).

Cuando los Iracundos usan la tangente
[Polémica con Ruben Cotelo sobre *Los hijos de Sánchez*, de Óscar Lewis, III]

Hace tiempo que el Sr. Ruben Cotelo me tiene preocupado. Mi preocupación empezó en 1961: a través de sucesivos comentarios, el Sr. R. C. objetó que un narrador, Carlos Martínez Moreno (ver reseña sobre *Los días por vivir*, en *El País*, 16 de enero de 1961), odiara a sus personajes; señaló como un *"trauma"* de otro narrador, Julio C. da Rosa (*Juan de los desamparados*, en *El País*, 2 de octubre de 1961), *"la imposibilidad de conservar una actitud imparcial u objetiva ante los personajes y sus peripecias"*, ya que presentaba a su protagonista *"con tanto cariño y adhesión que prácticamente lo abraza en todas sus páginas"*; destacó, finalmente, que otro narrador, Ariel Méndez (ver reseña sobre *La ciudad contra los muros*, en *El País*, 2 de octubre de 1961) *"no emite un solo juicio condenatorio, no se indigna"* dejando que *"la novela se contagie de esa vacuidad"*. Resumiendo: está mal que el novelista odie a sus personajes, está mal que los ame, está mal que le sean indiferentes ¿Cuál es la fórmula, por favor? Aunque a algún ingenuo se le ocurra que la única receta es el talento, también es posible que algo huela a incoherente en Dinamaca (por favor, la cita es paródica y no textual). De ahí mi preocupación. En los últimos tiempos, el Sr. Ruben Cotelo presenta síntomas aún más alarmantes. Erguido en su vasta sección bibliográfica, con el gesto admonitorio y el adjetivar belicoso, y también con un estilo que revela más influencia de Bulldozer que de Durkheim, reclama enardecidamente para sí los dardos sin destinatario que ambulan en el aire suave. Francamente, uno no sabe si recomendarle el psicoanálisis o una infusión de tilo.

Exclusividad concedida

En su penúltimo artículo, R. C. me puso un *deficiente* en antropología y me mandó a estudiar. En el último (*El País*, lunes 22), olvidado que estos tiempos son más bien de moratoria, me hace un doble emplazamiento. Caramba, qué susto. Con el sobresalto, casi me olvido de decir algo importante: en su anterior filípica el Sr. R. C. había lanzando culebras y sapitos porque yo me había referido a un libro del antropólogo Óscar Lewis a través de una nota de Hernando Valencia Goelkel, y en mi respuesta le demostré que él no solo desconocía el libro en cuestión, sino que tampoco había leído el comentario del escritor colombiano. Pues bien, de eso —que era el cogollo de la polémica— este epígono de la cola de paja, nada dice. Resuelve no

hablar más de Lewis, y a otra cosa: por ejemplo, a hacer emplazamientos. ¡Qué feo es polemizar así, señor Cotelo! No sé por qué me hace acordar a la mancha agachadita. Seguro que si ahora yo contesto al doble emplazamiento, el Sr. R. C. dirá: *"Basta de este rubro"*, y se dedicará a denigrar mi actividad taquigráfica o contable. Y así sucesivamente. De modo que, antes de decir: *"Pido, no juego más"*, habrá que hacer dos (definitivamente últimas) aclaraciones. Estimado colega: tómese un ecuanil y lea.

El Sr. R. C. me emplaza a que muestre *"los documentos necesarios para que (los lectores de* La Mañana*) juzguen si el párrafo cuestionado es un promedio caricatural"* y agrega este grito pelado: *"Así, pues, a mencionar los nombres de los críticos que formaron ese promedio y a citar todos los textos en disputa"*. O sea que el Sr. R. C. se siente solo y quiere aliados. Búsquelos, estimado colega, lo que soy yo, no se los pienso dar. En este mundo no solo hay antropólogos, sociólogos y sus respectivos pastiches; también hay macacos viejos. La verdad (sírvase otro ecuanil, por favor) es que yo escribí un párrafo caricatural en que no mencionaba ni a *El País* ni a R. C., pero es él que habla de los *"críticos con pedantería socio-antropológica"*. Como el propio Sr. Cotelo se ha encargado de demostrarlo en recurrentes transcripciones, mi párrafo solo tenía tres palabras (*"no es posible"*) y un apellido (en una lista de cuatro) en común con un fragmento que el Sr. R. C. me había hecho el honor de dedicarme allá por febrero 11. Ahora el Sr. R. C. se golpea el pecho y dice que eso es para él, solo para él. Rechaza toda otra explicación; no admite competencia. Claro que el que la sigue, la consigue. Como nadie más se ha dado por aludido, al final el Sr. Cotelo me va a convencer de que mi frase no era tan promedial como lo creía (la mínima honradez exige que uno reconozca sus errores) y, acaso después de tantos desacuerdos terminemos por encontrarnos en este calderón: el Sr. Ruben Cotelo tiene la exclusividad de la denominación *"críticos con pedantería socioantropológica"*. Desde el momento en que él reclama ardientemente ese monopolio ¿qué otra actitud me queda que inclinarme humildemente ante un diagnóstico tan veraz y autocrítico?

El color de los agravios

En cuanto al segundo emplazamiento, se refiere a esta frase de mi respuesta: *"Muchas veces pudo parecer, en estos últimos años, que el Sr. R. C. aludía insultante e indirectamente a escritores nacionales en sus artículos criptoantropológicos, llegando frecuentemente al agravio de color moral"*. El Sr. R. C. lanza otro grito pelado: *"Ahora M.B. tiene la obligación, esta sí moral, de citar los textos, toditos, con sus fechas respectivas y los nombres de quienes fueron víctimas"* ¡Qué susto número dos! Reconozco que el Sr. R. C. ha sido hábil en eso de exigirme toditos los textos, porque, claro, ha de tener algún indicio de que nadie colecciona sus artículos. Sí, es bastante difícil encontrar todos los textos. No obstante, a fuerza de memoria y vueltas de hoja, puede detectar un fragmento que, casualmente, abarca un agravio casi generacional. Veamos.

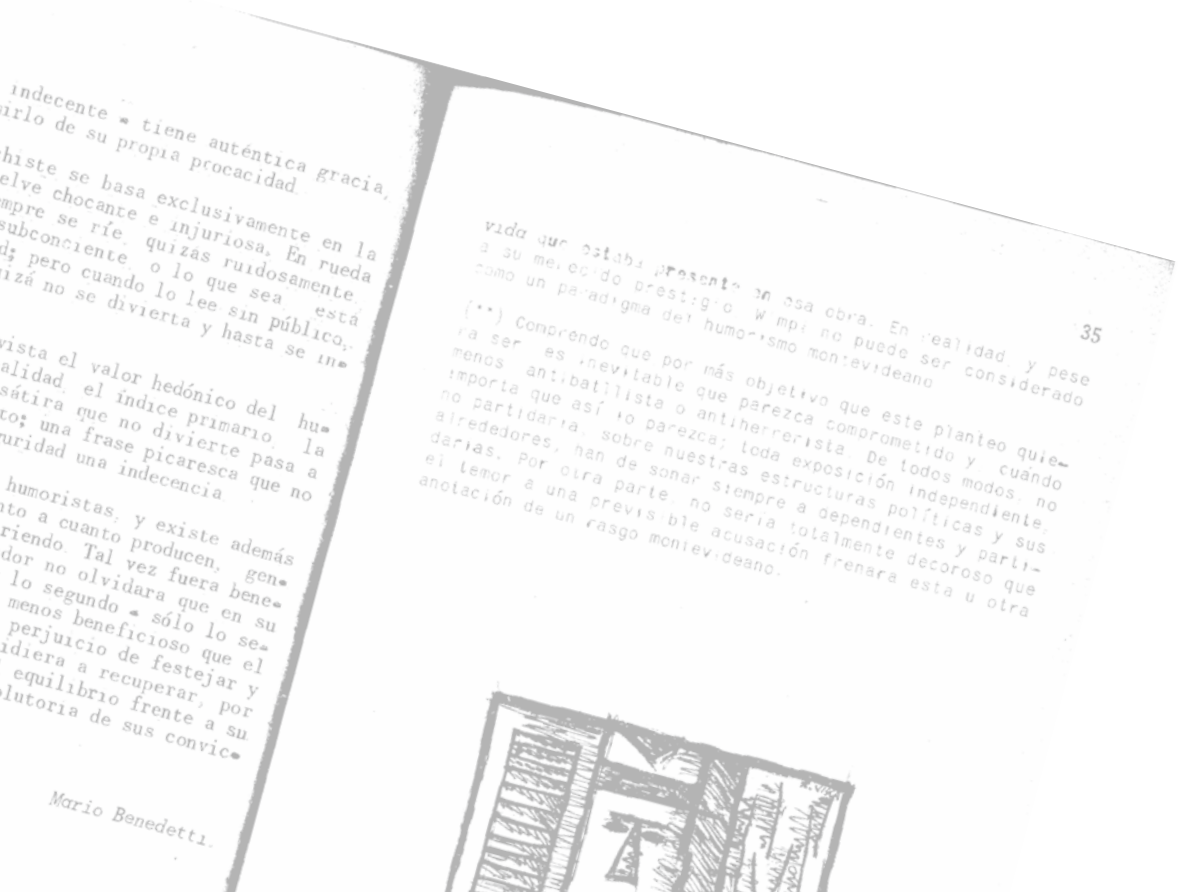
En un artículo que dedicó (en *El País*, 2 de julio de 1962) a una novela de Mario César Fernández, dijo el Sr. Cotelo: *"Pero en* Nos servían como de muro *hay algo más: sus ingredientes ideológicos. Obsérvese que Carlos y Ricardo son dos interuruguayos* (sic)*, no bolivianos ni malayos. Con ellos Mario César Fernández quiso ilustrar la cobardía, la irresponsabilidad, la lucidez gratuita de cierto sector de la inteligencia nacional. El retrato no pudo ser más ácido y hasta malevolente. Por eso, creo, ninguno de sus destinatarios, que hoy ocupan la crítica literaria de todos los diarios y semanarios de Montevideo, quiso darse por aludido. O no entendieron la novela, y entonces la lucidez no resulta tan lúcida, o se hicieron los desentendidos, en cuyo caso la lucidez es cobardía. En ambas posibilidades,* Nos servían como de muro *funcionó como un reactivo y la ceguera de los destinatarios, real o fingida, parecería,* a contrario sensu*, la mejor demostración de su tesis implícita"*. Allí hay dos acusaciones: cobardía e hipocresía ¿No cree el Sr. Cotelo que ambos agravios son de color moral? Más adelante agrega: *"Hubo otro que estuvo cerca, cuando desde el título de su crónica aludió a la «insinceridad montevideana»; pero este folklórico que confunde el Uruguay con las clases medias montevideana, boliviana o malaya, no enfrentó la posibilidad de que él también estaba sentado en el banquillo de los acusados"* ¿No opina el Sr. Cotelo que ese es un modo insultante e indirecto de agraviar moralmente a un escritor? ¿Qué le pasó en esa ocasión a su famosa honestidad académica, que no le hizo dejar constancia del nombre del autor a quien se refería? A falta de toditos los textos, creo que este botón puede servir de muestra, ya que abarca todita una promoción. El Sr. Cotelo me invitaba a realizar esta *"tarea de higiene que todos le agradecerán"*. No hay de qué, por favor.

Un descubrimiento de Comte

Le aclaro por último al Sr. R. C. que esta será mi última intervención en este pintoresco diálogo que yo no provoqué y que él ha decorado con alusiones, malos humores y emplazamientos. Y es la última, sencillamente, porque no es posible seguir una polémica con un contendor que, en vez de responder a argumentos con argumentos, se hace el distraído —agraviado, usa y abusa de la tangente—, e inaugura nuevas urgencias y reclamaciones. De modo que, de mi parte, no habrá ningún inconveniente en que el Sr. Cotelo quede con la última palabra, o con el último tic, o con el último alarido. Acaso todo provenga de tanto estudiar, estudiar, estudiar y estudiar. Quizá le fuera útil al Sr. Cotelo seguir por un tiempo el prudente consejo de su casi colega, el sociólogo Auguste Comte quien en el siglo XIX descubrió el siguiente principio, al que llamó higiene cerebral: *"dejar de leer"* (citado por Nicholas S. Timasheff, en *La teoría sociológica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961: 34). Hago sinceros votos porque el estimado colega regrese cuanto antes del frenesí. Mientras tanto, puede quedarse con dos ecuaniles. No faltaba más.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de abril de 1965).

Temas, autores y problemas de la escritura uruguaya



Iniciales[18]

Desde el día, relativamente nuevo para unos, enraizado en la infancia para otros, en que otorgamos personería a nuestro deseo primario de escribir, alguna vez creímos que acaso fuera bueno ir guardando lo escrito en el cajón del escritorio.

Que ahora hayamos decidido aligerar ese cajón, no significa que antes nos hubiéramos subvalorado ni que en el presente nos sobrestimemos. Significa sencillamente que llega un instante para el que escribe, en que sus papeles le reclaman lector, en que al final comprende que no por escribir para todos dejará de escribir para sí mismo, y que más derechos —y deberes— tiene una sola página publicada que toda una frondosa producción inédita.

Por lo general, la crisis admite dos soluciones: o se renuncia al arte-oficio o se busca lector. Nosotros optamos por la segunda.

Marginalia es una búsqueda de ese lector anónimo y decisivo, del que no esperamos ni perdón ni paciencia, ni diatriba ni elogio; simplemente esperamos que nos lea.

Marginalia tendrá, como única tendencia, el no tener ninguna en particular. Al reunirnos, no nos hemos preguntado a qué lado político o a qué movimiento literario pertenecemos. No queremos que *Marginalia* sea producto de un círculo, y tampoco círculo somos que alguno de nosotros —debemos confesarlo— aún no nos hemos visto las caras.

Tenemos el propósito de que este cuadernillo aparezca bimestralmente. Contra la costumbre establecida, y en defensa del lector, no aceptaremos suscripciones hasta tanto no conquistemos la seguridad y la regularidad en la aparición de *Marginalia*.

Por otra parte, estas páginas estarán abiertas a la colaboración, especialmente de las firmas nuevas. Se tratará, en lo posible, de mantener correspondencia sobre las colaboraciones no solicitadas cuyos valores reclamen ese tratamiento.

Marginalia no tendrá secciones permanentes, con la única excepción de la que se destina a comentarios bibliográficos. No obstante ello, esperamos que abarque, además de los literarios, temas de artes plásticas, cine, música y teatro.

Si podemos sostener, a medida que vayan apareciendo sus números, la independencia espiritual, la heterogeneidad y hasta la insatisfacción con que hoy presentamos este inicial, habremos logrado por lo menos merecer en algo nuestra juventud. Y será bastante.

(*Marginalia*, *Cuaderno de arte y literatura*, Montevideo, Año 1, n.º 1, noviembre 1948: 5).

18 Editorial, sin firma, de la revista *Marginalia* de la que Benedetti es director. Es harto probable que el redactor principal haya sido él, director responsable de la revista, aunque Mario Delgado Robaina y Salvador Miquel eran los secretarios de redacción. [Nota del compilador].

[Editorial de Marginalia, n.º 4, 1949][19]

De unos cinco años a esta parte, y debido fundamentalmente a la actividad de algunos núcleos de escritores jóvenes, el panorama literario de nuestro país viene sufriendo una transformación. El establecimiento de una Facultad de Humanidades y la aparición de tantas y tan juveniles revistas literarias como pocas veces ha acontecido en nuestro medio, con las consiguientes polémicas y comentarios cruzados, han creado un ambiente de apasionada discusión sobre lo literario, que asusta un poco a quienes pasaron los cuarenta, acostumbrados a la paz de sus peñas y los concursos del Ministerio.

Todo ello puede ser, en cierto modo, de benéficos resultados. Nuestro ambiente de periodismo comercial y política artística, precisaba sin duda una inyección de desinterés, y aunque las propias autoridades, para evitar confusiones, habían dado el ejemplo recompensando mejor a los conjuntos de máscaras que a los artistas y escritores nacionales, siempre resultará saludable que el artista acepte y no desvirtúe la generosidad de su impulso primario.

Sin embargo, la falta de apoyo económico hace que el escritor vea aminoradas las posibilidades de editar sus obras. Tal vez no sea del todo ajeno a esta última circunstancia el hecho de que la actual promoción literaria esté formada en su mayor parte por autores inéditos. Nuestros escritores jóvenes han conquistado cierto renombre merced a colaboraciones en revistas y páginas literarias, pero, salvo rarísimas excepciones, no tienen libros publicados. Constituyen, en el mejor de los casos, una generación de notas bibliográficas.

Ello no deja de representar un peligro. Siempre significa un riesgo el que una literatura sea mejor crítica que creadora. Primero, porque creando poco a nada, da a su vez menos material a la crítica, y esta, exacerbada y dominante, va cayendo insensiblemente en un círculo vicioso de nombres y de temas. Pero además, el crítico que no crea, puede volverse paulatinamente intolerante, sea como consecuencia de su propia impotencia imaginativa, sea por hallarse inevitablemente ajeno a las vicisitudes del acto literario creador.

Todo crítico defiende, cuando menos, un credo. Pero cuando un grupo de escritores se forma casi exclusivamente de críticos y estos tienen, por añadidura, un criterio estético común, el resultado es cierta monótona expresión colectiva, donde cada uno escribe en el estilo del otro, y donde, por

19 Editorial de la revista, sin firma. En este número no se le adjudica título. Benedetti figuraba como el director responsable de la revista y Mario Delgado Robaina y Salvador Miquel eran los secretarios de redacción. Son altas las probabilidades de que el redactor principal de este texto haya sido Benedetti. [Nota del compilador].

eso mismo, no aparecen figuras individuales que hayan realmente encontrado su exacta expresión personal.

Sin duda, la formación de grupos cerrados conspira, en el momento literario que atravesamos, contra la expresión de escritores independientes, que, aunque pocos, existen. De estos ignoramos, en realidad, tanto su importancia como su número aproximado, ya que el escritor independiente tiene dos caminos: o adscribirse a un grupo y llegar al público, hipotecando por lo menos parte de su libertad, o resignarse a crear a la sombra de su autonomía, tan seguro de su lealtad para consigo mismo como de su soledad irremediable.

Siempre que examinemos desapasionadamente todos y cada uno de nuestros núcleos jóvenes, veremos cuánto más han logrado en el campo de su arte particular, aquellos de sus integrantes que menos concesiones han hecho al plural que defienden, es decir, aquellos que pertenecen nominalmente al grupo pero que siguen su ruta personal.

Para los otros, para los que comienzan a dejarse absorber por el ritmo colectivo y escriben desde ya en función de lo que agradaría a fulano o a mengano, este natural ascenso de los valores independientes debe construir en cierto modo un alerta.

Convendría que se hiciera carne en nuestros jóvenes el concepto de que el trabajo literario, antes que lucimiento, debe ser primordial e ineludiblemente sacrificio. Sacrificio del malsano placer de derribarlo todo o casi todo. Sacrificio de la regocijada caza de la falla ajena, y hasta del tono paternal en el elogio. Y convencimiento, además, de que no se es importante por el mero hecho de escribir, aun en el caso de dominar los pormenores del oficio, sino que los importantes son los otros, aquellos cuyo devenir se roza con el nuestro y que finalmente habrán de convertirse en la materia prima de toda ficción, de toda recreación, de todo arte que, para bien o para mal, nazca de nuestras manos.

(*Marginalia*, *Cuaderno de Arte y Literatura*, Montevideo, Año 2, n.º 4, mayo 1949: 5-6).

Una revista[20]

Una revista es una aventura relativamente frecuente en nuestra juventud literaria. Naturalmente, cuando alguien se dispone a correr ese albur, quiere que su esfuerzo se caracterice por algo. Unos pretenden que su revista se distinga por su color político, otros por su hermetismo de clan privado, otros por una tendencia literaria cualquiera. Nosotros quisimos que *Marginalia* tuviera, como única tendencia, el no tener ninguna en particular. Llegados ahora a la tercera entrega de nuestro Cuaderno, aparece en el n.º 475 de *Marcha* el primer eco de alguna trascendencia, en una nota que firma D. L. B. Aunque el carácter general de la misma sea desfavorable, no es ni será propósito nuestro polemizar. Siempre entendimos que es preferible dedicarse a trabajar paciente y fervorosamente lo literario antes que discutir sobre modos y maneras. De ahí que esta salida —por otra parte, única— solo obedece al propósito de considerar las observaciones que en amable tono nos hace D. L. B., aceptando algunas de ellas y defendiéndonos de otras.

La primera de ellas es que la misión informativa que llevamos a cabo —*"aunque realizada con humildad y honestidad ejemplares"*— no despierta gran interés. Humilde y honestamente, no nos queda otra cosa que lamentarlo.

---

20 Artículo en coautoría con Salvador Miquel en respuesta a una reseña de la revista *Marginalia* escrita por Domingo Luis Bordoli, aparecido en *Marcha*, Montevideo, n.º 475, 29 de abril de 1949: 15, que se transcribe a continuación. [Nota del compilador]

Revista de revistas: *Marginalia*

Mario Benedetti, un inteligente autor joven, paciente y sumamente enterado, es el director de este cuaderno de Arte y Literatura. Pero nos parece que Benedetti está demasiado vivido por lo europeo, y la misión informativa que en este sentido lleva a cabo —aunque realizada con humildad y honestidad ejemplares— no despierta gran interés. *Marginalia* junta en su número, dos temas y temas y temperamentos tan distintos, que no es posible hallar tras sus páginas un grupo literario con una tendencia determinada. Quizás es por azar, pero muy significativo, que este número dos no contenga un solo artículo cuyo tema esté referido a nuestro medio. La desolada conclusión es que cualquier cosa puede interesarnos excepto lo que somos. Nadie duda de que es mucho más fácil escribir sobre lo extranjero que sobre lo nuestro, pero es infinitamente menos importante. Esta falta de ubicación geográfica es imputable a gran número de nuestras publicaciones, pero sobre todo a *Escritura*, que es al mismo tiempo, la mejor, pero la más tímida y menos personal de nuestras revistas. A nuestro parecer, una publicación literaria debería proponerse tres cosas: una unidad de tono, o sea, responder a un grupo bien definido; una unidad de dirección, proponerse algo concreto y no dispersar mil heterogéneas sugestiones en el aire; y tercero, hacerse un público, o sea, hacerse necesaria a una cierta cantidad de personas. Todo esfuerzo literario debe tender en este sentido, aunque fracase. Actualmente son casi invencibles en nuestro país las dificultades que presenta este triple fin, dada la muchedumbre de direcciones y objetivos literarios que nos arrastran de un lado para otro, y la falta, cada día más creciente, de raíz y peso en nuestra vida colectiva. Por otra parte, nuestros escritores, sobre todo los jóvenes, consideran el escribir como un acto extraordinario, y entonces le es muy difícil a una revista, dada la escasez de producción, ordenar los artículos en un mismo tono y sentido.

La segunda observación que se hace a *Marginalia* es la de que *"no es posible hallar tras sus páginas un grupo literario con una tendencia determinada"*. Esto significa para nosotros aproximadamente un elogio, ya que representa una garantía de que no hemos trastornado, ni aun indeliberadamente, nuestros propósitos del primer número. D. L. B. nos pide *"una unidad de temperamento y de interés"* y nos recomienda que nuestra publicación *"responda a un grupo bien definido"*. Siempre tuvimos conciencia cabal de lo grave que resultaría, en medios y tiempos como los nuestros, en los que tanto prestigio ha alcanzado la literatura comprometida, seguir, en último rigor, el concepto de libertad que tanto zarandeamos. El inconveniente está en que nosotros no queremos tener la uniformidad ni la regularidad de un grupo bien definido. En este sentido, equidistamos de los manifiestos y de los clanes. Queremos, sencillamente, seguir cada uno nuestra pobre o rica expresión personal, y si nos hemos reunido en *Marginalia*, es en buena parte por la principal razón de que escribiendo como singulares sin pretensiones —y no como partículas de un plural importante— es difícil, casi imposible, conseguir que una revista literaria de grupo publique nuestras buenas o malas cuartillas. Por eso siempre hemos dejado constancia de que aceptamos colaboraciones no solicitadas y (contrariamente a la advertencia que como valla insalvable oponen la mayoría de las revistas literarias) de que mantenemos correspondencia sobre ellas.

En tercer término se señala a *Marginalia "su falta de ubicación geográfica"* que el número 2 *"no contenga un solo artículo cuyo tema esté referido a nuestro medio. La desoladora conclusión, se agrega, es que cualquier cosa puede interesarnos excepto lo que somos"*. Sin embargo, a nosotros nos interesa, y mucho, lo que somos y quiénes somos. Es para probarlo que hemos ofrecido nuestras páginas a los jóvenes intelectuales de nuestro medio, cualesquiera sea su credo, su estética o su facción. Creemos que mejor refleja la realidad nacional una publicación que acoge trabajos, sean estos de tradicionalistas, ateos, católicos o comunistas (siempre, claro está, que la índole del artículo sea exclusivamente artística o literaria, y no que la literatura o el arte oficien de piedra que esconda algún cangrejo), que aquellas otras revistas, voceros de "grupos definidos", que reflejan la realidad de ese grupo y nada más.

En cuanto a la atención que debemos a la literatura nacional, es este el punto en que más gustosamente aceptamos los consejos de D. L. B. No es tan fácil, empero, hallar en nuestro ritmo editorial, —tan menguado en literatura como nulo en artes plásticas—, libros de suficiente interés como para que eclipsen las obras fundamentales que llegan del extranjero. La propia sección "Letras Nacionales" de *Marcha*, a la cual pertenece D. L. B., ha debido hallar parecido obstáculo, cuando, después de anunciar insistentemente su actividad crítica, solo ha considerado hasta la fecha, y a pesar de sus cuatro oportunidades mensuales, tres libros de edición nacional. Sabemos de sobra que los libros que aquí se editan, de escasa enjundia en su mayor

parte, no responden exactamente al panorama literario de nuestro país, ya que solo publica el autor que tiene medio económico suficiente como para afrontar una edición por su cuenta y riesgo. Y es precisamente para dar una mínima oportunidad a quienes no pueden editar sus obras, que ofrecimos las páginas de nuestro Cuaderno.

Empero, de ahí a admitir que, como dice D. L. B., *"notas bibliográficas que no se refieren a libros nacionales, no tienen razón de ser"*, media un buen trecho, y nosotros entendemos que una nota que aspire a no ser mera sinopsis sino a exponer una posición personal acerca de una obra cualquiera, tiene ganada su razón de ser. Al fin de cuentas, ¿de dónde ha nacido nuestra cultura nacional, sino de las obras extranjeras? No olvidemos que nuestro arraigo reside justamente en el desarraigo de nuestra cultura, y que los mejores representantes con que la misma ha contado, crearon a partir de esa importación literaria.

No se interprete esto como afán extranjerizante, ni que nosotros aunque jóvenes, *"consideremos el escribir como un acto extraordinario"*. Para probar lo contrario, y probar a la vez la buena disposición con que hemos recibido la dedicación de este comentario, nos proponemos intensificar nuestro esfuerzo a fin de llevar a cabo en un futuro próximo lo que, *"quizás por azar"*, no pudo realizarse hasta ahora, pese a figurar entre nuestros objetivos primordiales: un mayor y mejor tratamiento del panorama artístico y literario de nuestro medio, siempre y cuando su jerarquía así lo reclame.

Con todo, para nosotros, que no constituyendo grupo ni contando con ninguna clase de subvenciones sabemos bien cuánto sacrificio nos ha reportado y nos reportará esta experiencia (cuyos perjuicios sufrimos en carne propia y cuyas ventajas tratamos de ofrecer precisamente a quienes constituyen la realidad de nuestras letras), no deja de representar un amargo comienzo el hecho de que junto a la susceptible de enmienda que, esgrimiendo razones parciales, puntualiza D. L. B., no se haga pareja mención de esa otra zona del esfuerzo que algunas veces creímos digna de mejor fortuna.

N. de la R. — "Letras Nacionales" aclara que no busca la polémica ni la entablará por su parte. Por eso, a pesar de ser aludido, D. L. B. no tendrá el prejuicio de decir, sobre la cuestión, la última palabra. Una de las maneras más sutiles de obliterar el derecho de crítica es aducir, frente al crítico, descargos y añadiduras. Es desairada la costumbre de que A y B polemicen, no sobre C, sino invariablemente sobre algo que atañe a uno de los dos. "Letras Nacionales" rehúye esa especie de juego de prendas.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 476, 6 de mayo de 1949: 15).

Rodolfo L. Fonseca. *Turris Eburnea*
Ed. José Janés, Barcelona, 1948, 290 páginas

En 1947, un jurado compuesto por Eugenio D'Ors, W. Somerset Maugham, José M. de Cossio, Walter Starkie y Fernando Gutiérrez, otorgó el primer premio en el Concurso Internacional de Primera Novela que organiza anualmente el editor español José Janés, a la obra *Turris Eburnea* del escritor uruguayo Rodolfo L. Fonseca. Publicada a fines de 1948, recién ahora llega a las librerías montevideanas.

Para nuestra desfalleciente novela nacional, la obtención de un premio de esta naturaleza parecería anunciar una reacción promisoria. Infortunadamente, *Turris Eburnea* no justifica tales esperanzas. El autor no ha logrado llevar el tema religioso al plano artístico. Por el contrario, ha agotado la chabacanería a que puede dar origen ese mismo tema.

Baste mencionar que en la obra aparecen, por su orden, monjas violadas por chinos, el hijo monstruoso de una monja que pierde la razón, y hasta una exmonja y actual ramera, que si bien sobrevive a un accidente automovilístico, luego muere al caer de una ventana. Con una anécdota así de alborotada, la historia consigue sostenerse un poco a los saltos, pero los recursos empleados son tan bastos, tan exageradamente rebuscados que, ante los ojos del asombrado lector, el artificio no alcanza a ocultarse bajo la imprescindible verosimilitud.

No puede decirse, sin embargo, que la novela esté mal escrita. El autor conoce, sin duda, el oficio y, sobre todo, las inclinaciones de cierto público. Pero a medida que se va avanzando en la lectura, la corrección del estilo interesa menos, pues no llega a compensar la falta de interés humano en la trama y en los caracteres.

Ello se ve agravado precisamente en el desenlace, donde hasta la forma pierde sobriedad. Sor Práxedes, monja y madre, quiere allí convencer a Juana, exmonja y actual ramera, de que se aleje de Filippo, el marido de Addolorata, o sea, yerno de Práxedes. Pero como Juana no quiere volver a la virtud, Sor Práxedes pierde la compostura, y gritando *"¡Mujer del Averno! ¡Víbora satánica!"*, avanza hacia ella *"para presentarle la cruz que llevaba colgada del pecho". "Juana creyó que iba a agredirla"* y, al ensayar la huida, da un paso atrás con tan poca fortuna que tropieza con el alféizar de la ventana y cae de cabeza a la calle. (El lector podrá verificar la exactitud de esta increíble síntesis, en la p. 270).

Es posible que la obra quiera transmitir un mensaje religioso (o, según anuncia el editor, un mensaje universal), pero es difícil descubrir en qué consiste. En la novela, tan mal lo pasa la monja que abandona la Torre de Marfil como la que se acoge a su forzada calma.

Sin que seamos en modo alguno partidarios de una literatura de tendencia, es preciso anotar que, en una obra como esta, resulta inconveniente

que el tremebundo desarrollo de la trama aparte una y otra vez al autor de lo que parece haber constituido en primordial objetivo —o sea, la exaltación de la Turris Eburnea— y que al fin de cuentas era lo único que podía haberle otorgado la indispensable unidad temática.

El volumen, que forma parte de la Colección "Los escritores de ahora", de Janés, está inmejorablemente presentado.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 485, 8 de julio de 1949: 15).

[Editorial de Marginalia, n.° 6, 1949][21]

Marginalia ingresa con este número en su segundo año. No vamos a hacer aquí el consabido balance ni a enumerar los consabidos reproches ni siquiera a reactualizar la consabida esperanza. No nos interesa mucho establecer un saldo. Estamos —eso sí— rigurosamente sorprendidos. En primer término, de nuestra constancia; en segundo, de la constancia de nuestros lectores. Y lo que en este número celebramos no es el aniversario sino la sorpresa.

Sin embargo, es preciso confesar que hemos aprendido alguna cosa importante. Sabemos ahora que en realidad es posible editar una revista literaria sin obedecer a exigencias de un grupo determinado. Pero también sabemos que con nuestros limitados recursos económicos y desde el momento que publicamos casi exclusivamente trabajos de autores nacionales, no nos ha sido posible editar un solo número que nos dejara totalmente conformes.

Existe un enojoso desencuentro que sinceramente quisiéramos remediar. Cuando pretendemos que algún autor de nota y a la vez de talento, colabore en nuestro Cuaderno, generalmente a él no le interesa nuestra invitación. En cambio, cuando a alguno de nuestros innumerables escritores con fama y sin talento le atrae figurar en nuestro sumario, por lo corriente es a nosotros que no nos interesa su aporte.

Nos atrevemos a pensar, merced a una razonable dosis de originalidad, que nuestros autores noveles exhiben mejor derecho para que prefiramos sus trabajos —de mediana calidad, si se quiere— antes que los evidentemente malos de otros escritores de mayor reputación.

En nuestro país, la asunción de una actitud independiente en materia de arte o literatura, se había ido convirtiendo en algo tan desacostumbrado, en algo tan fuera del tráfico corriente entre autor y lectores, entre crítico y autor, que inevitablemente uno llega a sentirse casi culpable de alterar, con una temeraria autonomía, la analgésica beatitud, la admiración mentida, la tolerancia recíproca e interesada que dan forma y color a esta beligerante paz de nuestros círculos de artes y de letras.

21 Editorial de la revista, sin firma ni título. Benedetti figuraba como el director responsable de la revista y Manuel Antonio Abella, Mario Delgado Robaina y Salvador Miquel eran los secretarios de redacción. Como en los anteriores ejemplos es harto probable que el redactor de este texto haya sido Benedetti. [Nota del compilador].

Ha sido preciso que de antemano admitiéramos que algunos pasos nos estaban prohibidos, tanto como vedadas algunas insignificantes satisfacciones. Por eso no pudo sorprendernos que en la Exposición Goethe organizada por la Biblioteca Nacional —y en la que aparecieron hasta ediciones mimeografiadas de autores nacionales— no figurara sin embargo el número 5 de *Marginalia*, la cual, después de todo, fue la única publicación del país que dedicó un número especial en conmemoración del bicentenario de Goethe.

A esta altura, confiamos haber proporcionado algún aliciente a los escritores noveles del país, al ofrecerles un sitio en este Cuaderno. Naturalmente, ya sea debido a razones de espacio o a la intención de mantener cierto nivel mínimo de dignidad literaria, no hemos podido ni podremos publicar cuanto nos llega, pero indefectiblemente hemos mantenido correspondencia sobre aquellas colaboraciones no solicitadas cuyos valores reclamaban ese tratamiento.

A partir de este número, consideramos oportuno establecer algunas modificaciones, tanto en lo que se refiere a la disposición gráfica como a la distribución del material literario, incluyendo viñetas y agrupando los diversos trabajos en secciones que no tendrán empero el carácter de estables. Intentamos de este modo dar a *Marginalia* una más adecuada ordenación, pero no significa que estas u otras secciones deban aparecer en forma permanente, ni que busquemos imprescindiblemente nuestro material en función de las mismas. Por el contrario, cada sección se formará en función del material de que vayamos disponiendo.

Mantenemos un saludable pesimismo respecto al estado actual de nuestras letras y un no menos saludable optimismo respecto a su cercano futuro. Nos parece que de la actual generación joven puede salir una promoción más honesta, más eficaz y más consciente que de alguna de las generaciones precedentes. Existe por lo menos un deseo general de hacer las cosas con dignidad, con mayor autonomía y renovadas bases de cultura. Naturalmente, todavía se discute demasiado y se hace demasiado poco, pero no deja de parecernos sugestivo el interés con que es recibida cada nueva entrega de las revistas jóvenes que con cierta regularidad sacuden el conformismo general, la general modorra.

Marginalia aspira a reflejar en parte este momento de nuestra vida cultural en que nadie está muy seguro acerca de cuanto se debe dejar hacer ni dejar de hacer ni tampoco de cuáles serán verdaderamente los mejores medios para salir de esta pausa difícil. Naturalmente, también nosotros tenemos nuestras dudas acerca del presente, acerca del pasado, acerca del futuro, y por eso preferimos situarnos al lado del lector y presenciar con él cuanto nos acontezca.

(*Marginalia*, *Cuaderno de Arte y Literatura*,
Montevideo, Año 2, n.º 6, octubre a diciembre 1949: 7-8).

Cuatro libros de poesía

En el trance obligado de elogiar nuestra literatura, no faltan quienes han aprendido a salir del paso recordando su cohorte de poetisas. Sin duda convendría agregar que los pocos nombres que sostienen ese prestigio no son la consecuencia lógica de un alto nivel general, sino precisamente las meritorias excepciones que por fortuna invalidan la mediocridad del ambiente.

La poesía de nuestro país —y esto no es patrimonio exclusivo de nuestras poetisas— sufre actualmente una tremenda monotonía. Los autores parecen haber sucumbido a un contagio recíproco y casi todos tratan los mismos temas y hasta emplean un procedimiento y lenguaje idénticos. Por otra parte, el lector tiene la impresión de que aunque se sabe cómo decir las cosas, en verdad no se tiene nada para decir. De ahí que se opte por lo *inefable*. Pero lo inefable, sin contenido humano, puede ser difícil de soportar y uno llega a admitir finalmente que acaso haya algo de enfadosa pero inevitable justicia en la apatía con que el público recibe cada nueva invasión de versos, ricos en corzas, algas, amapolas, pero pobres en gracia y color personal.

Sin embargo, lo que más desorienta a la masa de lectores, es sin duda ese intercambio de elogios y cartas ditirámbicas que se publican varias veces y en vario sentido y hasta son incluidas por el elogiado en algún apéndice de su próximo libro. En buena parte de nuestros autores existe un evidente afán de agradar a quienes consideran sus mayores y gracias a esa elástica capacidad de imitación, cada uno escribe en el estilo del otro. Surgen así palabras que gozan de un momentáneo prestigio y es posible entonces asistir al espectáculo de grupos enteros que dicen la misma salmodia y hasta se precipitan en iguales vicios de lesa gramática.

De ahí que resulte en cierto modo espinosa la tarea de rescatar algunos nombres que participen de un cierto nivel de dignidad. La elección que se ha hecho para esta nota de cuatro libros de poetisas no es deliberada sino inevitable, pues aun sin considerar la abrumadora mayoría de mujeres que han figurado o figuran en nuestros *anales* líricos, en el último año —y acaso con la sola excepción de *De nacer y morir,* de Sarandy Cabrera— los poetas no han aportado ningún volumen verdaderamente destacable.

Memoria de la nada, de Clara Silva, es tal vez el mejor libro de versos aparecido en este período. Sin desviarse del camino enseñado en *La cabellera oscura*, desde el que parte en serena continuidad, Clara Silva ha mejorado sensiblemente sus formas de expresión, que en el primer libro aparecían algo rígidas y afeadas a veces por evitables prosaísmos. Sin duda, para quienes se hallan familiarizados con el idioma empalagoso de nuestra lírica actual, este volumen sonará demasiado rudamente y difícil les será adquirir la costumbre de sus metáforas ásperas y eficaces. Sin embargo, es saludable comprobar que, pese a la lograda unidad que ampara sus dos libros, Clara Silva no repite ni se repite, que cada poema es en sí otra unidad y no un mero pretexto

y que la situación poética es implacablemente defendida, aunque para ello haya sido preciso sacrificar coqueterías de estilo. Es probable que no abunde la gracia en estos poemas. La autora no posee el don verbal, el hechizo de la simple palabra; lo demuestra la fatigosa construcción de cada verso, la lucha con el medio expresivo. Pero existe una gracia interior, soterraña, que inexplicablemente se apodera del poema y alcanza a rescatarlo de la vulgaridad. Tal vez el mejor hallazgo de Clara Silva lo constituye esa conciencia de las propias fuerzas que siempre —o casi siempre— resguarda su poesía de excesos e hinchazones. (Acaso uno de los pocos poemas que contradicen esta impresión sea "Adiós a Clara Silva y a sus cantos"). El lector percibe que cada verso tiene su motivo, su razón o su emoción de ser, que el poeta tuvo realmente algo que expresar y que algunas veces (como en "El cuerpo", "Celebremos la muerte" o "El viento de la angustia") ha otorgado a sus versos el necesario aliento, la imprescindible fuerza para que perduren.

Esta cuidada superación, que en Clara Silva es evidente y habrá que llevarla quizá a mejores realizaciones, desafortunadamente no se halla presente en *Pastoral*, el último libro de Sara de Ibáñez, tal vez la mejor dotada de nuestras poetisas actuales. Es verdaderamente lamentable que Sara de Ibáñez no se haya mantenido en la línea que anunciaba *Hora ciega*, su segundo y excelente poemario. Cuando en 1940 apareció *Canto*, con un prólogo entusiasta de Pablo Neruda, llegó a sorprender la perfección formal de sus sonetos y de sus liras (no así los poemas de amor finales, que literalmente rebotaban en el plano cerebralista de su poesía). No obstante, ya en ese entonces nos pareció peligrosa la intención simétrica que evidenciaba la armazón general del volumen (Isla en la tierra, en el mar, en la luz; un prólogo, cuatro diálogos, un epílogo; cinco sonetos de los vivos, cinco de los muertos). La realización de semejante equilibrio estructural exigía —y el libro era la mejor prueba de ello— el sacrificio de cualquier otra intención, ya que era necesario establecer rigurosamente ejes, ciclos, coordenadas. *Canto*, altamente plausible como primer libro, es tan solo una pieza bien labrada, pero carente de vida. De ahí que cuando la aparición de *Hora ciega* nos trajo una Sara de Ibáñez delicadamente humana, con su acostumbrada perfección formal puesta al servicio de una intención más alta, con un poema felizmente tan irregular y vigoroso como "Soliloquios del soldado" (dentro del cual, la parte II es tan rica de envase como de contenido), pensamos que esta bella voz se había salvado. Tal presunción ha recibido con *Pastoral* un categórico desmentido, o por lo menos ha visto postergado su cumplimiento. La autora ha regresado decididamente a la ruta de su primer libro, con el agravante de que su lectura ya no posee el estímulo de la sorpresa. Si bien es preciso reconocer que hay en su nuevo libro versos notables por su musicalidad o su juego de imágenes, *Pastoral* no pasa de ser una segunda entrega de *Canto*, aunque despojada de las pocas realidades, de los contados sentimientos sostenidos en el libro inicial por formas brillantes, y exacerbada hasta lo increíble su implacable simetría.

La autora sucumbe ahora sin remedio a ese verdadero azote de nuestras letras que constituye *lo inefable.* Irremediablemente, los editores han estampado en la solapa una verdad estricta: *"Nada se dice concretamente aquí, nada se sugiere tampoco".* Claro que un libro que nada dice en concreto ni nada sugiere, es harto problemático que llegue a interesarnos. Tenemos la impresión de que, sin en vez del centenar de páginas que tiene el volumen, la autora hubiera querido escribir otro tanto, o diez veces más, lo hubiera conseguido con igual soltura, desde el momento que domina perfectamente la técnica del verso y no precisa mayormente de temas. Pero, ¿bastará con dominar lo puramente técnico? Esta pastoral, sin tiempo ni lugar, suspendida y en un clima de total artificio y confiada a su sola y agradable música, ¿hallará espacio en qué sobrevivir? Confiamos que no, porque la supervivencia de este modo híbrido llevaría sencillamente a un callejón sin salida. (Anotemos aún que la rima cae también en círculos viciosos: los pares nube-sube, frío-río, frío-rocío, colina-golondrina, espuma-bruma y hasta el juego triple ola-amapola-corola, se repiten exactamente. Ver pp. 31/54, 14/31/66, 14/89, 39/44, 13/76 y 17/46).

En otros dos libros, ambos de autoras jóvenes —*Oleaje* de Dora Isella Rusell, y *La luz de esta memoria* de Ida Vitale— la extensión conspira contra sus méritos. Si *Oleaje* hubiera necesitado una mayor severidad de parte de la autora al efectuar la selección de poemas, como asimismo una más apropiada ordenación de los mismos (los dos mejores sonetos, "Prometeo" y "El poema", son precisamente los dos últimos), por el contrario, *La luz de esta memoria* lucha contra su propia brevedad (son quince poemas), pues Ida Vitale, aún no del todo cómoda con el verso libre, recién al final se afirma y lo domina.

Dora Isella Rusell posee un verso ágil, de agradable sonido y no muy complicada intención. Su sencillez toca a veces lo intrascendente, pero la naturalidad con que se posa en uno u otro tema, le otorga primero el perdón y luego las simpatías de su lector. Dora Isella Rusell muestra un temperamento móvil, no profundo. Le agrada describir su soledad, su angustia, su tristeza, pero no nos convence totalmente de la verosimilitud de esos estados de ánimo, ya que ella misma no consigue tomar en serio sus pesares. El atractivo mayor de *Oleaje* reside precisamente en su liviandad, en su ligera visión de la vida, en su jovial desorden. O, como ella lo dice, en la mirada que deja *"resbalar distraída sobre el mundo"* (p. 89). Es justamente esa ligereza la que le otorga al volumen su color particular, y aunque a veces lleguen al poema ansias del viejo cuño —como en "La estatua"— en realidad los versos mejor logrados se hallan en alguna de las Epístolas, que coinciden mejor con la soltura de su estilo.

Los versos de Ida Vitale revelan, en cambio, una acendrada ternura, y su aparente oscuridad es solo un infructuoso intento de esconderla, de volverla íntima y destinada. El amor es allí una presencia fantasmal, una sombra querida, una memoria. *"Alguien siente que el aire es algo más que el*

aire: lugar de ti, desnudo sitio de tu ausencia" (p. 15); "*Aquí las horas mueren de no verte"* (p. 20). En el fondo existe la preocupación del tiempo, de ese tiempo que roe los recuerdos, pero sobre todo del tiempo del amor. *"Luego de este desprecio diario a mi corazón, ¿qué tendré un día, cuando la niebla pase, entre las manos?"* (p. 31). Las quince poesías que forman el libro son en realidad un solo poema, un solo estado de ánimo ante el que desfilan pequeñas, intrascendentes realidades que solo adquieren rigor a *"la luz de esta memoria"* y que solo ante ella se desentienden de su invalidado presente; mas cada contacto con esa circundante soledad, cada una de esas visiones instantáneas tiene su propio, bien ganado, clima.

Agreguemos, antes de concluir esta nota, que en ella no se ha querido hacer confrontaciones —por otra parte, siempre inconducentes— sino que cada libro ha sido visto por sí mismo o en su relación con otros de la misma autora. No puede sorprender, por lo tanto, que en cierto modo se fustigue el libro de quien más se esperaba, de quien se sabe capaz de más y ha dado menos, y se aliente en cambio a quien demuestra haber hallado su rumbo, aunque sus medios expresivos sean aún susceptibles de amplia mejora.

(*Marginalia*, *Cuaderno de Arte y Literatura,*
Montevideo, Año 2, n.º 6, octubre a diciembre 1949: 39-42).

Una buena novela uruguaya[22]

Aunque nuestra cultura haya vivido siempre —y en lo fundamental— desarraigada, no por eso han dejado de existir intentos esporádicos, más o menos felices, para tratar de fijarla geográficamente, es decir, para traducir en arte los rasgos peculiares de nuestros hombres, de nuestra naturaleza, de nuestro clima.

Desde el comienzo de nuestra existencia como nación hemos sido demasiado permeables a lo exótico. De ahí que, a fin de conseguir un arraigo aparente, se haya tomado a menudo como modelo el arraigo ajeno, mermando de ese modo la transmisión estricta de la realidad.

Por otra parte, como coincide que tenemos a mano lo gauchesco, con un lenguaje y un ritual característicos, los propósitos nacionalistas de la mayoría de nuestros escritores han apuntado indefectiblemente hacia esa zona, cargando demasiado las tintas en las deformaciones verbales, en los pujos de machismo o en la facilidad de cielitos y payadas, para reforzar así la impresión de vida local, de cosa nuestra, que sin duda faltaba en el espíritu del creador y, por ende, de sus criaturas.

El hombre de nuestra campaña tiene un fondo de taciturnidad, de romanticismo ingenuo, de arisca malicia, que vive en él soterrañamente y

22 Alfredo Dante Gravina. *Macadam*. Montevideo, Editorial Letras, 1948, 360 páginas

que a menudo tiene poco que ver con sus afrentosas interjecciones o con la esgrima de sus contrapuntos.

Pero existe también el hombre enclaustrado en cualquiera de nuestros pueblos del interior, que constituye un tipo intermedio entre lo campero y lo ciudadano. En nuestro país, este ejemplar tiene un carácter particularísimo y acaso resulte, después de todo, la más pintoresca de nuestras pocas categorías humanas.

Sin duda no es Alfredo Dante Gravina el primero que ha captado la trascendencia localista de este preciso espécimen. Francisco Espínola, para solo mencionar un ejemplo, había dado ya en *Sombras sobre la tierra* un cuadro verídico de los arrabales de una ciudad del interior. Sin embargo, Espínola limita allí deliberadamente su radio de acción y solo se refiere a la vida del pueblo cuando un coletazo de la misma roza los prostíbulos.

Gravina, en cambio, se radica en el centro de ese mundo de chocante vecindad, de chisme sazonado, de vueltas a la plaza, de mesas de juego, de copetines, que es vida y pasión en cada uno de nuestros pueblos. Y allí también se radica el lector, porque Gravina posee la virtud más envidiable del buen novelista, cual es la de arrastrarnos irremediablemente al mundo de su creación.

Ambiente y personajes

Fernando Albano, la figura central de la novela, es un montevideano que a raíz de un sumario administrativo ha sido trasladado a una población del interior. El cerrado ámbito del pueblo lo recibe con habladurías, con desconfianza, con indecisión. Lentamente, sin embargo, todos se van definiendo. Celso y Pedro, que son de sus primeros amigos, terminan por no comprenderlo y se alejan de él. Malia, a la que está a punto de conquistar, tiene miedo del futuro y lo desatiende en beneficio de un alférez. Alcides, el médico, que al conocer a Albano busca su mirada con un chispazo ansioso de inteligencia, acaba por ocultarse cobardemente ante su ofensiva presencia. Cora, la mujer del médico, que al principio compite con el capitalino en irónicos juegos de palabras, lo toma finalmente muy en serio y huye con él, convertida en su amante.

En realidad, la novela es el relato de las reacciones de Albano —el hombre de la ciudad— hacia el pueblo, y viceversa. El pueblo ha existido y seguirá existiendo antes y después de la estadía de este inadaptado, de este cínico, de este dudoso. Albano lleva consigo la incertidumbre ciudadana, pero en un pueblo no es posible tener incertidumbres. Hay que decidirse. Allí no se puede cambiar de rumbo todos los días; no es la ciudad, donde las huellas se borran fácilmente. Allí la decisión que se toma es la que registran para siempre los corrillos del club y la memoria de las viejas. Por eso, todos saben quiénes y cómo son. Todos están definidos. Y cuando Albano, con su cáscara de cultura, con su brújula de cuatro nortes, quiere arrancarlos

de esa cárcel de seguridad para darles la libertad del indeciso, ellos ponen el grito en el cielo y rechazan el cambio. Tan solo Cora vacila, tan solo ella tiene fuerzas para titubear, y es, por eso mismo, la única que sigue a Albano. Porque ella, como él, es una extraña en el pueblo. Porque ella, como él, pertenece a la ciudad, dudosa y problemática.

Es preciso señalar además la verídica contextura de cada personaje. Los hechos se encadenan, si no dentro de lo previsible, por lo menos dentro de lo verosímil, de lo anunciado en las descripciones del carácter o en los hechos anteriores. El novelista esquiva elegantemente el exabrupto, y el interés de la novela se mantiene siempre dentro de lo literariamente honesto, de lo humanamente sugestivo.

El estilo

Una de las mayores satisfacciones que esta novela proporciona al lector y, en especial, al crítico (ansioso de hallar una obra nacional en donde la prosa sea manejada con la misma madurez, con la misma riqueza que en las buenas novelas que nos llegan del exterior), es la desacostumbrada fluidez del estilo. En estos últimos años, pocas veces un escritor nacional ha cultivado el género con igual eficacia. Páginas hay que constituyen verdaderos impactos narrativos, como aquellas en que Albano experimenta la opresión del ambiente *("noches y noches iguales, fundidas en una sola noche que absorbe los escasos incidentes extraordinarios de la vida y los sume en el olvido"*) o los capítulos titulados "De dormidos y despiertos" y "Un domingo de paz".

El estilo de Gravina es ágil, vigoroso, de fácil acceso. El hecho de que jamás descienda a la grosería, aun en aquellos pasajes en que más se habrá hecho sentir la tentación, denuncia que bajo esa sencillez impecable existe una esmerada labor de perfeccionamiento, de progresiva concisión.

Generalmente, el autor nos ahorra las descripciones largas, enojosas. Selecciona para relatarnos, en forma directa, solamente aquellas anécdotas con estricto valor novelesco. Las otras, las que participan de la trama pero solo desarrollan acciones secundarias, nos las comunicarán los propios personajes en algún pasaje de su diálogo. Con esto la naturalidad se consolida y la historia se vuelve ininterrumpidamente en la abierta espera del lector.

La intención social

Es una verdad comprobada que en Hispanoamérica la mayoría de las novelas sociales mueren debido a su acento patético. El novelista de izquierda se cree, por lo común, en la obligación de defender su derecho al alarido y a la pornografía. Aun la lectura de una novela tan loable como *Huasipungo*, del ecuatoriano Icaza, deja el ánimo más dispuesto a la repugnancia que a la reacción.

En realidad, solo en contadas ocasiones la cuestión social ha sido abordada por el novelista hispanoamericano con tal prescindencia de militancia

política, como para permitir la orientación hacia un criterio verdaderamente estético. La mejor novela proletaria, es decir, la que en última instancia cumplirá más fielmente su intención social, acaso sea la que no descuida su condición de obra artística, su función primordialmente humana, su privilegio de honestidad. Solo así la prédica poseerá el apoyo de la realidad no adulterada.

Existe además una lógica reacción contra la gazmoñería que ha degenerado en un no tan lógico prejuicio contra la moral. Una cosa es, sin duda, la moral tradicional, de ritos fanáticos, de obligaciones tontas, y otra muy distinta la moral personal, la que solo puede sostener la dignidad del individuo, cualesquiera sean su credo, su raza o su color político. Esa moral propia, que en cada uno tiene medidas diferentes, es la que debe defenderse, enseñarse a descubrir.

Los personajes de Gravina son rigurosamente morales. Unos, los menos ricos en temperamento, porque están aprisionados por la estrecha moral del pueblo. Otros, como Albano, como Pringles, como Cora, porque han mirado en sí mismos y se han granjeado su moral propia. Albano, ante el recuerdo de la niña violada, siente, caviloso, que *"una profunda vergüenza se apodera de él". "Vergüenza de las ideas consoladoras y justificadoras, que al no articular una conducta, envenenan el alma, ya con su falsedad, ya con su verdad"*. Desde luego, es un buen adelanto que un personaje novelesco comience a avergonzarse. Algo así como una invitación para que todos aprendamos a avergonzarnos. *"Erróneo juzgar a los hombres* —piensa Albano— *por lo que son y fueron; hay que juzgarlos por lo que pudieron y pueden ser. Desembarazarse de la miseria y de la degradación. El ideal de la humanidad es tender hacia un punto en que se pueda, aquí sí, juzgarlos por lo que son*".

Entendemos que *Macadam* puede tener útil resonancia en nuestra vida cultural. Por una ruta rigurosamente estética, Gravina ha arribado con dignidad —sin hacer concesiones ni pedirlas— a su objetivo social. Para ello no necesitó de arengas violentas ni de histéricas muchedumbres. Su *personaje colectivo* no es borroso ni impersonal, sino más bien un conjunto de individualidades, de hombres y mujeres que piensan por sí mismos, y por sí mismos se orientan o se extravían.

Y ahí está —para siempre— el pueblo innominado, el pueblo símbolo, con su reconocible y precaria existencia. El pasaje de estas criaturas imaginadas, con su sencilla carga de conflictos, habrá sin duda alzado por un tiempo el polvo del prudente macadam. Pero una vez que todos hayan pasado, ese mismo polvo volverá, tímido, a sus calles y todo quedará como antes, adormecido y sin esperanzas.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 487, 22 de julio de 1949: 15).

Juan Carlos Legido. *Ancla y espiga*
Ed. del autor, Montevideo, 1949, 84 páginas

Si por lo común resulta peligroso emitir un juicio sobre un *primer* libro, harto más aventurado es arriesgarlo cuando se trata de un primer libro de *poemas*. La inhabilidad normal en todo principiante, el fatigoso ritmo del estilo, la inmadurez del pensamiento y hasta del disloque emocional, incomodan lo suficiente al lector —y , por ende, al crítico— como para impedirle descubrir, si no una firme demostración de talento, por lo menos la vacilante posibilidad, la dirección que se anuncia pese a la desconfianza en los propios medios.

Claro que, más adelante, aquellos que a ese primer libro han agregado un segundo y un tercero, aprenden excesivamente seguros y ufanos de sí mismos, y entonces optan por renegar de su poemario inicial. Pero acaso sea siempre saludable desconfiar de quienes tan resueltamente reniegan del pasado.

Un libro inicial debe indudablemente ser medido con otro patrón que el habitual. Tal vez convenga examinarle comprometiendo al autor con su propio devenir, es decir, suspendiendo la opinión hasta el paso siguiente del presunto escritor. Mientras tanto, quizá baste con investigar su futuro en potencia.

En el libro de Juan Carlos Legido —que es inicial y ha recibido uno de los premios Impresión que otorgó el Ministerio de Instrucción Pública a la producción literaria de 1947— ese futuro parecería anunciarse promisorio.

Ancla y espiga consta de 28 poemas reunidos en torno a tres motivos, que el autor ha nominado: "El canto inaccesible", "Elegía del ensueño" y "El pecho roturado". La primera es, sin duda, la parte más equilibrada, y la segunda, en cambio, la que necesita de más urgente ajustamiento. La parte última, muy irregular, tiene sin embargo algunos poemas breves de los que es posible rescatar "Tu cariño", uno de los mejores del volumen.

Puede decirse que la poesía de Legido nace de un genuino lirismo aunque se vea a menudo comprometida su eficacia por ciertas endebleces del estilo. Los defectos de *Ancla y espiga* son sobre todo formales, debido principalmente a una falta de oficio literario: repetición sostenida de algunos término de prestigio poético, creación de palabras *("desde que brazos tránsfugas circundan tu* islandad *de neblina"*) y trasposiciones de sentido (*marinero pulsar*) no siempre atinadas, fatigante insistencia en los vocativos (ver: "Poema de la ola") y un empleo algo abusivo de cierta caótica imaginería.

Es posible extraer, sin embargo, poemas cabalmente logrados, que justifican su inclusión en este volumen, y aun la existencia del libro. En el "Canto a la gaviota", especialmente, es dable encontrar versos como estos: "*Tú sabes la fábula del viento,/ la danza de la espuma,/ las tornasoladas praderas*

sin principio ni muerte", en los cuales se ha conseguido repoetizar con sencillez un tema disminuido; o estos otros, en los que apunta una evidente inquietud formal, una plausible búsqueda de imágenes inéditas: "*Que limpio manantial tu desazón de suelo, / tu pecho proa rasgando trigales infinitos, / tu hendiente pico timonel del ensueño*".

No obstante, la virtud cardinal de Legido no está en haber dado bella forma a tres o cuatro composiciones aisladas sino en haber otorgado a su libro una patente unidad temperamental. De virtudes y defectos honestos, este poemario tiene un color privativo y distinto. Ya es suficiente mérito al que alguien tenga algo personal para decirnos y lo diga con decoro y sin falsos alardes.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 489, 5 de agosto de 1949: 15).

Revistas nacionales: *Número*

Bajo la dirección conjunta de Manuel A. Claps, Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal, y la redacción responsable del último de los nombrados, han aparecido los dos primeros números de esta revista literaria, con una inmejorable presentación gráfica (a cargo de Sarandy Cabrera) y en un agradable formato que recuerda al de sus similares francesas.

La primera entrega se abre con un sustancioso aunque breve trabajo de Alfonso Reyes sobre tema tan amplio como puede ser una presentación de Grecia, seguido por un extenso artículo de José Ferrater Mora sobre la filosofía de Lachelier y el nuevo espiritualismo. Los poemas de Sarandy Cabrera (y, en modo especial, los dos primeros) muestran, por debajo de cierta filiación nerudiana, una desolada visión de la vida y de la muerte, expresada en un lirismo nada ampuloso, rico en imágenes y en hondura. Sigue un esmerado trabajo de Emir Rodríguez Monegal sobre la crítica literaria de Pedro Salinas, en el cual se define certeramente los cuatro tipos de aproximaciones (poética, psicológica, estética y erudita) que evidencia Salinas en sus diversos enfoques de la realidad poética.

Se inicia el n.º 2 con un editorial sobre Literatura y Universidad, motivado por la celebración del centenario de esta última, en el que se trata de conciliar las dos formas —la creadora y la transmisora— de la cultura nacional, historiadas luego sucintamente en un artículo que firma Arturo Ardao. Un cuento de Juan Carlos Onetti, "El señor Albano", representa las mejores páginas que ha publicado *Número*. Desde el equívoco del título hasta ese final incierto en que la angustia y el cansancio se vuelven acogedores, esta de Onetti constituye una de sus más absorbentes narraciones, y en ella está presente todo lo bueno que anunciaba su frustrada *Tierra de nadie*. Idea Vilariño reincide en su poesía desorientadora y extrañamente musical. Es probable que el redescubrimiento que ha efectuado de ciertos

repiques del lenguaje (a cuyo subyugante sonido resulta difícil sustraerse), esté perjudicando el verdadero fondo poético de su obra, ya que resulta cada vez más señalada su tendencia a sumirse en un caótico verbalismo. Al concienzudo trabajo de Manuel A. Claps sobre Hartmann y la historia de la filosofía, siguen una ágil nota de Idea Vilariño sobre Antonin Artaud y otra sobre Pedro Henríquez Ureña, de Emir Rodríguez Monegal, tan próximo al espíritu erudito del gran ensayista dominicano. En la sección bibliográfica figuran una indignada nota de Claps acerca de Armando Curvillier y un laxo comentario de Sarandy Cabrera sobre un libro tan insustancial como *Argumento del hombre,* de Eduardo Lozano.

La versión que Idea Vilariño y Rodríguez Monegal han realizado de *Crimen en la catedral* de Eliot, y que *Número* viene publicando desde su primera entrega, es altamente cuidadosa y su aparición ha coincidido oportunamente con la representación de la obra por dos conjuntos teatrales en Montevideo.

Entre las varias publicaciones de esta índole que han surgido —y continúan surgiendo—en nuestro ambiente literario, *Número* representa, sin duda alguna, uno de los esfuerzos más seriamente orientados. Tal vez pudiera reprochársele precisamente la excesiva seriedad, el visible cerebralismo en que parecen coincidir dirección y colaboradores, cualidades esas que otorgan a la revista una circunspección que acaso sobrepase la condición juvenil de quienes la organizan. Naturalmente, esta solo puede ser una objeción personal —y, por ende, solo parcialmente válida— que en nada reduce la unidad de tono, la dignidad literaria que poseen las páginas de *Número*.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 493, 2 de setiembre de 1949: 22).

Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios
Año I, n.° 1, diciembre de 1949, Montevideo

Iniciando su labor de divulgación, el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios acaba de publicar, bajo la dirección interina de Carlos Alberto Passos, su primera serie de trabajos, acompañada de un considerable número de documentos y reproducciones. Por la seriedad con que ha sido encarada la anotación de originales, así como por las interesantes comprobaciones a que arriban los colaboradores, puede situarse este volumen entre las más importantes investigaciones literarias realizadas en nuestro medio.

Su mayor interés radica indudablemente en la divulgación de inéditos: un discurso sobre el Brasil, de José Enrique Rodó, y el *Diario de viaje a París*, de Horacio Quiroga.

Como integrante de la delegación uruguaya, Rodó fue designado para pronunciar un discurso en Río, en ocasión de la ratificación del tratado sobre condominio de aguas en Merim y Yaguarón. Diversos motivos impidieron el viaje de la delegación, y el discurso no pasó de borradores. Como expresa José Enrique Etcheverry en su introducción, este manuscrito *"merece ser conocido [...] A pesar de su naturaleza inacabada, permitir añadir un nuevo elemento al estudio del pensamiento americanista de Rodó. Revela que en su sentir, la América una e indivisible incluye al gran país de habla portuguesa; que Hispanoamérica es, en definitiva, Iberoamérica"*. En realidad, el tema del discurso solo constituye un pretexto para que Rodó desarrolle sintéticamente su teoría de la unidad americana y en tal sentido la ejemplifica y particulariza.

El *Diario de viaje a París* de Horacio Quiroga (donado al Instituto por el escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, en cuyas manos lo había depositado el autor de "Anaconda") y que se incluye en este volumen con prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal, significa un invalorable aporte a la bibliografía quiroguiana, no solo autoriza el acceso a la intimidad adolescente del escritor, sino que permite observar, desde el mismo Quiroga, su tan mentado viaje juvenil a Europa, que tanto habría de influir en su posteridad mirada literaria. En realidad, y según se desprende de estas páginas íntimas, lo que provocó mayormente su grima hacia lo europeo fue ante todo la grave indigencia que hubo de soportar en París. El *Diario*, que tiene momentos de subido interés, registra la tendencia del escritor a sacar partido literario de cuanto observaba y de cuanto sufría. En rigor, puede situarse este documento en un período de clara transición, ya que si bien Quiroga lo inicia con románticas oraciones a su novia, termina en cambio hallándose a sí mismo un poco comediante. Es indudable que la aventura parisiense aceleró la madurez espiritual de nuestro gran cuentista, devolviéndole a estas tierras con otros ojos y con otras alarmas. Aparte de su valor extrínseco, las páginas del *Diario* poseen en sí mismas un notable atractivo. Su confección para uso casi exclusivamente personal eximió al escritor de mayores escrúpulos de estilo, dejándole en libertad para acotar humorísticamente la actitud de sus compañeros de viaje. Y es un Quiroga inesperado, casi desconocido, el que comenta la sosería de las muchachas o la filosofía de un viajero inglés a quien no convence un libro de Reyles.

De los restantes trabajos, es preciso destacar el de Lauro Ayestarán sobre *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, que contiene atinadas observaciones sobre la obra y la persona de clásicos en el género como Hidalgo y Ascasubi y otros menos reconocidos como Manuel de Araúcho, así como un detallado capítulo sobre referencias musicales. Por otra parte, la amplia colección de textos que acompaña este trabajo, incluye aciertos bastante sorprendentes. (Ver n.º 14, "Cielito del blandengue retirado", de autor desconocido).

El estudio sobre el actor Juan Aurelio Casacuberta, que firma Sabat Pebet y que deja traslucir una verdadera devoción por el tema, desentona ligeramente en el volumen debido a las digresiones casi coloquiales, en que parece complacerse el autor (ver comentario sobre Isidoro de María, en p. 189) y que acaso no representan la modalidad ideal para este tipo de investigaciones.

Completan esta primera serie: un inventario de *Los Anales del Ateneo* efectuado por Alfonso Llambías de Azevedo, muy útil como visión perspectiva de una generación literaria y de su tácita orientación, una detallada *Memoria* de Carlos Alberto Passos sobre la labor desarrollada por el Instituto en su primera etapa, y 64 láminas, varias de ellas en colores.

(*Número*, Montevideo, n.º 9, julio-agosto de 1950: 451-452).

Armonía Somers. *El derrumbamiento*
Ediciones Salamanca, Montevideo, 1953, 138 páginas

En sus relatos publicados anteriormente ("La mujer desnuda", *Clima* n.º 2, y "Las Mulas", *Correo del Sur*, n.º 1) Armonía Somers había mostrado poco más que una falsa asimilación de ciertas tendencias efectistas de la narrativa contemporánea. No puede decirse que los cinco cuentos que reúne *El derrumbamiento* hayan sobrepasado ese ejercicio más bien gratuito del efecto, esa mala digestión de lecturas tan riesgosas como seductoras. Sin embargo, en alguna de estas narraciones, Armonía Somers demuestra que puede llegar a ser un buen cuentista, que acaso lo sea desde ya, pero que obstinadamente insiste en ocultarlo, en una absurda sujeción a un prejuicio anticursi, a una pose tenaz y equivocada.

Es probable que la autora de *El derrumbamiento* entienda *a priori* que su literatura debe ser caótica y visceral, por lo menos es notorio que fuerza su estilo y su evidente don de contar a fin de ajustarlos a esos cánones. Ya no se trata de representar literariamente un mundo caótico, lo cual sería legítimo. El caos ha pasado a afectar el oficio literario, quitándole con frecuencia al lector los asideros mínimos de la atención. Hay en estos cuentos un sinnúmero de desacomodamientos (de conceptos, de concordancia, de elemental gramática), casi siempre gratuitos, que no prestan servicio a la trama, y, por lo tanto, sobran.

Examinados individualmente, sin embargo, es posible hallar en cada cuento alguna eficacia parcial, ciertos ritmos aislados, que permiten confiar en las posibilidades de la narradora. Armonía Somers posee lo más difícil: el don de contar. Carece aún de una virtud que no parece inalcanzable; hallar su manera, su modo personal de decir.

"El derrumbamiento" es una versión (la más ingenua) de la visceralidad que parece obsesionar a la autora. "Réquiem por Goyo Ribera", probablemente el más ambicioso de estos cuentos, tiene situaciones de eficacia

indudable. Existe, empero, una provocación al interés del lector, generalmente desmentida por la irresolución de la anécdota, por la estructura débil y confusa. "El despojo" está formado por tres episodios independientes, de una afinidad harto discutible. El último de ellos ("El enjuiciado"), una especie de contrapartida de un memorable cuento de Maupassant, es probablemente lo mejor del volumen y representa quizá el más adecuado rumbo de la autora. "La puerta violentada" es un cuento con un mal estrambote. "Salida del paraíso" consigue un anticlímax cercano a la poesía, pero es evidente que el entrecruzamiento de tramas y desenlaces (que podrían originar varias novelas) no ayuda, en este caso particular, a la eficacia del relato.

De todos modos, estos cuentos despiertan interés; sus defectos y virtudes, en abierta pugna, permiten esperar de la autora, a corto plazo, la sustitución de una mera *pose* por un *actitud* verdadera.

(*Número*, Montevideo, n.º 22, enero-marzo de 1953: 102-103).

Juan José Morosoli. *Vivientes*
Montevideo, Edición del Autor, 1953, 121 páginas

La mayor parte de los dieciocho cuentos que contiene este volumen, no sobrepasa una extensión de cuatro o cinco páginas. El lector podría pensar que a Morosoli se ha propuesto condensar cada vez más su estilo, exprimir en pocos párrafos su concentrada anécdota. Sin embargo, no ha variado sus procedimientos. Estos cuentos pueden ser más breves que los de otros libros, pero no más densos. Los temas predilectos (la amistad, la muerte, el carnaval) reaparecen, y la actitud del escritor al encararlos es fundamentalmente la misma de toda su narrativa. No se han prolongado, empero, ni la eficacia ni la tensión poética de sus relatos anteriores.

Ya hemos señalado (en *Número*, n.º 12: "La obra narrativa de Morosoli") que a Morosoli no le interesa mayormente lo que acontece, sino las circunstancias que rodean el acto y que, en cierta manera, lo determinan.[23] Sin embargo, muchos de los relatos de *Vivientes* representan una peligrosa exageración de esa misma tendencia. Es cierto que la peripecia no fue nunca el mejor recurso de Morosoli. Pero sus cuentos anteriores no carecían de *resortes*, de ese imperceptible matiz en una situación o sutilísima variante en un retrato, en una descripción, que suele cambiar el rumbo del cuento y rematar con eficacia la expectación del lector. Tal vez uno de los más claros síntomas de que un cuento es tal, sea la tensión que provoca su desarrollo. Y bien: varios de estos nuevos relatos de Morosoli no satisfacen esa condición mínima. Es evidente que el narrador ha ido demasiado lejos en su afán de

23 Este artículo fue refundido en 1958. Ver detalles en "Lista comentada de artículos sobre literatura y cultura […] de Mario Benedetti", incluida en el Anexo. [Nota del compilador].

síntesis, de concisión. "Separación", por ejemplo, resulta tan solo un planteo para un cuento, un croquis listo para inscribir en él la anécdota adecuada. En "Regreso", el magro acontecer es narrado de un modo tan elíptico, tan apretado, que parece confuso, sin fuerza, y el efecto final se anula a sí mismo. "El disfraz de caballo" debe hacer sido una sabrosa anécdota oral, pero es demasiado notorio que el trasplante literario no le sienta bien.

En otros cuentos la peripecia concurre a la cita, pero con retraso. El narrador ha presentado lánguidamente las circunstancias, el ambiente, las criaturas; de pronto, tras un guión aparentemente inocuo, viene el hecho súbito, por lo corriente una muerte. Y una muerte suele ser un estrambote demasiado plúmbeo para un brevísimo cuento de tres o cuatro páginas. En "Achurero", por ejemplo, como no hay tensión que prepare su advenimiento, la muerte no solo no cumple un cometido literario, sino que produce además un efecto chocante.

Hay tres cuentos, empero, que no desentonarían en la obra anterior de Morosoli: "Un velorio", "González" y "Pablito", tres historias de muerte, y es de todo punto de vista interesante observar de qué factores depende la clara plenitud de estos relatos. En "Un velorio", un magnífico cuento de solo cuatro páginas, el *resorte* final no es caprichoso. La imagen de Bentos y su mujer desnudando el cadáver de su hijita, se inscribe eficazmente en la miseria de los personajes, en su visión utilitaria, casi insensible, de la vida y de la muerte. No hay expectación propiamente dicha, pero existe una actitud desvalida, una resignación inerme, que no se contradicen con la decisión cruel y sencilla que termina el relato. En "González", el protagonista es un hallazgo. La muerte de Almada aparece, como siempre, después del inocuo guioncito, pero como el cuento no está construido sobre Almada sino sobre González y como para este el encargue póstumo de Almada tiene el significado de meta cumplida, de ideal realizado, mediante esa muerte el cuento redondea su eficacia. También Pablito se muere, pero de a poco. Este cuento, tal vez el más poético del volumen, recorre un itinerario muy verosímil, progresivamente humano y conmovedor. Cuando el pobre Pablo se enferma, comienza a meterse en su soledad, pero recién cuando aprende a disfrutarla se deslizará de modo imperceptible hacia la muerte. *"Lo dejaron un ratito solo y lo aprovechó para morir"*, es, desde el punto de vista narrativo, uno de los más eficaces finales que jamás haya escrito Morosoli.

Es curioso comparar estas muertes (ninguna de las cuales contradice el ritmo natural del cuento) con las que rematan otras narraciones, como "Un murguista", "Ramos", "Cuatro amigos", "Achurero", "Mortajeras", o "El hijo", en los que la muerte es solo un artificio, un resorte fallido. En este sentido conviene anotar la resistencia natural de Morosoli para inscribir sus relatos dentro de las exigencias formales de un género determinado. Varios de sus primeros libros contienen cuentos cuyos temas reclamaban un desarrollo de *nouvelle*. (Cuando escribe la única *nouvelle*: *Los albañiles de "Los Tapes"*,

consigue la mejor de sus narraciones; la única oportunidad en que aborda la novela: *Muchachos*, esta resulta un buen libro de cuentos; en *Vivientes*, la mayoría de los cuentos fallan en su mecánica interna). Esto es particularmente lamentable si se tiene en cuenta que Morosoli es uno de nuestros narradores mejor dotados y de los que más seriamente encaran su trabajo creador. Por eso mismo, tres cuentos ejemplares en un libro que se acerca a la veintena, nos parece una cuota harto reducida. Las muestras anteriores de su talento narrativo, bastan para justificar nuestra exigencia.

(*Número*, Montevideo, n.º 26, marzo de 1955: 101-103).

Sesenta y tres orientales: La literatura uruguaya a través de Anderson Imbert[24]

Si escribir una historia de la literatura ha constituido siempre una empresa de riesgo, es evidente que las dificultades se multiplican cuando se trata de la literatura latinoamericana. La incomunicación en que han vivido y viven aún las culturas de estos países, la escasez de ediciones, la falta de bibliografías, el desorden crítico, alcanzan para desanimar al mejor intencionado, el más consciente de los investigadores. Naturalmente hay distintos modos de salvar el escollo.

Luis Alberto Sánchez, el único crítico que ha legado a América la literatura fantástica, se encargó de popularizar el menos arduo de esos modos en sus memorables historias y panoramas, donde aparecen fechas equivocadas, obras inexistentes o genéricamente mal situadas, críticas inverosímiles, literaturas nacionales íntegramente salteadas y otros síntomas de irresponsabilidad y apuro.

Otra forma (la más legítima) de salir del paso, es procurarse las mejores fuentes de información, conocer de manera directa aquello que se comenta, ordenar en lo posible el material disperso, y, finalmente, extraer algunas conclusiones personales de ese tremendo y fascinante caos que es la literatura hispanoamericana.

Una actitud ejemplar

Anderson Imbert parece haber elegido este último camino y puede asegurarse que su manual —ágil, criterioso y primordialmente honesto— representa uno de los esfuerzos mejor orientados en la materia. El autor menciona en el prólogo ciertas dificultades ya tradicionales: "*De los muchos peligros que corre un historiador de literatura, dos son gravísimos; el de especializarse en el estudio de obras maestras aisladas entre sí, o el de especializarse en el estudio de las circunstancias en que esas obras se escribieron. Si hace lo primero*

24 *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 430 páginas

nos dará una colección de ensayos críticos discontinuos, es decir, una historia de la literatura con poca historia. Si hace lo segundo, nos dará referencias exteriores al proceso de la civilización, es decir, una historia de la literatura con poca literatura. ¿Es posible una Historia-historia de la Literatura-literatura? Por lo menos es posible intentarla". Aleccionando sin duda por su experiencia de lector y conociendo cuánto pueden perjudicar a este tipo de manuales el excesivo rigor y la cargazón erudita, E. A. I. se ha trazado un cuidadoso plan y dentro de él ha seguido con relativa flexibilidad su itinerario crítico.

De todos modos, el tiempo es aquí el motivo conductor, sin que esto implique que el orden cronológico restrinja demasiado las posibilidades del volumen. Los escritores que se estudian son vinculados directamente a su época, pero, además, enfoques casi simultáneos van comunicando al lector el ritmo literario de las diversas zonas de Hispanoamérica en un momento determinado. Tal vez con ese procedimiento se pierda un poco el color nacional de cada proceso, la evolución de cada literatura en particular, pero es innegable que con él se logra comunicar algo muy aproximado al panorama total: el lector asiste al desarrollo literario del continente y no al particular de determinados países, unidos solo por la vecindad de los capítulos. Esto le da a la obra una vivacidad inusual en este tipo de manuales, un ritmo nervioso y siempre alerta, que ni siquiera poseen los ejemplares estudios de Pedro Henríquez Ureña, necesariamente agobiados de erudición y notas. Solo en contadas ocasiones E. A. I. recurre a esos desfiles de nombres sin calificar, que tan poco benefician a este tipo de trabajos. Junto al nombre aparecen por lo menos un adjetivo oportuno o un breve pero seguro apunte crítico, que si no siempre consiguen definir a un escritor de segunda o tercera categoría contienen empero, para el lector atento, las obvias razones de que no se le considere con más detenimiento.

Cabría lamentar, en cierto sentido, la falta de notas explicativas, la escasa coordinación de fuentes bibliográficas, pero el propio autor declara haber preferido *"el esfuerzo de una historia lineal, ininterrumpida, aun a costo de la gracia del estilo"*. Claro que no siempre son originales y novedosos (ni cabe tampoco exigirlo así, dada la índole de la obra) los juicios críticos, las definiciones de una escuela o de un autor determinados, pero saber elegir qué es lo mejor o por lo menos lo más útil de cuanto se ha dicho al respecto, también requiere una segura información un buen gusto a toda prueba.

Clásicos y novecentistas

Las limitaciones —más arriba apuntadas— que sufre el historiador de las letras hispanoamericanas, se extienden, naturalmente, a quien intente comentar los resultados de tamaña empresa. Adquirir la información necesaria para juzgar el esfuerzo de E. A. I.; para saber si en el tratamiento de este o aquel autor ha sido verdaderamente justo, original y acertado, significaría una tarea tan espinosa, que nos habilitaría para redactar, a nuestra vez, otra historia de la literatura hispanoamericana. De ahí que sea menos expuesto,

y probablemente más oportuno, considerar lo realizado por E. A. I. desde nuestra perspectiva nacional.

Sesenta y tres escritores uruguayos son mencionados en la Historia. No es un número despreciable, sobre todo tratándose de nuestras letras, que, con excepción de algunos pocos nombres representativos de la generación del 900, han sido consideradas muy superficialmente por los investigadores hispanoamericanos. No es frecuente que en una historia de literatura se diga algo nuevo con respecto a los escritores uruguayos; por lo general, se acostumbra a dejar constancia de fatigadas opiniones acerca del antiimperialismo de Rodó, de lo misterioso en Horacio Quiroga o las raíces salvajes de Juana Ibarbourou de América.

En la obra que tratamos, se nota el esfuerzo del autor por poner al día esas gastadas nociones, de concertarlas con la medida de su propio juicio, con los resultados de su investigación personal. Es así que a veces las corrobora, a veces las rechaza; en algunas ocasiones (como al tratar de Juana) ironiza a sus expensas, pero siempre está patente la intención de actualizar el concepto que merece un autor determinado, de confrontar ese juicio con las conquistas de la más severa crítica contemporánea, es decir, con todas sus exigencias, sus revelaciones y —por qué no— con todos sus posibles desvíos.

De todos modos, esta Historia es un buen ejemplo de qué se opina en los círculos mejor informados de América acerca de las letras uruguayas y su repercusión continental. En ese sentido debe prestar una invalorable utilidad en el mercado casero de nuestra cultura, ya que es posible investigar qué procedimientos (más o menos legítimos) impulsan hoy en día el nombre de un autor fuera de fronteras; cómo a veces la labor independiente y escrupulosa de un escritor sobrepasa lo nacional a pesar del esfuerzo obstructivo de los medios oficialistas, también cómo en algunas ocasiones el batimiento del parche doméstico no representa necesariamente una garantía de universalidad.

Los autores uruguayos citados son, por orden alfabético, los siguientes: Abella, Acevedo Díaz padre e hijo, Agorio, Delmira Agustini, Alonso y Trelles, Amorim, Arregui, Basso Maglio, Benedetti, Berro, Sarandy Cabrera, Esther de Cáceres, Julio Casal, Casaravilla Lemos, Luis Castelli, O. M. Cione, Julio C. da Rosa, Denis Molina, Despouey, Espínola, Á. Figueredo, Frugoni, J. C. Gómez, Ernesto Herrera, J. Herrera y Reissig, Hidalgo, Roberto y Sara Ibáñez, J. de Ibarbourou, Andrés Lamas, J. Langsner, Antonio Larreta, Lasplaces, Magariños Cervantes, C. Martínez Moreno, Montiel Ballesteros, O. Moratorio, Morosoli, Onetti, Oribe, Peñasco, Pérez Petit, P. Picatto, Quiroga, E. Regules, Reyles, Rodó, Rodríguez Monegal, Rodríguez Pintos, D. I. Russell, Sabat Ercasty, Florencio Sánchez, Clara Silva, Marinés Silva de Maggi, Silva Valdéz, Vasseur, Carlos y Ma. Eugenia Vaz Ferreira, Viana, Idea Vilariño, Zavala Muniz y Zorrilla.

Ya se nos había advertido en el Prólogo: "*No podemos evitar que el fárrago se nos meta en la historia*". No solo se metió el fárrago sino también algún escritor de segunda mano que tal vez no valga la pena subrayar. No obstante, es preciso admitir que la historia de una literatura no la forman exclusivamente los buenos escritores. Autores mediocres o simplemente malogrados pueden representar un papel decisivo en cierto pasaje de la cultura, y aunque la crítica y —sobre todo— el tiempo acaben por depreciar inexorablemente sus valores, no resulta justo despojarlos de su relativa trascendencia histórica.

La mediocridad generalmente admitida como la de Magariños Cervantes, Vasseur o Roxlo, no les cercena el derecho a figurar en su bien ganado párrafo; el folletinismo de Magariños Cervantes, las traducciones de ese increíble Whitman italiano que realizara Vasseur y que tanto influyera en Sabat Ercasty, la pintoresca y no tan despreciable *Historia de la Literatura Uruguaya* de Roxlo, son peripecias ineludibles de nuestro drama (o comedia) cultural, y no parece del todo justificado el olvido en que sume E. A. I. al último de los nombrados.

En general, el tratamiento que nuestros pocos autores clásicos reciben en este manual puede reputarse serio, ajustado y certero. Cabe notar la inexplicable omisión de Acuña de Figueroa, pero también la acertada mención de Bartolomé Hidalgo, a quien E. A. I. aplica, recogiéndola de Borges, la tesis de que "*lo que la literatura recoge no es la poesía de los gauchos, sino una tradición elaborada artísticamente por hombres cultos que simpatizaban con los gauchos o se dirigían a ellos procurando hablarles en su propia lengua*".

Al tratar la generación del 900, Anderson Imbert ha asentado su instrumento crítico (se trata de nombres continentalmente reconocidos y toda revisión parece saludable). Las veinte líneas que sirven para situar a Delmira Agustini, culminan con este sorprendente y lúcido dictamen: "*Su osadía imaginativa es más asombrosa que su impudor. Y, viéndolo bien ¿no tenía su impudor mucho de fantástico? Ella conocía el deseo: apenas su satisfacción carnal*". Es igualmente atinado su enfoque de Quiroga: "*No le conocemos ningún cuento perfecto: en general escribía demasiado rápidamente y cometía fallas, no solo de estilo, sino de técnica narrativa. Pero la suma de sus cuentos revela un cuentista de primera fila en nuestra literatura*". En la obra de Florencio Sánchez destaca el valor del silencio, una de las cualidades que generalmente eluden los críticos de nuestro (¿único?) dramaturgo, y, como para terciar en una reciente semipolémica local, dice refiriéndose a *Barranca abajo* que "*gana sobre la escena porque es teatro, no literatura*". El juicio generalmente desfavorable sobre Reyles parece algo cohibido por los malentendidos de la fama; se atreve, en cambio, con Herrera y Reissig de quien afirma

decididamente que "*no fue un gran poeta*". (Idea ya ha comentado desde estas páginas ese juicio).[25]

Hasta llegar a ese período, las omisiones más importantes son, además de las ya citadas: Francisco Bauzá, José Pedro Bellan, Samuel Blixen, Roberto de las Carreras, Antonio Lussich y Sansón Carrasco. Consideramos, además, que autores como El Viejo Pancho o Víctor Pérez Petit merecían algo más que una simple mención sin la menor adjetivación crítica.

Los contemporáneos

En la Historia, la época contemporánea abarca los escritores nacidos desde 1880 hasta 1930, es decir los que en la actualidad tienen o hubieran tenido 35 a 75 años. E. A. I. divide esta época en tres etapas: nacidos de 1880 a 1895, nacidos de 1895 a 1910, nacidos de 1910 a 1930. Por primera vez una historia de la literatura incluye autores de la que podríamos llamar generación de 1950, pues es alrededor de esa fecha que comienzan a organizarse en grupos definidos, y también a disgregarse en polémicas más o menos violentas, ciertos escritores (nacidos alrededor de 1920) que en los últimos cinco años han ido elaborando no solo una obra más o menos dispersa en varias revistas y semanarios, sino que también una actitud no condescendiente, independiente y decidida.

Una historia de la literatura que alcance hasta el presente corre un riesgo cierto; los prestigios no se han consolidado, no se sabe aún en qué quedarán las promesas solo esbozadas en la obra de los más nuevos, mientras que los mayores están todavía demasiado cercanos como para que el tiempo haya efectuado su selección natural.

Por lo corriente, los autores de manuales no se atreven con sus coetáneos. Sin embargo, E. A. I. ha preferido correr el albur de equivocarse y es justamente esa estimulante osadía la que brinda a su Historia su traza ágil, vigente y efectiva.

Llama la atención, en primer término, la minoría que representan dentro de esta época, los escritores de la llamada Generación del Centenario (la que concretó su obra alrededor de 1930) y sus epígonos, frente a más recientes promociones. ¿Faltan acaso nombres importantes? No entre los creadores (poetas, narradores, etc.); E. A. I. ha efectuado en ese terreno una cuidadosa selección de nombres. Son especialmente certeras sus evaluaciones acerca de Julio J. Casal ("*De* Árbol *a* Colina de la música *anduvo Casal buscando a la poesía, encontrándola, perdiéndola y volviendo a su busca, y a su reencuentro y a su pérdida*"), Zavala Muniz ("*ampuloso en su obra teatral, tuvo nervio en la crónica novelada*"), Sabat Ercasty ("*se exaltó con sus propias profecías de una América potente*"), Juana de Ibarbourou ("*toda la poesía de J. de I.*

25 Se refiere a la nota "Los ochenta años de Herrera y Reissing", Idea Vilariño, en *Marcha*, Montevideo, n.º 747, 31 de diciembre de 1954 (2ª sección): 18. Ese texto aún no se ha recogido en volumen. [Nota del compilador].

es un obstinado narcisismo") y Sara de Ibáñez ("*La oscuridad de sus imágenes no se debe a que se queden desordenadas en el fondo de la subconsciencia, tal como nacen, sino que se alambican, se quitaesencian y al final de un proceso mental muy trabajoso acaban por ser símbolos herméticos*").

Ciertas comparaciones ponen en claro algunos desequilibrios (inevitables) en el juicio y en la información; es notorio, por ejemplo, que E. A. I. conoce mejor la obra de Amorim que la de Morosoli o la de Espínola. (Con todo, es preferible ser breve acerca de este último antes que caer en la cabriola erudita de Luis A. Sánchez, que atribuye a *Sombras sobre la tierra* ¡un interesante disfraz de naturalismo en joycismo!).

Solo parcialmente puede reprocharse a E. A. I., en la consideración de esta época, la ausencia total de críticos y ensayistas. Es moneda corriente que los centenaristas y sus epígonos omitieron por sí mismos la crítica, más aun, puede decirse que esta fue su verdadera *actitud*, es decir, una falsa garantía de autocomplacencia que al final devino una especie de suicidio literario, ya que Perogrullo dictaminó hace tiempo que una generación existe en función de su actitud crítica y no del elogio recíproco e infundado. Sin embargo, esa promoción tuvo su crítico, Alberto Zum Felde, que por su labor aislada, bien informada y responsable, debió ser ineludible para el autor de la *Historia*. Nos inclinamos a creer que debe tratarse de una confusión semejante a la que recientemente explicó E. A. I. acerca de Giusti, pues en la bibliografía final aparece recomendado el *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. (Por otra parte, Roberto Ibáñez y Emilio Oribe solo aparecen considerados como poetas, cuando en realidad también han encarado el ensayo crítico con reconocida solvencia).

En el último capítulo de la obra, o sea el que considera el estricto presente, el autor confiesa que ha debido aflojar los criterios críticos. "*De aquí en adelante todo lo que digamos ya nos es historia*". No deja de ser interesante esta crónica de los últimos años y el lector debe ser tolerante, tanto en lo que se refiere a ciertas inclusiones no justificadas por una obra de firmes valores, como a algunas ausencias de las que el propio olvidado suele compartir la responsabilidad. La escasez de publicaciones en nuestro país, la falta de escritores, la existencia de una sociedad de escritores que solo reconoce vigencia literaria a sus afiliados, han conspirado sensiblemente contra una más selecta difusión de nuestros valores jóvenes. Resulta bastante claro, por ejemplo, que E. A. I. no encuentra qué decir acerca de Dora Isella Russell (y es muy respetable su silencio) pero que se siente obligado a mencionarla ante la publicidad organizada que esta poetisa ha tenido en América y Europa y de la que son directamente responsables Francis de Miomandre y ella misma.

Es revelador, además, que la gran mayoría de autores citados en ese último capítulo, sean escritores independientes que están formando su obra al margen de los ecos y las becas oficialistas, escritores que a veces (como en los casos concretos de Mario Arregui, Carlos Martínez Moreno o Luis

Castelli) ni siquiera han reunido su obra en un volumen, pero que sin embargo ya importan como reivindicación del nivel literario nacional.

Las ausencias en todo el período contemporáneo son naturalmente menos objetables que en los precedentes. Sin embargo, conviene recordar las de Felisberto Hernández, Roberto Fabregat Cúneo, Líber Falco, Serafín J. García, Juan Cunha, Arturo Ardao, y, entre los de obra más reciente: Eliseo Salvador Porta, Carlos Real de Azúa, Ángel Rama, Arturo Sergio Visca, Humberto Megget, Washington Lockhart, Armonía Somers, Orfila Bardesio, José E. Etcheverry, Ida Vitale, Carlos Brandy, José Pedro Díaz y Roberto Ares Pons. También hubiera sido esclarecedor y aquí no nos referimos exclusivamente al Uruguay sino a toda Hispanoamérica), un capítulo dedicado a las revistas literarias.

Tanto énfasis ponen en nuestro país las instituciones rectoras de la opinión pública (Estado, prensa, sociedades culturales, etc.) en exaltar la calidad de nuestra democracia, de nuestra empinada cultura, de nuestros valores espirituales, que no solo logran convencer al observador extranjero (el superficial, naturalmente, ese que pasa cuarenta y ocho horas en Montevideo o en Punta del Este, y luego escribe desde París o Nueva York sobre tango, mate y elecciones limpias) sino que también anestesian nuestra propia actitud crítica ante lo nacional y van creando una autoestimación que, por lo general, excede sus fundamentos.

De ahí que resulte muy beneficiosa cualquier revisión calificadora efectuada con una perspectiva continental y que a la vez esté libre de los conflictos y prejuicios de entrecasa. En este sentido, por lo menos, el libro de Enrique Anderson Imbert representa una lectura ineludible.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 776, 12 de agosto de 1955: 22-23).

Respuesta de un lector al artículo de Benedetti: ¿Quién asesoró a A. Imbert?

Es evidente que el asunto de la controversia literaria se pone cada día más gemido en nuestro país, y que hay dos campos antagónicos perfectamente delimitados y conocidos. Pero, también en esto, hay una "tercera posición" (Curiosamente, anotemos que es la de *Marcha*, a pesar de su notoria y valiente posición tercerista en el terreno político internacional y en otras cosas). En el último número —12 de agosto— Mario Benedetti dedica un breve estudio al libro de Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, anotando algunos de sus olvidos. En principio, es lícito no creer demasiado en estas "historias", porque pretenden abarcar demasiado y generalmente se quedan en muy poco. Y son tan defectuosas por las omisiones en que incurren como por las inclusiones que hacen. Benedetti se atreve a señalar una o dos de estas inclusiones, pero se cuida de no señalar otras y hasta intenta justificar algunas. A los efectos de lo que queremos señalar nosotros, no interesan más los llamados contemporáneos, y entre ellos —dada la clasificación

un poco amplia de Anderson Imbert— los que integran la generación del 50, "*pues es alrededor de esa fecha que comienzan a organizarse en grupos definidos, y también a disgregarse en polémicas más o menos violentas, ciertos escritores (nacidos alrededor de 1920), que en los últimos cinco años han ido elaborando no solo una obra más o menos dispersa en libros, revistas y semanarios, sino también una actitud no conformista, independiente y decidida*" (Mario Benedetti). Esto de la actitud no conformista es característico de todas las juventudes; en cuanto a las polémicas más o menos violentas, *Marcha* es testigo de la posición irreductible, a veces grosera, siempre negadora de viejos valores, de esa generación.

Pero, en lo que respecta al libro de Anderson Imbert, y a la inclusión de nombres que aún no tienen verdadera significación en nuestra menguada literatura, es cosa de preguntar: ¿quién asesoró a A. I.? Porque el mismo Benedetti reconoce que la obra de jóvenes está desparramada en revistas y semanarios, se duele de queA. I. no haya hablado de esas mismas revistas y reconoce la falta de información, añadiendo: "*Es revelador, además, que la gran mayoría de los autores citados en este capítulo, sean escritores independientes, que están formando su obra al margen de los ecos y las becas oficialistas*". ¿Cómo, entonces, puede haberse enterado A. I. de la existencia de esos autores, algunos de los cuales apenas si han publicado nada? Es sintomático, sí, que se incluyan tantos escritores "independientes"; parecería como si alguien, desde aquí, le hubiera enviado una lista, tratando de no olvidar a ninguno de los que habitualmente andan por las páginas de *Número* o de *Marcha*.

¿Cómo es posible que A. I. conozca e incluya a Julio da Rosa y a Luis Castelli, cuando no conoce ni menciona a Santiago Dossetti? ¿Cómo es posible que mencione a Alejandro Peñasco y a Marinés Silva de Maggi, cuando no nombra a Juan Cunha, a Líber Falco, o a Orfila Bardesio? ¿Cómo pueden estar ahí Sarandy Cabrera, Langsner, Arregui, Larreta, si faltan Serafín García, Felisberto Hernández y otros de obra extensa?

Preguntamos otra vez: ¿quién asesoró a A. I.? Alguien tiene que haberlo hecho, puesto que le era imposible conocer autores que no han publicado libros, y que casi no han publicado en revistas, por otra parte escasas y que aparecen cuando Dios quiere. El caso de Carlos Martínez Moreno y Alejandro Peñasco toca casi todos los límites del ridículo. ¿Cuál es la obra de estos dos autores, para tener el honor de ser incluidos en una "historia de la literatura hispanoamericana"? Martínez Moreno ganó un concurso de cuentos en *Mundo Uruguayo* allá por 1944 y luego apenas ha dado algunos cuentos más a la estampa; Peñasco solo ha publicado unos cuantos versos en *Marcha* y en algún otro semanario. ¿Cómo los conocía un hombre que desconoce escritores de larga trayectoria?

El mismo Benedetti reconoce que una "historia literaria" debe hacerse tanto como con los mediocres como con los excelentes. Pero es que los mediocres de A. I. —salvo algunos que incluye en otros capítulos anteriores— son todos de la última generación, pertenecen a los que se llaman "independientes". ¿Por qué?

También menciona A. I. a algunos críticos de la nueva generación; pero es demasiado elocuente que nombre a Rodríguez Monegal y no lo haya hecho antes, como correspondía, con Zum Felde. Uno tiene derecho a creer que sus informantes pertenecen a los "independientes". Y entonces se cae en la política de "circulito" al fin. A. I. se olvida de muchos nombres, pero Benedetti, que le señala algunos de esos olvidos, cuida mucho de no mencionar a los presuntos socios de AUDE [Asociación

Uruguaya de Escritores] y menciona autores que prácticamente no han hecho nada todavía, por más que algunos signifiquen esperanzas ciertas. Esto representa tomar una posición, que puede ser respetable, pero no significa hacer justicia ni despojarse de prejuicios.

¿Se supone que, con estas actitudes, se hace obra constructiva en bien de la literatura nacional? Francamente…

Héctor Olivera [Réplica de Mario Benedetti]

Nota de R.: En general, resulta ocioso discutir sobre materia estrictamente opinable. Es seguro que no solo el señor Olivera discrepa con Anderson Imbert y con mi artículo. Es, por otra parte, la reconocida limitación de los trabajos que llevan una firma: expresan una opinión personal que no tiene por qué coincidir con la de cada lector en particular. Sin embargo, conviene señalar algunas inexactitudes elementales de la carta en cuestión:

1.º) Es evidente que el Sr. Olivera leyó mi artículo pero no el libro de Anderson Imbert. Ejemplo: le parece muy mal que A. I. cite a Peñasco, porque este "*solo ha publicado en* Marcha *y en algún otro semanario*". Lo cierto es que A. I. no cita a Peñasco como poeta sino como dramaturgo (en p. 869) y en este terreno Peñasco no es un inédito: ha publicado *Calipso*.

2.º) El Sr. Olivera quiere averiguar quién informó a A. I. y lanza algunas insinuaciones cándidamente malévolas acerca de la lista que alguien pudo haberle enviado "*tratando de no olvidar a ninguno de los que habitualmente pasan por las páginas de* Número *o de* Marcha". Esto (aparte de menospreciar injustamente a un crítico serio como Anderson Imbert) encierra una notoria contradicción. Si ese informante tendencioso y fantasma hubiera existido en otro tiempo y lugar que en la imaginación desbordada del Sr. Olivera, ¿parece lógico que se hubiera olvidado de anotar a Cunha, Ardao, Real de Azúa, Etcheverry, Megget, Falco y otros colaboradores de *Número* y de *Marcha* que Anderson omite en su *Historia*? Además, no es cierto que en el libro de A. I. o en mi artículo solo se citen colaboradores de *Número* o de *Marcha*. Si el libro y el artículo hubieran sido leídos atentamente por el Sr. Olivera, hubiera hallado muchos colaboradores de *Asir*, *Escritura*, *La Licorne*, *Marginalia* y *Clinamen*.

3.º) El Sr. Olivera considera ridículo que A. I. cite a Luis Castelli, a Martínez Moreno, Arregui y otros que no tienen libro publicado. Olvida que las revistas culturales existen aunque A. I. no les haya dedicado (lamentablemente) un capítulo especial, es evidente que las conoce. Es en esas revistas donde tales escritores han ido exponiendo su obra. Por otra parte, para escribir sobre la literatura uruguaya de los últimos diez o doce años, la única información posible la proporcionan las revistas literarias, ya que la última edición del *Proceso* de Zum Felde (cit. por A. I. en la Bibliografía) es de 1941.

4.º) Otra inexactitud: dice el Sr. Olivera que en mi artículo me cuido de no mencionar a presuntos socios de AUDE. No soy demasiado erudito en registros de AUDE, pero mi regular información alcanza para saber que Felisberto Hernández, Líber Falco, Francisco Espínola, Dora Isella

Russell, Juana de Ibarbourou y otros mencionados en mi artículo, figuran en dichos registros y hasta —en algunos casos— en las listas de votación.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 777, 19 de agosto de 1955: 23).

Las nuevas *Entregas de la Licorne*

En su última entrega, *La Licorne* parece haber reducido, en beneficio de otros problemas y otras literaturas, su absorbente dedicación a la línea francesa. Llama favorablemente la atención la cantidad de autores nacionales que colaboran es este número, como así también los temas de estricta vigencia hispanoamericana que desarrollan algunos de sus artículos. Si, como es de esperar, se extendiera esta disposición a futuras entregas, ello significaría un afortunado golpe de timón de la dirección de la revista. Por más que siempre se hallan disponibles temas de enormes interés en relación con las letras francesas, a las que tanto debe nuestro incremento cultural, *La Licorne* habrá de cumplir más adecuadamente su importante misión si atiende con el mismo esmero a otros rubros de la literatura universal y, en particular (tal como lo hace en este número), a la zona más restringida de lo nacional y lo hispanoamericano.

Un agresivo artículo de Emil Cioran, "El continente perdido", encabeza el aporte de los colaboradores extranjeros. Se trata de una rabiosa contorsión (acerca de los problemas de la cultura europea) en la que el autor ensaya la originalidad mediante un contradictorio elogio de la anormalidad, de la barbarie y de la demencia, acabando por denostarse a sí mismo en un impecable estilo de escorpión. Por esta muestra, Cioran parece un reaccionario lateralmente conectado con el nazi-fascismo y su inclusión solo se justificaría por la escalofriante imagen de sí mismo que proporciona el autor a través de su artículo, escrito en un lenguaje cáustico que no siempre consigue esa originalidad a que desesperadamente apunta.

De las otras colaboraciones extranjeras, "La hermosa y los excéntricos", de Jorge Guillén, desarrolla ese tipo de poesía desarraigada y un poco reseca que no contiene la mejor expresión del autor de *Cántico*; el "Plan de filosofar en cristiano, según San Agustín", de Juan David García Bacca, es la clásica publicación de compromiso que una revista no se atreve a veces a rechazar; "Adsum", de María Zambrano, se resiente por su condición de fragmento y así como está (¿novela, memoria o simple meditación?) no tiene mayor interés; "Sobre el sentimiento de lo extranjero", de Dolf Sternberger, es un breve ensayo en que se vierten conceptos y experiencias, alguna de estas conmovedora, acerca del terror y la angustia que puede inspirar ese sentimiento *"pálido y soso"*.

En el rubro teatro, figuran dos fragmentos de *Venus Observed*, comedia en verso de Christopher Fry, con una ilustrativa presentación de R. A. C. du Vivier. Solo el primero de esos trozos permite disfrutar (aunque sea parcialmente) del fresco talento de Fry. El segundo fragmento, así aislado, no puede ser apreciado por el lector. Para un mejor conocimiento de Fry hubiera sido preferible traducir, y traducir mejor, alguna de sus piezas en un acto.

Entre las colaboraciones locales, hay una "Explicación falsa de mis cuentos" de Felisberto Hernández, en que este retoza y dispara algunas ocurrencias acerca de su obra; explicación tanto más falsa cuanto que no es posible vincularla al sentido de ninguno de sus relatos. Tres poemas de Ida Vitale revelan el alcance actual de su sencillez y de su economía. Guido Castillo enfila algunos modestos comentarios sobre *Las fuentes alegres de la poesía*. J. Hellmunt Freund, a pesar de su indicación en contrario, se exalta y se pone patético al ensalzar a Albert Schweitzer en un estilo finisecular de penosa impostación. Luis Campodónico comenta la versión del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Mauricio Ohama, y, de paso, habla un poquito de su propia obra. Manuel de Castro pone en su sitio al antólogo Julio J. Casal, que, según él, expuso nombres *"que nunca debieron salir del anonimato"*, pero elogia con tenue opacidad la poesía de ese mismo escritor, infielmente representada en dos laxos inéditos que decoran el artículo. Susana Soca adelanta algunos desconcertantes poemas de su próximo libro *En un país de la memoria* y sitúa varios riesgos de interés en una sentida nota de homenaje a Claudel.

Cuatro trabajos de escritores nacionales representan el aporte más sagaz y provocativo de esta entrega. Ángel Rama, en un tono que probablemente excede el nivel del artículo, plantea y se plantea con eficacia algunas interrogantes acerca de la tradición y la actitud tradicionalista en Hispanoamérica. En una excelente nota sobre Nerval, José Pedro Díaz vuelve a probar su reconocida capacidad para instalarse en el mundo romántico y desbrozar su validez y sus proyecciones. Arturo Sergio Visca se aproxima admirativamente a Morosoli, pero busca (y logra) afirmar esa admiración en citas adecuadas y en rasgos definidores del narrador minuano.

Deliberadamente he dejado para el final la consideración del extenso trabajo de Carlos Real de Azúa sobre Eduardo Mallea, no solo el trabajo más importante de este número, sino también, por muchos conceptos, el mejor ensayo de su autor. En estos últimos años Real ha venido aplicando al género una creciente erudición y un asentado talento que le colocan en la primera línea de nuestros ensayistas. En el enfoque y el deslinde de ese territorio de las letras hispanoamericanas que asume una expresión y erige ideas, Real ha sabido descubrir conexiones casi imperceptibles de un nombre con otro, de un sitio con su época, de una generación con determinados índices de opiniones. Es precisamente desde este punto de vista que ahora enfoca a Mallea, un viejo tema de su predilección, y, al hacerlo y relevar

ciertas constantes de su trayectoria, pone en evidencia las razones de la relativamente escasa trascendencia del autor de *Chaves*, del decrecido interés en aproximarse a su obra que hoy en día demuestran lectores y crítica. Es especialmente clarificadora la comparación Borges-Mallea de p. 131: *"En la literatura de Borges domina la creación de un lenguaje, un mundo especialísimo, el ingenio, la metafísica. En la labor de Mallea preside la tentativa de un esclarecimiento de la existencia, pero de una existencia radicada. Este esclarecimiento se dinamiza éticamente, se hace o busca hacerse conducta"*. A lo largo de los dieciocho libros que componen la obra malleana, Real persigue los vaivenes de ese *hacerse conducta*; solo cabe lamentar que no estudie el *hacerse literatura* que esa misma obra viene paralelamente proponiendo. Tal vez sea ahí, en lo literario, más aún, en lo específicamente narrativo, donde Mallea ha administrado con menor habilidad su patrimonio, por lo menos a partir de *La bahía del silencio*, esa abortada obra maestra de la literatura urbana. En muchos aspectos, los tanteos y las incertidumbres de Mallea se corresponden con ciertas preocupaciones clave de la obra de Real; de ahí el absorbente interés de este ensayo para cualquier lector de Real o Mallea. Para el crítico tiene asimismo otro aliciente: el cuidado estilístico, la delectación verbal, la eficaz imaginería en que se apoya.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 792, 2 de diciembre de 1955: 21).

Observaciones sobre el Manifiesto [julio 1955][26]

En el último número de *Marcha* el escritor Ángel Rama ha establecido interesantes precisiones acerca de sus coincidencias y discrepancias con el Manifiesto de Escritores Independientes. Como uno de los firmantes del mismo y solo a título personal, creo oportuno referirme a algunos de los aspectos mencionados en esa aclaración.

1. Timidez del manifiesto. —A pesar de compartir en general el espíritu que anima el Manifiesto y su propósito de desterrar de la cultura nacional procedimientos turbios entiende Ángel Rama que sus términos son tímidos y ambiguos. Probablemente todos y cada unos de los firmantes del Manifiesto opinen lo primero. En lo que a mí se refiere, es natural que hubiera preferido firmar algo más duro y terminante. Pero es difícil que cincuenta personas se pongan de acuerdo para firmar un texto excesivamente tajante y agresivo. Siempre una opinión promedio es menos nítida que cada parecer en particular.

26 Esta nota refiere al Manifiesto de la Sociedad de Escritores Independientes, en el cual establece un diálogo/respuesta a un artículo escrito por Ángel Rama, aparecido en *Marcha* en el n.º 772, 15 de julio de 1955. [Nota del compilador].

2. Delegados de AUDE. —El manifiesto reclama que los concursantes tengan representación directa en los jurados, ya que la AUDE no reúne a la totalidad de los escritores nacionales, como lo ha demostrado, sin lugar a dudas, la publicación del Manifiesto. Este reclamo no significa, a mi entender, que se deba volver al régimen anterior como interpreta A. R. Una de las soluciones podría ser la que propone este escritor (elección mediante listas de votación, tal como se eligen los jurados de plásticos) pero lo esencial es el repudio de la situación actual: la representación de los concursantes ha sido usurpada por la AUDE, que, como bien dice Rama, está dominada por una mayoría de mediocres y advenedizos.
   Por otra parte, parece algo ingenuo atribuir las culpas de AUDE a uno de los artículos de la ley vigente, cuando todos sabemos que ese artículo y la ley íntegra (así como también la reglamentación del Concurso Municipal) se deben precisamente a la AUDE, que no solo inspiró sino que redactó las reglamentaciones respectivas, cuidándose muy bien de asegurarse su tajada.
   Creo además que en este problema no podemos hacer cuestión de nombres sino de procedimiento, por más que ocasionalmente este haya servido para designar como jurados a escritores conscientes y respetables. Cuando se critica una ley o su reglamentación no es posible argumentar que, a pesar de sus fallas, pueda ser aplicada con ecuanimidad. Lo corriente —lo que ha ocurrido generalmente en este caso— es que los advenedizos se aprovechen de esas fallas que no son precisamente casuales. El peligro está en que quien resuelve (para bien o para mal) sea siempre, y discrecionalmente, un sector de los escritores: el más cercano al calor oficial.
3. Condiciones para ser jurados. —El Manifiesto no censuraba solamente a los jurados de AUDE. Censuraba que se nombrara *"a poetas para jurados en los demás géneros, como si la función poética llevara inevitablemente a la especialización crítica"*. Que en alguna ocasión el escritor nombrado haya actuado con rigor y conocimiento (como en los casos de Esther de Cáceres y Luis Giordano, que cita A. R.) en un género que no era el de su especialidad, solo tiene un valor de excepción; tan es así que en la categoría Ensayo del año 1953, la presencia de esos dos jurados conscientes no alcanzó para otorgar a José Pedro Díaz el premio que merecía su libro sobre Bécquer, como tampoco alcanzó la cuota de conciencia para premiar a Juan Cunha en la categoría Poesía, para solo mencionar dos de las más visibles omisiones del último Concurso. El Manifiesto no menosprecia a nadie que haya actuado en forma digna, sencillamente porque no se dirige a este o a aquel jurado en particular, sino a la reglamentación que los designa. Y el reclamo

que efectúa para que se designen críticos en ejercicio o especialistas en cada género, alcanza tanto al representante de AUDE como al de la Academia o a los tres que designa el Ministerio.

A. R. opina que, más que jurados especializados, los necesitamos inteligentes y honestos. Total acuerdo. Pero también habrá acuerdo, me parece, en considerar un poco ingenuo que una reglamentación de concursos establezca que los jurados deban ser inteligentes y honestos. ¿Quién daría la medida de esa inteligencia y esa honestidad? Se puede en cambio reclamar que sean especializados: que un poeta juzgue a un poeta, que un narrador a un narrador; se puede reclamar también que críticos en ejercicio (críticos, no panegiristas de solapa o de tarjeta) integren esos jurados. Algo habríamos avanzado con respecto a la situación actual en que los vates de los *Cuadernos Julio Herrera y Reissig* gobiernan todo el territorio político de la literatura nacional y sus alrededores.

4. Editorial del Estado y Ley amplia de Fomento Editorial. —El gran temor que inspira a los escritores independientes el proyecto (o los proyectos, ya que hay más de uno) de una Editorial del Estado, tiene su explicación. Una cosa es que se edite a clásicos uruguayos (Biblioteca Artigas) y que puedan venderse a $ 1.50 el ejemplar (lo cual está muy bien) y otra muy distinta que ciertos autores vivos disfruten de esa ventaja. Lo importante es bajar el costo del libro nacional y no de algunos pocos favorecidos. Si, como todo parece anunciarlo, la Editorial es regida por la misma camarilla que gobierna los concursos, va a ser muy difícil a un escritor independiente ver publicada allí una de sus obras. Y nos hallaríamos entonces con que, a igual cantidad de páginas, el libro editado por el Estado costaría probablemente $ 1.50 y el del autor independiente, por el solo hecho de no ser "amigo del juez", costaría tres o cuatro pesos, ya que el autor independiente debe financiar su edición, mientras que el Estado no tiene ese ingrato problema: financia la edición con el dinero de todos. Ese desequilibrio tiene el nombre poco grato de monopolio. Una Editorial del Estado —en esos términos exclusivistas— solo ha tenido cabida en la Unión Soviética, y resulta cómicamente contradictorio que nuestros medios oficialistas, por lo común tan propensos a la histeria anticomunista, tiendan ahora a una solución tan poco democrática, en el buen sentido de esta desprestigiada palabra. Las ediciones de la Casa de la Cultura del Ecuador, tengo entendido que no tienen ese sentido monopolizador, y el otro ejemplo invocado por A. R., el Fondo de Cultura Económica de México, no es una editorial del Estado, sino el resultado de una Ley de Fomento Editorial, que es precisamente uno de los reclamos del Manifiesto.

Sobre esa Ley, creo que A. R. ha confundido los términos. Dice en su artículo que las imprentas no soportan gravámenes; de acuerdo, pero el Manifiesto no impide una ley de fomento de imprenta, sino de fomento editorial. El mismo articulista reconoce que *"el porcentaje de impresos culturales por cuenta de particulares, es mínimo dentro de la totalidad de las tareas"* que cumplen las imprentas. Esto significa, lisa y llanamente, que lo difícil, lo prácticamente imposible, no es imprimir, sino editar. Prueba de ello es que en la actualidad no existe en el país ninguna empresa editorial; aunque a veces las carátulas digan lo contrario, es siempre el autor quien corre con los gastos de la impresión. Sin embargo, existen editoriales en Argentina, Chile, México, Cuba, Ecuador, Brasil, Puerto Rico, etc. Y nos atrevemos a creer que sus propietarios son comerciantes y no mecenas. Aquí en el Uruguay, en las condiciones actuales, ningún capitalista metido a editor podrá extraer la menor ganancia. Lo que el Manifiesto pide son leyes que protejan y fomenten a los editores, haciendo posible la creación de una industria editorial. Hace algunos años se publicó en estas páginas un artículo, "El escritor y el problema editorial en nuestro país", en que se detallaba una iniciativa, en este sentido, del Sr. Héctor D' Elía. ¿Será pedir demasiado a los interesados en el problema que recuerden sus fundamentos? ¿O que en caso contrario los repasen en el ejemplar de febrero 13, 1953?

Por otra parte, el papel es en el Uruguay relativamente caro. En Chile, por ejemplo, resulta mucho más barato. El Manifiesto pide que se conceda a los editores al mismo precio que a las empresas periodísticas, y si lo que se quiere sinceramente es fomentar la edición del libro nacional, esa exigencia no parece desmedida. En cuanto a las facilidades de exportación, no hay por qué referirse a las postales. Existe un problema de cambio que es vital en lo que tiene que ver con la difusión del libro nacional en el extranjero. Cualquier libro uruguayo que se quiera vender, por ejemplo, en la Argentina (el mercado extranjero más a mano) alcanza precios prohibitivos. Un ejemplo en cifras: la revista *Número* costaría en Buenos Aires aproximadamente treinta nacionales, mientras que *Sur*, que tiene más o menos la misma cantidad de páginas, vale solo nueve pesos argentinos. De ahí que sea prácticamente imposible encontrar una edición uruguaya en Buenos Aires. Para ese problema es que se pide solución, ya que si se halla un medio de absorber esa tremenda diferencia se habrá dado un paso bien orientado para conquistar mercados extranjeros. El otro paso, se me dirá, es escribir mejor, pero eso no se arregla con una Ley.

5. Conclusión. —En suma, con todos los defectos y "timideces" que el Manifiesto puede tener, creo que de todos modos ha tenido una utilidad cierta. Al publicarlo, *El País* hacía esta juiciosa observación:

"Los escritores uruguayos han iniciado un período de gran actividad gremial. A la iniciativa de un sector, ha respondido otro, con una fuerte censura. Nosotros no nos pronunciamos sobre el problema en sí mismo. Nos limitamos a considerar auspicioso el enfrentamiento de las tendencias en pugna porque la fiebre combativa indica vida de organismos que se defienden y hasta hace poco nada hacían colectivamente, trabajando dentro de un individualismo que si bien puede favorecer la creación, perjudica mucho en la lucha por el reconocimiento oficial de la condición del escritor y los estímulos que su actividad puede merecer".

No creo que haya beneficiado a nuestra generación en particular, ni a los escritores independientes en general, el torremarfilismo que siempre nos ha impedido considerar los problemas del escritor nacional desde un punto de vista gremial. A no haber tomado antes una posición se debe que la AUDE aparezca representando en el país y en el exterior (recordar la ridícula exposición en ocasión de la Conferencia de UNESCO, donde figuró José Hernández entre los clásicos nacionales) a la totalidad de los escritores nacionales. Con la renuncia a presentarnos en los Concursos Oficiales de Literatura, queda en claro por lo menos una cosa: que las recompensas oficiales corresponderán a lo mejor (o lo peor, no importa) de la obras audistas o filoaudistas exclusivamente, pero no a lo más representativo de toda la literatura que el país haya producido en el año. Los audistas deben pensar que eso es bastante quijotesco y se les hará agua la boca al sacar la cuenta de que habrá menos concursantes. Solo resta decirles buen provecho.[27]

(*Marcha*, Montevideo, n.º 773, 22 de julio de 1955: 22-23).

Juan Cunha dialoga con los niños

La literatura infantil ha sido siempre el más notorio bache de nuestras letras. Aun considerando que se trata de un género especialmente arduo, el hecho de que solo hayamos conseguido dos clásicos: *Cuentos de la Selva* de Horacio Quiroga, y *Saltoncito* de Francisco Espínola (*Muchachos*, de Morosoli, es un libro con tema infantil, pero destinado a lectores adultos) es índice por demás elocuente de esa pobreza. Claro que la indigencia es

27 Ver en este volumen "Representante de AUDE o de todos", del 9 de octubre de 1959. [Nota del compilador].

mayor si salimos de la narrativa y nos internamos en el *Kindergarten* de nuestra lírica.

Sin que podamos afirmar que esto sea patrimonio exclusivo de los autores uruguayos, se da a menudo el caso de que los poetas que escriben para niños tomen la simple bobera por ingenuidad, el tartamudeo silábico por rudimentos de ritmo. La poesía infantil no tiene por qué provocar en las indefensas criaturas un anticipo de la fiel animadversión que siente nuestro lector adulto hacia lo poético. Sencillez no es necesariamente aburrimiento, pero nuestros bienintencionados maestros deben aburrir (hay que utilizar, como es lógico, la forzosa cuota de vates nacionales) obligatoriamente a las nuevas generaciones con balbuceos rimados que en vez de estimular el nacimiento y desarrollo del gusto, sirven tan solo para anestesiarlo.

Las causas de semejante desolación son bastante complejas. La más corriente es no tener nada interesante que decir (no solo a los niños, claro). La más ofensiva es, sin embargo, cierta inhabilidad en el manejo del verso, impericia esta que lleva al poeta a refugiarse en la monotonía, en la repetición, en ese gran comodín que es el estribillo. Las torturas corporales han sido eliminadas de nuestra enseñanza, pero la poesía sigue azotando a nuestros infantes en las escuelas y en el hogar.

De ahí que si en medio del afligente panorama aparece un poeta verdadero, alguien que tiene algo para decir al lector de todas las edades, alguien que además domina cabalmente su verso y consigue en ejemplar rendimiento de sus temas, si aparece ese escritor y penetra decididamente en el territorio casi virgen de nuestra poesía infantil, el hecho debe resultar por sí solo suficientemente importante como para merecer la más cuidadosa atención.

Es, en otras palabras, el caso de Juan Cunha. Contemporáneamente con el tercero de los pliegos correspondientes a su *Carpeta de mi gestión terrestre* (el que lleva por título particular "A solicitud de los pájaros" y contiene el excelente "El viento mi vecino") acaba de aparecer una *Pequeña antología para niños,*[28] con poemas y canciones infantiles de Cunha, seleccionados por Wilda Belura e ilustrado por cuatro escolares.

Algunos de los poemas son inéditos y formarán parte de un futuro libro: *ABCD Aventuras*, pero en su mayoría han sido extraídos de tres libros fundamentales en la obra del poeta: *Sueño y retorno de un campesino* (1951), *Cancionero de pena y luna* (1953) y *Triple tentativa* (1954). Hay que reconocer que alguno de estos poemas, metidos en la densa y siempre provocativa obra del autor, carecerían de la necesaria perspectiva, pasaban poco menos que inadvertidos. Hay que agradecer a Wilda Belura el haberse dedicado a formar este pequeño volumen, que tiene méritos como para convertirse en una obra sencillamente ineludible.

28 Juan Cunha. *Pequeña antología para niños*. Montevideo, Ediciones Mendiga, 1957.

Cunha solo ha escrito expresamente para los niños las cuatro "Canciones infantiles" que inician la antología, pero toda su obra (no solo el pliego que lleva el expreso nombre de "Niño solo") parece estar construida a partir de una infancia de soledad y de nostalgia:

> Cada tarde, un niño me pregunta:
> —¿Qué hiciste, dime, de tu sueño?
> (Ay, mataste la inocente estrella;
> Encarcelaste el pájaro).
> Y se queda mirándonos tan triste.
> Y yo —tan triste— lo miro
> Y me turbo; y no sé qué le voy
> A responder.

Este poema no ha sido incluido —con toda inteligencia, ya que no se trata de un juego para niños— en la *Antología*, pero su confesión es representativa de la actitud de Cunha. Quizá su obra sea simplemente eso: una tentativa de responder al niño que él mismo fue, un fructuoso rastreo de ese antiguo sueño.

Los títulos seleccionados por Wilda Belura muestran a un poeta estrechamente vinculado a su lector infantil. La lírica para niños suele manejar con desaprensión y frivolidad temas demasiado vastos e inasibles, frente a los cuales el niño no puede humanamente sentirse interesado ni comprometido. Estos de Cunha, en cambio, son algo así como diálogos (él habla, su lectorcito piensa) activos, que virtualmente incitan la atención infantil. Muchas veces están, es cierto, en un nivel que acaso supere la capacidad de comprensión del niño corriente, pero esta es quizá una de sus más imprevistas virtudes, porque estos poemas estimulan a pensar, a sentir, a fabricarse una interpretación frente a la realidad. Quizá la mejor forma de enseñarle a su inocente público qué es poesía sea ese dejar las ideas a medio camino:

> La luna estaba soñando.
> Y hasta tal vez cabeceara.
> Pero, para serte franco:
> No sé si estaba o no estaba.

El niño no podrá explicar ni explicarse racionalmente esta imagen, pero qué importa. Lo esencial, lo verdaderamente educativo, es que se dará cuenta de que tiene belleza y —no menos importante— de que tiene humor. Cunha sintetiza a veces un suave humorismo que tiene fondo, que cubre algo más serio, pero que no lo esconde demasiado:

> Dulcinea. Es cierto.
> Él, que la creó
> —Don Quijote—, ha muerto.
> Ella lo enterró.
> Todo sigue tuerto.
> Duerma. Se durmió.

Para esta poesía, hermosa y además funcional, hay dos etapas de captación. El niño corriente percibirá la imagen superficial y esta le satisfará; el más sensible investigará a partir de esa superficie y no se verá defraudado, porque *encontrará algo*.

Como muestra ideal de lo que Cunha consigue en este género, vale la pena reproducir "Paisaje", un poema en el que parecen estar aplicados todos y cada uno de los principios de la mejor arte poética para niños:

> Pasó un caballo de estreno;
> Con una nube en el cuello.
> Y una vaca, con un cuerno
> De fiesta; el otro de duelo.
> Pasó una oveja, dos, tres;
> Más allá, fumaba un tren.
> Deletreaba un burro un verso
> Mío. Venía de lejos.
> Al fondo, un prado pedía
> Sus calzas y su camisa.
> Arriba, un cielo de lona.
> No se enteraba gran cosa.
> Y yo, o el viento, al final,
> Marcábamos el compás.
> (El viento o no sé si yo,
> Soplamos. Y se acabó).

Nótese que cada imagen es, desde todo punto de vista, un éxito de color y de síntesis. Todo está dicho en un lenguaje que tiene por qué y con qué atraer al niño: que la vaca lleve un cuerno de fiesta y otro de duelo, que más allá esté fumando un tren, que un burro recite un verso del propio poeta, que arriba haya un cielo de lona, y, sobre todo, que un soplido final alcance para borrar mágicamente ese paisaje, revela un envidiable manejo de la gracia, del elemento imaginativo, pero especialmente, del punto de vista infantil frente a esa naturaleza que en la mente del niño siempre es equiparada a algo y siempre es novedosa.

Como la mejor demostración de que esta poesía sí llega a sus destinatarios, las cuatro interpretaciones plásticas de los escolares Lula Pereira, Aída T. Preliasco, Alfredo A. Alzamendi y Gladys Desalvo contribuyen a la armonía general del pequeño volumen.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 893, 20 de diciembre de 1957: 22).

Un poeta de este mundo

Desde 1954 hasta la fecha, Saúl Ibargoyen Islas ha publicado tres libros de poesía: *El pájaro en el pantano*, *El rostro desnudo*, y ahora *El otoño de piedra.*[29] El primero constaba de casi un centenar de poemas, prescindibles en su gran mayoría; un caso típico de *libro inicial*, en el que todo joven autor se considera obligado a incluir hasta la más insignificante línea que lleva escrita. Así y todo, algún verso sensible, alguna imagen certera, se asomaban a duras penas entre el fárrago. Había además una ingenuidad latente, una clara salud de espíritu, que redimían parcialmente ciertos temas que en otras manos, no tan inofensivas, hubieran provocado erizantes resultados.

En *El rostro desnudo* (1956) el número de poemas se redujo a dieciocho y además sobrevino la reacción después de aquel primer fluir incontrolado. La palabra del poeta se volvió tímida y, en consecuencia, el desnudo rostro denotaba una peligrosa anemia de imágenes. Había dos breves poemas, sin embargo, el 3 y el 6, que estaban anunciando un nuevo ajuste de sensibilidad.

El otoño de piedra incluye solo quince poemas. No todos son íntegramente rescatables, pero es evidente que ha habido en el poeta una reposición de valores. Por primera vez el de Ibargoyen suena como un verso adulto, por primera vez se sacude la molestia del lugar común y se atreve con imágenes y temas de su solo, reducido, viviente mundo. Por primera vez, también, el libro tiene una coherencia interior e incluso los defectos están en su lugar. Esta vez el lenguaje de Ibargoyen es sencillo y cotidiano, sus metáforas no pegan grandes saltos, y en cada poema hay un sentido casi efectista de su desenlace. En algunos casos, ese último rasgo alcanza a la exageración, y al lector llega a parecerle que todo el poema ha sido trabajado en función de un último verso, provocativo y eficaz. La actitud del autor frente al mundo, frente a la sórdida e indiferente realidad que le rodea, tiene la cuota de descreimiento y esperanza en que se afirman, lúcidos y desconcertados, muchos de nuestros jóvenes. En rigor, *El otoño de piedra* podría ser la respuesta de un joven poeta a la Encuesta de *Marcha*.

Ibargoyen gusta de usar coloquialismos, estribillos de la conversación, algunos de los cuales devienen simples prosaísmos o islas de mal gusto. Pero en general, hay una conciencia vigilante, una saludable ansia de aprehender e imaginar la realidad. Poemas como "La lluvia blanca", "Entonces", "Los hombres gordos" y "Antes", sirven para comprobar que, a partir de este volumen, el poeta ha empezado a saber qué quiere y también a aprender cómo debe decirlo.

29 Saúl Ibargoyen Islas: *El otoño de piedra*. Montevideo, Ediciones Deslinde, 1958, 48 páginas

En un medio como este, tan abundante en poetas y poetisas cortados por la misma tijera, siempre es estimulante reconocer una voz personal, aunque esa voz deba limpiarse aún de ciertas carrasperas.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 906, 11 de abril de 1958: 21).

Combate y fantasía de Giselda Zani[30]

Aunque no lo parezca por sus temas, por su estilo o su dedicatoria, este de Giselda Zani es un libro combativo. Dos páginas antes de terminar el último relato, el lector se encuentra con que uno de los personajes se apea por un instante del riguroso argumento y, sin decir agua va, arremete contra los críticos uruguayos, a quienes acusa, preparatoriamente, de falibles y puritanos, y, algunas líneas más abajo, de desenfadados cultores de la coima, el contrabando, la adulonería, y el nepotismo. Por si no quedara allí suficientemente aclarado el carácter beligerante de este libro fantástico, la autora acaba de publicar en el n.º 193 de la *Revista Nacional* ("Una aventura en la narrativa") un extenso y apasionado comentario sobre *Por vínculos sutiles*, donde propina nuevas bofetadas, ya no solo a los críticos sino también a sus colegas narradores, a quienes califica de gregarios, automutilados y tangueros.

Claro que esos denuestos en cadena (*"tengo una impresión bastante acentuada de estar dando rienda suelta a mis emociones"*, explica Giselda Zani, con encomiable ingenuidad) solo están unidos al libro por vínculos sutiles. Después de la lección que la autora acaba de asestar, después de su responso acerca de cómo debe ser encarada la crítica, a quienes cultivamos este género no nos queda otro remedio que ser imparciales, mesurados, objetivos. Como quien dice, poner cristianamente a su disposición la otra mejilla.

Un Primer Premio en un concurso organizado en una editorial tan prestigiosa como Emecé ya está indicando un mínimo de calidad, y hay que reconocer que la prosa de Giselda Zani circula cómodamente en ese nivel. Hay un mérito en el libro que alcanza prácticamente a todas sus páginas y es que está decorosamente escrito.

El primer relato "Verano", podría tomarse, sin desmedro para nadie, por una buena traducción de algún inédito de Thomas Mann; en el segundo "Soliloquio de Kaftaar", el inédito podría ser de Borges. El estilo sufre un discreto bajón en los relatos centrales, pero vuelve a asumir su intrepidez en "Los altos pinos", un relato que está a medio camino entre Vera Caspary y J. C. Onetti, y constituye sin duda el punto más encumbrado del volumen.

La autora ha confesado que desde el título del libro hasta su terminación han transcurrido nada menos que veinticinco años. Algo de ello se nota en la marcha narrativa de los cuentos, que si bien denuncian casi

30 Giselda Zani. *Por vínculos sutiles*. Buenos Aires, Editorial Emecé, 1958, 194 páginas

siempre una vagarosa cultura subyacente, testimonian además la vecindad de sucesivos modos y modas de lectura, de esos libros y autores que confieren o quitan el color que de cada lustro, pero que también confieren o quitan el sueño de cada lector con ganas de escribir.

Una buena norma crítica aconseja juzgar cada obra literaria por la distancia que media entre lo que ambiciona ser y lo que efectivamente es. En este sentido, padece de exageración los temores insinuados por la autora frente a la posibilidad de que alguien reproche a su libro que no sea *literatura con mensaje* o carezca de un *complejo de culpa sociológico*. Precisamente, otro de los rasgos combativos de *Por vínculos sutiles* es que testimonia y pormenoriza una muy respetable convicción de la autora: que siempre que se pueda escribir en una dimensión universal, no hay por qué atender al presente y a la realidad local.

Entre las más importantes intenciones de la cuentista parece figurar la muy sincera de huir de todo localismo, de formular una literatura que no solo tenga vigencia aquí y ahora, sino donde y cuandoquiera. Es cierto que de ese vehemente anhelo de universalidad se podría extraer algunas ramificaciones sociológico-literarias. Por ejemplo: toda literatura que alguna vez fue estrictamente actual y localista —Dante, Cervantes, Chejov, Proust, Joyce— pueden convertirse, con el correr del tiempo y de la fama, en ecuménica e intemporal. Pero acaso ello pudiera ser interpretado como una maniobra crítica tan falible como puritana.

Concretémonos al libro, pues. Integran el volumen cinco cuentos breves: ("Soliloquio de Kaftaar", "La casa de la calle del Socorro", "La broma", "Luz de limbo", "Persona desplazada") y dos relatos más extensos ("Verano" y "Los altos pinos"). Las siete narraciones pueden participar —ya que el código del género es reconocidamente laxo— de la denominación general de fantásticas, pero esta es menos discutible en los relatos breves que en las dos *nouvelles*. "Soliloquio de Kaftaar" es, probablemente el mejor de aquellos. Párrafo a párrafo, imagen a imagen, se va haciendo patente la fructuosa lucha del escritor con su medio de expresión. La tarea es ardua y sacrificada, ya que solo en el hábil desenlace el cuento adquiere su sentido, y con él la absurda coherencia de su clave. Es menester una segunda lectura para ajustar cada resorte, elucidar cada adjetivo, interpretar debidamente cada imagen.

En "La casa de la calle del Socorro", el planteamiento no es inusitado; más aún, todos los hilvanes de lo sobrenatural han quedado a la vista del lector. Hasta Pero Grullo sabe que lo fantástico dimana de lo arbitrario, pero la meta del creador es dotarlo de una apariencia verosímil. En este cuento de Giselda Zani, el recurso sobrenatural nunca deja de ser arbitrario. "La broma" es, con toda seguridad (es decir, con toda la seguridad de que disponen los falibles), lo más flojo del volumen, quizá el solo cuento cuya extirpación hubiera beneficiado al conjunto, y el único en que el innegable

buen gusto de la autora parece conformarse con dosis peligrosamente mínimas. "Luz de limbo", un cuento literalmente diabólico, constituye bien su clima y sus personajes, pero tiene el defecto de anunciarse más espeluznante de lo que en definitiva llega a resultar. "Persona desplazada" es uno de esos cuentos *en el aire*, tan frecuente en el último Camus, y en los cuales todo lo que pasa, conduce implacable y confusamente a una revelación. En este caso la revelación, cuando llega, es también confusa e implacable, pero eso no es en rigor un deterioro de la anécdota, ya que la finalidad de la autora no parece ser otra que el establecimiento y la guarda de una tensión tan firmemente nebulosa que no habría desenlace capaz de disiparla.

De los dos relatos mayores, "Verano" es el mejor escrito, mientras que "Los altos pinos" es el que ofrece un interés más sostenido, más puramente narrativo. "Verano" está contado con una inexpugnable lentitud germánica, en la que los sonoros nombres de Von Rothenburg, Von Horn, Von Rittenberg, Von Eisenbach y hasta el del humilde y judaico protagonista Daniel Lebenstein, no resultan chocantes. La anécdota no es sobrenatural, aunque si fantástica en la más alta acepción de la palabra. El pálido fantasma, que el final consiente en evocar, solo tiene una existencia verbal, a lo sumo reside en el susto de los niños argentinos que concurren al Fuerte; lo demás es realidad y huesos, sobrecogedora peripecia, vulgar y silvestre horror. Quizá el único descuido de este relato sea haberlo prologado hasta el presente. Metida en el pasado, virtualmente cercada por la incomunicación de las dos primeras partes, la historia de Daniel Lebenstein, el modesto profesor que quiso disfrutar de su soledad y quedó aprisionado por la misma, es un todo bien pensado que la narración cuenta con el ritmo que mejor conviene. Luego, rozada por el presente, la misma historia pierde en profundidad y su puntual desenlace poco o nada agrega a la anécdota de inocente sordidez, de automática, indeliberada asfixia.

"Los altos pinos" se refiere a una de esas raras muertes que la policía de Maldonado (de M... dice la autora) se especializa en no aclarar. Es una historia de médicos, presuntos suicidios, enfermedades incurables, descubrimientos misteriosos. Tiene todos o casi todos los ingredientes del folletín, pero se mantiene airosamente por encima de ese nivel. La trama progresa como en una buena novela policial, la intención es modesta y, al no verse la autora obligada a solventar el presupuesto de trascendencia que en la mayoría de los otros relatos consume sus energías y las del lector, todo parece más cercano, más sencillo, más apasionante. Está, claro, la leve aberración de que Estévez se salga repentinamente del asunto y se ponga a despotricar contra los críticos literarios, pero esa es una defección que los críticos literarios sabrán comprensivamente disculpar.

Tanto por sus virtudes como por sus baches, por la esmerada elaboración de su estilo como por la beligerancia de su actitud literaria, este es un libro que merece ser leído. Alguien podrá objetar que si bien los siete relatos

tienen el común denominador de lo fantástico, en rigor no parecen escritos por la misma persona, pero conviene recordar que, en el cuarto de siglo que ha demorado su elaboración, tampoco otro escritor hubiera permanecido inalterado.

A esta altura de la nota, solo faltaría dejar honesta constancia de que para la pronunciación de los varios elogios que aparecen diseminados en la misma, no ha mediado coima ni contrabando ni adulonería. Por otra parte, no hay que olvidar que el tema del libro es lo sobrenatural, de modo que bien puede ocurrir que los aborrecibles críticos a quienes el personaje Estévez dirige el vituperio, se limiten a existir en algún reducido sector de esa misma literatura fantástica que Giselda Zani acaba de abordar con tanto brío.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 906, 11 de abril de 1958: 23).

Concentración y melancolía

"En todos los sentidos, mi melancolía busca lo espantable". Esta anotación de Sören Aabye Kierkergaard, que sirve de pórtico a los ocho poemas que publica Amanda Berenguer bajo el título del primero: *La invitación*,[31] da aproximadamente el tono de cauta alucinación que impera en el volumen.

Aquí, en la irrespirable tolerancia de la tierra, el poeta es un ser melancólico, irrazonablemente melancólico, quizá desprovisto aún del básico dolor capaz de transformar esa melancolía en desesperación, pero sintiéndose de todos modos despiadadamente instantáneo y fugaz: *"Si pudiera medir el hondo pozo/ de la melancolía, hoy que estamos/ en medio de la fiesta, entre los cuerpos/ de la primavera"*.

Pero la hondura de ese pozo es inconmensurable y, quizá por eso mismo, invitante, tentadora. La imaginación tiene alguno que otro sucedáneo de ese afán de medir, de definir, de concretarse en algo, en alguien. Claro que todo sucedáneo imaginativo implica, para el poeta, algo de espantable, fantasmal. Y las diversas presencias que primero crea (y luego casi toca) esa melancolía, sirven para reforzar la angustia, no para calmarla: *"¿Y a qué cielos,/ entonces, la alegría?,/ si no puedo/ olvidarme, si estoy despierta y siento/ pasar y perecer, a pesar mío,/ si latido a latido, cada día,/ cuento los golpes diestros, terrenales,/ y no puedo taparme los oídos"*.

Hace ya años que Amanda Berenguer viene publicando sus diversas tentativas de encontrar un lenguaje exclusivamente suyo, personal. Hasta ahora, el mayor obstáculo que impedía ese logro parecía estar radicado en el modo asordinado, casi neutro, de decir sus imágenes, las cuales respondían mejor a un simple ejercicio poético que a un impecable fondo de poesía. El lector tenía a veces la impresión de que el poeta no se sentía con fuerzas

31 Berenguer, Amanda. *La invitación*. Montevideo, Ediciones La Galatea, 1957, 26 páginas

suficientes como para vencer sus prejuicios literarios, como para independizarse no solo de sus visibles modelos sino también de los prototipos verbales con que estos habían sabido conmoverlo.

Ahora, por fin, Amanda Berenguer parece haber resistido exitosamente la tentación de las palabras. Lo esencial de este nuevo libro es lo que dice, no cómo lo adorna; lo que encierra, no lo que difunde. Por primera vez la poesía de Amanda Berenguer se vuelve concentrada, casi huraña. Los versos de *La invitación* tienen un rasgo común, que suele ser síntoma de conquistada hondura: integran el poema como a regañadientes, en un perpetuo estado de inconformidad con el ropaje literario. Es evidente que quisieran ser mejores; pero, por esta vez, con lo que son, ya basta.

Lo más curioso es que semejante lucha con el medio de expresión, semejante resistencia a la facilidad, no impide que el poeta asegure y consiga sus impactos verbales; antes bien, la pugna parece haber servido para reforzar el mérito individual de sus imágenes: *"Porque yo estoy demás entre los seres/ que usan la alborada, estoy de sobra,/ triste junto a la mesa recién puesta/ de la resurrección"* ("La invitación"); *"Hoy me hastío en pensar el cielo a pico,/ tapiado el inclemente paraíso"* ("Primavera II"); *"Pero otra vez el pájaro, este pájaro,/ en mi esqueleto, como una bujía/ prendida en la implacable oscuridad,/ oh destino, y que esta luz alcance"* ("La puerta abierta").

No siempre el lector tiene acceso a la más honda raíz de estos poemas; tan retraído se ha vuelto el poeta, que suele darle con la puerta en las narices. Otras veces, las menos, permite que renazca alguno de los antiguos vicios, y sobreviene entonces la metáfora superflua, en la que las palabras vencen a la intención: *"[…] que voy muerta de amor, que voy de entierro/ y es tan seria la historia y tan sencilla,/ que curada de espanto, sobrevivo"*. En amplia compensación, se han incorporado a la poesía de A. B. algunos modos del habla corriente, ciertos movimientos de lo cotidiano, que establecen un directo contacto de estos poemas con el implacable oficio de vivir: *"entre luces de peligro,/ comiéndonos las uñas, escribiendo/ una letra con tierra sobre el cielo"*, y, sobre todo, esta imagen certera, afortunada: *"Si pudiera/ dormir, dejar las cosas, extraviar/ el equipaje y desdoblar la sábana/ del viaje. Pero voy encandilada./ Hay que aguantarse firme el resplandor"*.

Antes de este libro, A. B. había adquirido la tersura del verso, pero en realidad esta servía de poco y el lector podía olvidarla sin remordimientos. Ahora, en cambio, en cada uno de los ocho poemas que componen *La invitación* hay siempre una rendija por la que se filtra un impulso interior, nada impersonal por cierto, un impulso que incuestionablemente pertenece a un poeta que es *alguien*. Pero eso será mejor ilustrado por el último de los ocho poemas, el titulado "Paisaje":

> Una estrella suicida, una luz mala,
> cuelga, desnuda, desde el cielo raso.
> Su cerrada corona acaso sangra.

Acaso su reinado es este instante.
Crecido el mar debajo de la cama
arrastra los zapatos con mis pasos
finales. Sacan los árboles vivos
un esqueleto mío del espejo.
En el techo los pájaros que vuelan
de mis ojos brillan fijamente.
Acaso su reinado es este instante.[32]
La mesa cruje bajo el peso usado
de las hojas secas. Un viento adentro
cierra la puerta y la ventana y abre
de pronto, entre cadáveres, la noche.
También mi corazón. Ya voy, tinieblas.

Se trata, al parecer, de una activa acepción de la melancolía. Pero la invitación también llega al lector y lo sucede, ya que ¿qué melancolía, por módica y sencilla que se crea, no se ha puesto alguna vez a buscar lo espantable, su versión ideal de lo espantable?

(*Marcha*, Montevideo, n.º 918, 4 de julio de 1958: 22).

El humorismo del montevideano

El humorismo siempre ha sido un género peligrosamente representativo. Por lo general, el público está en condiciones de entender que un chiste puede constituir un símbolo, pero no siempre acierta en el reconocimiento de qué cosa simboliza tanto una actitud valiente como una prescindente o cobarde. En la Argentina, por ejemplo, no era lo mismo burlarse públicamente de Perón en la época en que, por mucho menos, cualquiera podía ir a parar a un calabozo, que desarrollar esa misma burla en los meses que siguieron a la Revolución [1955], frente a una sala adicta, ansiosa de desquite.

En el Uruguay, el humorismo tiene un carácter bastante definido y autónomo. Humoristas y público parecen haberse puesto de acuerdo sobre qué debe escribirse (o dibujarse) para que los creadores tengan éxito y el público encuentre su risa. Eso, claro, da cierta coherencia a los diversos estilos y provoca en cierto modo una *estandarización* del chiste, pero también puede llegar a representar un estado de ánimo colectivo, una actitud que, con mayor o menor conciencia, la mayoría esté dispuesta a asumir.

No todo nuestro humorismo es político o tiene como meta tomarle el pelo al gobierno, a los gobernantes, a las instituciones oficiales, a los partidos políticos, al trámite burocrático. Sin embargo, el humorismo político tiene para el lector la ventaja de lo concreto, de que en ese terreno le resulta fácil individualizar a la víctima, identificar el resto original de la caricatura.

32 En la versión final de este poema el verso es *"Acaso no esté sola para siempre"* (*Poesías, 1949-1979*, Amanda Berenguer. Montevideo, Calicanto, 1980. [Nota del compilador].

Pero también le gusta al lector (y lo festeja) el chiste que maltrata algún tic de nuestras convenciones sociales, de nuestros prejuicios familiares, de nuestros biombos éticos o morales.[33] La que menos le llega es la broma universal, desarraigada.

Puede que no le haga reír un buen chiste intelectual sobre loros, suegras o judíos (para solo mencionar tres rubros clásicos), pero si el loro habla lunfardo, o la suegra es quinielera, o el judío grita: "¡Peñarol vieja y peluda!", las posibilidades de éxito aumentan considerablemente. El lector montevideano quiere índices locales, puntos de referencia.

Esa es, por otra parte, la técnica más usada por nuestros mejores narradores orales, esas *vedettes* del chiste que suele haber en cada oficina, en cada familia, en cada "barra". Por lo general, su truco consiste en montevideanizar el ingenio importado, en agregar un sentido local a una broma que originariamente solo manejaba conceptos.

Ahora bien, si vigilamos esa orientación de nuestro humorismo ciudadano, quizá encontremos de paso la explicación de alguna de nuestras aparentes contradicciones. Por lo pronto, debemos admitir que existe contradicción entre estos dos elementos, fácilmente comprobables, de nuestra vida política y sus repercusiones más populares. El primero: durante cuatro años el montevideano se queja sostenidamente del partido que gobierna. El segundo: cuando le llega la hora de ejercer su derecho de ciudadano, ese mismo quejoso y todos sus colegas, votan en abrumadora mayoría por el mismo partido que tan demoledoramente criticaran.

La contradicción existe, la explicación también. Necesariamente, esta no puede ser muy elogiosa para el ciudadano. El empleo público es, ya se sabe, un poderoso argumento que todo principismo partidario lleva en sus entre líneas, y el electorado montevideano (el del interior también, pero en un grado considerablemente menor) ha demostrado ser muy sensible a esa razón de pesos. No deben ser muchas las familias montevideanas en las que no milite algún empleado público, o por lo menos algún aspirante a serlo, Mal que bien, la burocracia representa para unos la seguridad, para otros la esperanza, y contribuye poderosamente aunque no abunden quienes, en el fondo de su alma y de su presupuesto, deseen realmente que se opere un cambio sustancial en este *status quo*.

Pero, ¿y el humorismo? En rigor, hace dos párrafos que está esperando el momento oportuno para introducirse en la argumentación. Porque

33 Hubo un humorista, Wimpi, que en vez de arremeter contra el lado ridículo de las cosas, trató algunas veces de abaratar la auténtica grandeza. En un excelente estudio, *El humorismo de Wimpi*, publicado en el n.º 32-33 (mayo-junio 1953) de esta misma revista [*Asir*, Mercedes], Washington Lockhart aun reconociendo la notoria eficacia del autor, señala acertadamente "*el contrabandeo de toda una filosofía de la vida que está presente en esa obra*". En realidad, y pese a su merecido prestigio, Wimpi no puede ser considerado como un paradigma del humor montevideano.

la modesta teoría que aquí se quiere revelar, es que el humorismo resulta el gran nivelador psicológico del montevideano, el único factor que —tan inconscientemente como se quiera— le permite recuperar su equilibrio y también disculparse, siquiera en forma parcial, frente a su conciencia.

Es evidente que el montevideano opina que aquí se gobierna mal. Puede confirmarlo el lector interrogando al azar a un taximetrista o a su verdulero, a su tía política o al cobrador de impuestos, al compañero de oficina o al yerno del edil, o, si se descuida, al edil en persona. Sin embargo, ese mismo montevideano incurre cada cuatro años en la antilogía de votar otra vez a los mismos hombres y a los mismos procedimientos.[34]

Es ahí que aparece el humorismo y su misión reguladora. El ciudadano-promedio lee y escucha bromas a costa del gobierno, las festeja, claro, y, con nuevos adornos y variantes, las hace circular como anécdotas, y también anécdotas que, convenientemente deformadas, infladas, condimentadas, ingresan para siempre en los anales del chiste metropolitano. El chiste pasa a ser una especie de desquite, una revancha, más que contra el gobernante, contra la propia debilidad del difusor, algo así como una afirmación —por otra parte, inocua— de sus convicciones, un cómodo testimonio retroactivo de que no ha caído en la trampa, de que aún es alguien.

En definitiva se contenta con bien poco ya que en este país, donde es posible hacer (oral o gráfica o editorialmente) la broma más certera acerca de un Ministro o de un Consejero sin que el futuro se pueble enseguida de campos de concentración o de fusilamientos, apelar al humorismo como única señal de inconformismo o de rebeldía no representa una increíble hazaña sino más bien una muy verosímil cobardía.

En los elementos que apuntó Macedonio Fernández para una *teoría de la humorística* sostuvo con buenas razones el carácter hedonístico de lo cómico. La risa de quien festeja un rasgo de humor se basa para ese humorista del absurdo en lo que él denomina el ingrediente grato. En el caso del humorismo montevideano habría dos ingredientes gratos: uno, el ya señalado de dejar medianamente a salvo la dignidad personal gracias a esa censura sin riesgo que significa la burla, y otro, la profunda convicción de que ese tipo de censura es una mera diversión y en definitiva no modificará una situación creada de la que él personalmente se beneficia. El puchero no corre peligro, la dignidad queda bien parada, todos disfrutan de la broma, y el confortable orden no será alterado. ¿Qué más puede pedirse?

34 Comprendo que por más objetivo que este planteo quiera ser, es inevitable que parezca comprometido y cuando menos, antibatllista o antiherrerista. De todos modos, no importa que así lo parezca; toda exposición independiente, no partidaria, sobre nuestras estructuras políticas y sus alrededores, han de sonar siempre a dependientes y partidarias. Por otra parte, no sería totalmente decoroso que el temor a una previsible acusación frenara esta u otra anotación de un rasgo montevideano.

Desde el punto de vista del creador de humorismo (ya sea periodístico o literario) el problema sufre algunas variantes. En primer término, es evidente que existe mayor responsabilidad en escribir una broma que en transmitirla oralmente. No importa que aparezca firmada con seudónimo que esconda por más de una quincena el verdadero nombre del autor. En el mejor de los casos, el humorista sabe que sus chistes de hoy están estableciendo límites o por lo menos patrones para medir su actividad futura. Naturalmente, podrá burlarse ahora de un político y mañana enajenar su silencio por un cargo bien remunerado. Podrá incluso dirigir su lupa satírica hacia el opuesto sector político, ya que en todas partes puede encontrarse algo ridículo y, donde existe el ridículo, el humorismo prende mejor que una ventosa.

Pero con esos virajes el humorismo se juega algo más que su futuro: probablemente se juegue su capacidad de hacer reír. A otro tipo de periodista o de escritor, el público puede llegar a perdonarle una claudicación, quizá porque le importe menos; al humorista, no. Quizá el lector reclame un fondo de seriedad moral en quien tiene la pretensión de ser gracioso. Arremeter contra las convenciones, contra las jerarquías, contra los paquidermos sagrados de la democracia criolla, requiere una dosis de ingenuidad y hasta de quijotismo, que el lector reconoce y agradece, ya que el humorismo viene a ser algo así como un médico sucedáneo de su afónica rebeldía. Pero cuando el humorista pierde alguno de sus sostenes morales, todos sus destellos pueden convertirse en una broma trágica acerca de sí mismo, cada uno de sus chistes puede transformarse en un implacable *bumerang*. El humorista no ignora jamás que en cada una de sus bromas está jugando esa carta, y que esa carta es siempre decisiva.

Existe sin embargo otro tipo de industrialización de la gracia. La falta de eco que intimida en nuestro medio la mayor parte de las expresiones literarias y algunas de las periodísticas, parece estar compensada con la seguridad de un permanente y ávido auditorio para todo género de sátira. El montevideano siente por lo general un inevitable rechazo hacia la literatura autóctona, pero en cambio es un voraz consumidor del humorismo nacional.

Difficile est satiras non scribere. Es difícil no escribir sátiras, sostuvo Juvenal, precisamente en una sátira; en nuestro medio es a veces más difícil escribirlas, no precisamente debido a una falta de temas —que abundan— sino a la imposibilidad material de hacerlo. En la mayoría de nuestros diarios, que se temen mutuamente y poseen —unos más otros— sus históricas colas de paja, un código más o menos antediluviano fija los límites y el tono del humorismo permitido, y lo convierte en algo que en la jerga de las redacciones se conoce como "baba fría". En el elenco de los diarios figura siempre algún humorista, pero la consigna oscila siempre entre el "escribir suave" y el "escribir más suave".

Dentro de los límites no siempre invariables de la decencia, el humorismo, y especialmente el humorismo político, debe tener espontaneidad y sobre todo puntería. Ahora bien, la suavidad es una declarada enemiga de esas cualidades, ya que lo humorístico es un arte esencialmente hedónico, y cuando el lector reconoce, en una nota que quiere ser graciosa y desenfadada, un fondo de pusilanimidad o cobardía pierde todo el brío que precisaba para festejarla y lo pierde no solo (o no tanto) por razones morales sino porque él quiere y exige que no le retaceen la gracia que el creador de humorismo siempre le esté brindando el máximo de su ingenio, sin ninguna clase de reservas mentales o de recelo ante los clásicos tabúes.

Quizá esa misma voracidad del público esté perjudicando y hasta destruyendo la dosis de gracia de cada humorista. Es de suponer que esa gracia no es ilimitada ni obedece siempre a las exigencias de un espacio o de un tema, ni ha de manar ininterrumpidamente con espontaneidad y pureza sostenida. El plazo fijo, el espacio fijo, el tema fijo han sido siempre los tres verdugos más famosos de lo humorístico, los que más eficazmente ayudan a decapitar el ingenio.

Cabe admitir, además, que cada humorista tiene una dosis personal de gracia, que si la concentra en una sola nota semanal o quincenal o mejor mensual, puede ser eficaz y hasta brillante, pero si la desperdiga en una docena de burlas diarias, habrá necesariamente de entrar en repeticiones, lugares comunes y groserías, que por lo general constituyen el fondo de reserva para cuando la auténtica comicidad no concurre a la cita.

Esta es pues, la primera tentación: como el público reclama con tanta urgencia lo humorístico, este es por lo general mejor remunerado que otros géneros. Es raro el humorista que no muerda el anzuelo y que a los seis meses de su primer éxito no se encuentre complicado en varias secciones reideras de la prensa y en no menos libretos cómicos para la radio. A pesar de todos los esfuerzos sobrehumanos que haga el humorista por conservar el nivel original, su eficacia irá sufriendo constantes depresiones, y el mismo público que antes lo levantó y le exigió una cuota superior a sus fuerzas, será el primero en colgarle el diagnóstico de absoluta e irrecuperable pérdida de gracia. En realidad, su dosis siempre ha sido, es y será la misma, pero veinte rasgos de ingenio concentrados en un solo frente, impresionarán siempre mucho mejor y serán más festejados que esos mismos veinte rasgos repartidos en veinte tentativas.

El otro gran peligro es la caída a lo pornográfico. Hay que reconocer que el montevideano es muy "boca sucia"; mucho más que el bonaerense y casi tanto como el madrileño. La "mala palabra" integra su vocabulario cotidiano, pero lo integra sin violencia, con naturalidad. En el ambiente hay incluso cierta sospecha de mariconería para todo aquel que no suelta regularmente sus ajos. Alguien dijo que en español las palabras de grueso

calibre tienen un mero valor de interjecciones, y los montevideanos parecen hechos a medida para la aplicación de ese precepto.

Hay además una constante tendencia a la picardía, a encontrar un doble —o triple— sentido a toda broma que ande suelta por ahí. El doble sentido es probablemente la mayor garantía de popularidad en un chiste nuevecito, que empieza su carrera.

Para quien hace humorismo, es difícil resistir la tentación de emplear de vez en cuando ese doble sentido. En realidad, hay un ración de picardía (que incluye, como es lógico, su ingrediente de obscenidad) que no hace daño a nadie y que además permite al autor lograr imprevistos efectos en su quehacer humorístico.

Sin embargo, el pasaporte de lo pecaminoso debería ser siempre la gracia. Cuando un chiste —de fondo o intención más o menos indecente— tiene auténtica gracia, esta sirve para redimirlo de su propia procacidad.

Solo cuando el chiste se basa exclusivamente en la indecencia, esta se vuelve chocante e injuriosa. En rueda de café, el lector siempre se ríe, quizá ruidosamente porque de ese modo el subconsciente, o lo que sea, está afirmando su masculinidad; pero cuando lo lee sin público, a solas consigo mismo, quizá no se divierta y hasta se indigne un poco.

No hay que perder de vista el valor hedónico del humorismo. Ese valor es, en realidad, el índice primario, la condición ineludible. Una sátira que no divierte pasa a ser automáticamente un insulto: una frase picaresca que no causa agrado es, con toda seguridad, una indecencia.

En Montevideo hay buenos humoristas, y existe además un vasto sector de público atento a cuanto producen, gente que desde lejos ya se viene riendo. Tal vez fuera beneficioso para todos que el creador no olvidara que en su oficio lo primero es divertir y lo segundo —solo lo segundo— cobrar. Tal vez fuera no menos beneficioso que el consumidor de ese humorismo, sin perjuicio de festejar y difundir la gracia ajena, se decidiera a recuperar, por otros medios más comprometidos, el equilibrio frente a su propia conciencia, la aptitud resolutoria de sus convicciones.

(*Asir*, Montevideo, n.º 38, setiembre de 1958, 27-35).

Representante de AUDE o de todos

Sr. Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social,
Dr. Eduardo A. Pons Etcheverry.

Señor Ministro:

En el mes de junio de 1955 fue dado a publicidad un Manifiesto, en cuyo texto, además de emitirse un juicio adverso a la reglamentación que todavía hoy rige en los concursos oficiales de Literatura, se declaraba lo siguiente: *"Que mientras no se integren los jurados con críticos en ejercicio o especialistas en*

cada género, y no se reconozcan los derechos de todos *los concursantes a tener representación directa en los jurados, los abajo firmantes no participarán con sus obras en los certámenes oficiales de literatura*". En esa oportunidad, mi nombre figuró entre los cincuenta escritores que firmaron la declaración.

En el año 1958 la Comisión de Teatros Municipales organizó las primeras Jornadas de Teatro Nacional y el jurado (que integraban tres críticos, uno de los cuales en representación de los concursantes) adjudicó el Tercer Premio a mi obra *Ida y Vuelta*. Como se habían contemplado las dos exigencias que planteaba el referido Manifiesto, no tuve reparo alguno en aceptar y cobrar la remuneración.

Ahora bien, en el Concurso del Ministerio de Instrucción Pública para obras editadas durante el año 1958, y de acuerdo a los términos del fallo que se ha hecho público, se ha adjudicado un premio de mil pesos a mi obra teatral *El reportaje*, la que participó en el certamen no porque yo la hubiera presentado sino por el mero hecho de haber aparecido en 1958. Si bien debe reconocerse que en esta oportunidad los jurados estuvieron integrados en su mayor parte por críticos en ejercicio o especialistas en cada género, también es preciso señalar que los concursantes siguen sin tener representación directa en los jurados, ya que es la A[sociación] U[ruguaya] D[e] E[scritores] (entidad que solo agrupa a una parte de los escritores nacionales), la que designa dos de cada cinco miembros.

Así, pues, y sin que esto signifique un desconocimiento de la loable intención puesta de manifiesto, tanto en el Poder Ejecutivo como por la Academia Nacional de Letras, en las designaciones efectuadas, ni que signifique tampoco poner en tela de juicio la solvencia de ningún jurado en particular, considero un deber dirigirme al señor Ministro para dejar constancia de que renuncio a la remuneración que fuera asignada a mi obra *El reportaje*, actitud que he de mantener hasta tanto la totalidad de los concursantes —y no solo los privilegiados socios de A.U.D.E.— puedan ejercer su razonable derecho a estar representados en los jurados.

Sin otro particular, saludo al señor Ministro con mi mayor consideración.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 980, 9 de octubre de 1959: 9).

Poesía uruguaya en la voz de actores profesionales

"Esta lectura no tiene carácter de selección. Simplemente, queremos leer algunos buenos poemas de algunos buenos poetas uruguayos". Con esa advertencia de Antonio Larreta se dio comienzo a la intervención de los integrantes del Teatro de la Ciudad de Montevideo (Enrique Guarnero, Concepción Zorrilla, Graciela Gelós, Juan Jones, Claudio Solari y el propio Larreta) en el ciclo de actos culturales programados por los organizadores de la Primera Feria nacional de libros y grabados.

Aquí también hay *vedettes*

De todos los actos realizados en la feria este fue el que contó con más nutrida asistencia, y el hecho de que el Teatro de la Ciudad de Montevideo haya aceptado la invitación, demuestra que esta compañía ha encarado su actividad con un sentido profesional que puede reconocerse en cualquier buena compañía extranjera. El público quiere ver a sus *vedettes* preferidas. Esa es una apetencia —por otra parte, muy comprensible— de todo público, en cualquier ciudad del mundo. En Montevideo todavía existe un prejuicio casi provinciano, que tiende a eludir esa forma directa y legítima de publicidad: la que el actor lleva a cabo con su sola presencia.

En el recital del miércoles, esta gente de teatro tuvo noción exacta —y estimulante— de la simpatía con que el público sigue su actual itinerario de riesgo, su intento de hacer verdadero y pujante Teatro de Ciudad en un medio todavía provinciano. Hasta China [Zorrilla], que llegó tarde, fue aplaudida en su impuntualidad.

Poesía 1960

Desde el punto de vista de la lectura, el acto no fue todo lo brillante que prometía. No se trata de que los actores no hayan leído bien los poemas (pertenecientes, en su totalidad, a obras publicadas en 1960); su evidente oficio les permitió salvar decorosamente el trance. Pero en algunos casos (Nancy Bacelo, por Graciela Gelós; Emilio Frugoni, por Juan Jones) quedó demasiado en evidencia que el nexo entre poema y lector era demasiado reciente. Además, el poema *leído* en voz alta siempre suena más débil que si el actor lo dice de memoria.

Juan Jones leyó "El caballo negro", de Emilio Frugoni, y dos poemas de Washington Benavides; Graciela Gelós leyó varios "Cantares", de Nancy Bacelo y dos poemas del libro *Cada uno en su noche* de Ida Vitale; Claudio Solari dijo dos poemas de Circe Maia y varios de Juan Cunha; Guarnero leyó a Enrique Amorim y a Juan Cunha; Concepción Zorrilla se limitó a cuatro poemas ("Te pregunto, Señor", "Como nunca, como siempre", "Saúl y el arpa", "¡Ay! De este amor") del libro *Las bodas* de Clara Silva; Antonio Larreta leyó tres poemas de Ida Vitale y tres sonetos de Juan Cunha.

Tres voces para Cunha

Enrique Guarnero y Concepción Zorrilla fueron los lectores más eficaces o quizá los que eligieron los poetas más recitables. Los poemas de Enrique Amorim y Clara Silva, en la versión de esos intérpretes, ascendieron a una dimensión inédita, a una comunicabilidad que a veces no tiene lugar si alguien los lee para sí mismo y en silencio.

Quedó en evidencia, además, que a la poesía de Ida Vitale (hecha a medida para el disfrute privado) no le sienta la lectura en voz alta. En cambio, sonó muy bien en la versión de Jones.

Pero el poeta de la noche fue Juan Cunha. Tres de los intérpretes eligieron sus poemas y fue una experiencia desusada que permitió comprobar de qué noble materia está hecho el verso de Cunha, que pareció conmovedor en la lectura de Claudio Solari, íntimo y monologal en la de Antonio Larreta, vigoroso y tonante en la voz de Guarnero. Se trata de un poeta excepcional, para el que la alta voz rinde tanto como el silencio.

De todos modos, puede considerarse casi una hazaña haber llegado (aunque sea parcialmente) al público, en un local tan obligadamente abierto a lo estentóreo que la calle parecía estar en la segunda fila. Solo Guarnero, cálida voz de Zeus, consiguió derrotar a las bocinas.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de enero de 1961: 5).

Poesía en equipo[35]

Cuatro poetas uruguayos (Nancy Bacelo, Circe Maia, Washington Benavides y Elsa Lira Gaiero), uno chileno (Efraín Barquero), uno argentino (Héctor Yánover) y uno paraguayo (Elsa Wiezzel), se han reunido en esta publicación bimestral.

Es evidente que no se trata de un grupo literario. En estilo, en temas, y aun en recursos retóricos, están suficientemente alejados unos de otros como para que sus respectivos lenguajes poéticos no se confundan. Los une, en cambio (así parece desprenderse de estas primeras entregas) un común respeto por su oficio, una saludable autoexigencia formal y una alerta sensibilidad frente a lo humano.

Los tres huéspedes

Efraín Barquero parece el mejor de los no-uruguayos, pero su poema "Granero", bombardeado de metáforas, de retórica y de Neruda, está muy por debajo de los títulos que aportara en la primera entrega, particularmente "La miel hereda", en el que la memoria ordena las sensaciones y la evocación familiar va creciendo en imágenes hasta hacerse comunicable y densa.

Elsa Wiezzel tiene una ingenuidad casi religiosa, pero aún no ha hallado el vehículo adecuado a su expresión. Algún poema, como "Dulce misión", es decididamente endeble, pero aun en el mejor ("Hermano") es demasiado notorio que su acercamiento al tema tiene mucho de tanteo, de asir aquí y allá unas pocas palabras prestigiosamente poéticas.

El argentino Héctor Yánover, en "Yo, el Gran Gilgamesh" muestra denuedo y entusiasmo para lidiar con las metáforas del agua y del fuego, pero tiene menos éxito que su héroe babilónico. Es un poema ampuloso y esotérico, que desentona un poco en la sobria dignidad de la revista. En la

35 *Siete Poetas Hispanoamericanos*, n.os 1 y 2, Montevideo, 1960. Ilustraciones de Raúl Medina y Carlos Carvalho. Carátula de J. P. Gostigliolo.

segunda entrega, Yánover está representado por "1958", no menos ampuloso pero más accesible, que tiene además algunos versos felices (*"Nuestra infancia allá lejos/grita porque la alcancemos"*). Por ahora, es un poeta con impulso. El futuro dirá hacia dónde lo conduce.

Gaiero y Bacelo

Elsa Lira Gaiero tiene una saludable obsesión por lo sencillo. En tres de sus poemas ("Creación", "Lo sencillo", "La hora") muestra un culto casi azoriniano por la cosa íntima, por el pequeño instante. Parecería, sin embargo, que la poquedad de los temas contagiara a veces al estilo. Los tres poemas mencionados tienen un comienzo levantado y sensible, y un final opaco, didáctico en exceso. Más ambicioso —y más logrado— es el poema con que la autora está representada en el primer número: "Principio de amor", con una progresión interior que le da ritmo y coherencia. Hasta ahora, los logros de Gaiero han sido proporcionales a la trascendencia de sus temas.

Los seis poemas de Nancy Bacelo giran alrededor de sí misma y del amor. Se trata de una poesía intensa, a veces impenetrable. En "El miedo" se nota alguna influencia rítmica de Idea Vilariño, pero en general Bacelo sabe hallar su voz y su medida. "El paso", poema enigmático y amargo, es quizá uno de los mejores aparecidos hasta ahora en la revista. En el n.º 2, "De frente" tiene una fuerza psicológica —más que lírica— y aprovecha al máximo su brevedad.

Benavides y Maia

Washington Benavides tiene una machadiana comprensión para acercarse al tema pueblerino. *"La fila de vagones partía en dos al mundo"* es el primer verso de "Madrugada del 18 de abril de 1959" y además la captación conmovida de un instante. "Noche sola" es nada más que una viñeta. Los dos "Poemas de la ciega" siguen una línea preestablecida que lleva en sí misma la amortiguación de sus efectos. En cambio, "Memoria de árboles", de arranque vacilante, progresa luego hacia una evocación voluntariamente pura. Con claras influencias, no solo de Machado, sino también de narradores uruguayos como Espínola y Bordoli, Benavides es sin embargo un poeta auténtico, que tiene algo que decir y que cada vez lo viene diciendo mejor.

Los "Cuatro poemas de la espera", de Circe Maia, representan la mejor contribución que ha tenido hasta ahora la revista, además del ocio, tiene una particular intuición para comunicarse con los más sutiles matices de la cotidianeidad. Su verso se mueve con gusto y con pudor entre las cosas. Circe Maia ha encontrado su rumbo y lo ha encontrado con honestidad; es evidente que no vacila ante el sacrificio de ciertas imágenes acaso más brillantes, pero menos afines con su itinerario temperamental. "Los días" es

un poema menos logrado, algo más artificioso (especialmente el IV) pero que afortunadamente no se aparta de aquel rumbo encontrado.

Las ilustraciones de Carlos Carvalho son aisladamente válidas y eficaces, pero las de Raúl Medina Vidal acompañan y sostienen con más simpatía los poemas, incluso los dejan respirar mejor.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de enero de 1961: 5).

Los poetas discuten sobre poesía

Todos los *records* del desacuerdo fueron batidos en la Mesa Redonda sobre el tema "Situación de la poesía", que cerró el ciclo de actor culturales de la primera Feria nacional de libros y grabados. Cinco poetas (Emilio Frugoni, Roberto Ibáñez, Clara Silva, Vicente Basso Maglio y Washington Benavides) y un crítico de poesía (Guido Castillo), participaron en el debate, que tuvo momentos de encendida beligerancia y que, como era de esperar, no pudo llegar a ninguna conclusión.

Roberto Ibáñez, como presidente de la mesa, marcó el ritmo, y aunque a veces se haya visto en apuros para impedir que los poetas se le escaparan del temario, en general mantuvo el orden, con un sentido de disciplina que —justo es reconocerlo—, más bien corresponde a los prosistas y no a los vates.

Deprimidos y deprimentes

El primer punto del temario fue una interrogante: "¿Existe una depresión de la poesía?". Ibáñez empezó por aclarar que esa pregunta surgía ante una especie de postergación de la poesía frente a otras formas de la creación literaria, pero Basso Maglio —en la primera de sus 87 interrupciones—, declaró que la poesía tiene valor permanente y que en todo caso serían los poetas los que la deprimen; repartió sendas culpas a libreros y editores, y acabó reclamando que se reimpriman algunos buenos poetas.

Castillo dejó constancia del primer desacuerdo, al expresar que él no cree que se trate de un problema de impresión, recordando que los libros de poesía nunca han dado ediciones muy numerosas (un libro de poesías en Francia solo llega a 2.000 ejemplares). Agregó que él entiende que el problema debe plantearse a la inversa de lo que expresa Basso Maglio: es decir, que si no hay editores es precisamente porque la poesía está deprimida. *"Desde el momento en que estamos formulando la pregunta, ya nos estamos poniendo sobre aviso"*.

Para Clara Silva la poesía es algo minoritario y jamás podrá llegar a las masas, ya que se trata de algo delicado y secreto. Opina que Saint John Perse es, como escritor, muy superior a Sartre y Camus; sin embargo, sus libros se venden mucho menos. (*"Todos los músicos son grandes poetas"*, interrumpió

Basso Maglio). Ibáñez sostiene que, al hablar de una depresión de la poesía, en realidad se hace referencia a una ilusión negativa que se produce más o menos regularmente, cada treinta años. (*"Yo quiero saber qué influencia profunda tiene la poesía en los valores de la cultura"*, interrumpió Basso Maglio, y se quedó sin saberlo).

Desde la primera fila del público, la poetisa René Lay preguntó si los poetas participantes de la mesa daban por sentado que existía una depresión de la poesía. El *no* fue unánime (*"Los filósofos son los enemigos de los poetas"*, dijo Basso Maglio, que a veces parecía estar en otra mesa).

El ruidito como inspiración

"La poesía y la crítica" era el segundo punto del temario. Para Castillo, el crítico tiene a veces el orgullo de no entender la poesía. *"Es frecuente oír afirmar a un crítico, con cierta satisfacción que de poeta no tiene nada"*. Basso Maglio formuló una pregunta inquietante: *"¿Cómo no van a tener dudas los críticos de poesía, si nosotros mismos, que somos poetas, no sabemos lo que de poesía no entiende nada?"*. Basso Maglio diciendo que el crítico debe escribir, aunque no entienda

Washington Benavides, el más joven de los participantes, opinó que la crítica es imprescindible en toda época. Recordó, como ejemplos, los invalorables aportes que representaron el estudio de Rodó sobre *Prosas profanas*, de Rubén Darío, y el libro de Amado Alonso sobre la obra de Pablo Neruda. (Alguien del público intervino para decir que el poeta nato nunca lee mucha poesía. *"Son creaciones que sobrevienen a partir de momentos que ha pasado, los cuales pueden ser un naufragio, un derrumbe, un incendio o un simple ruidito"*). Benavides siguió diciendo que los poetas contemporáneos, en opinión de mucha gente, son oscuros. Hay una zona de incomunicación entre el poeta y el público. *"El lector de poesía tiene a veces la impresión de que está leyendo un libro al que le faltan algunas páginas"*. Para Benavides, la poesía se ha adensado, ha penetrado en la materia de la que toma su vitalidad, y por eso es necesario que la crítica cumpla su misión de comunicar al autor con el público. ("Los profetas son oscuros", se oyó decir a Basso Maglio).

Para Castillo, a veces es preferible que el público no entienda, a que crea entender, no cree que, en esencia, haya poetas que sean más difíciles que otros. (Basso Maglio: *"Ezequiel es más difícil"*). Ibáñez señala que el público suele equivocarse, pero no el pueblo. Entre el "analfabeto profundo" de Salinas y el "falso letrado" de que habla Valéry, se queda con el primero. *"No se trata de hacer poesía conforme a tal o cual finalidad, sino de hacer poesía fatalmente. Ni la resistencia a lo difícil, ni la resistencia a lo fácil, pueden establecerse como programa del poeta"*.

Desde el público, interviene el poeta Sarandy Cabrera para decir que, ya que en la mesa intervienen varios críticos, estarían obligados a dar con mayor responsabilidad una opinión sobre las relaciones entre crítica y

poesía. ("*¡No le permito que me trate de irresponsable!*", dijo Basso Maglio). Ibáñez respondió a la objeción señalando que a veces el planteamiento de los problemas puede ser más eficaz que la solución de los mismos.

Valéry y los ravioles

Sobre "La poesía y el público" se desarrolló la tercera etapa del debate. Ibáñez opinó que hay que buscar un público para la poesía con la ayuda de una crítica que no funde su militancia en el afán de difundir. Para Benavides hay poetas de muchedumbres, y hay poetas de un público determinado. Para Clara Silva, es el crítico quien orienta al público hacia la poesía. Castillo opina, de acuerdo con Antonio Machado, que no se puede escribir para las masas, sino para el hombre, y no importa que ese hombre sea uno o un millón. Pregunta qué es lo que decide la autenticidad de un poeta, y Clara Silva responde: *"Un buen crítico"*.

Emilio Frugoni interviene para señalar que este punto del temario comprende el problema de la finalidad de la poesía y también el problema de los medios de que la poesía ha de valerse para hacerse entender. Cree que el poeta contemporáneo tiene una gran misión que cumplir, sin olvidar que debe cumplirla en el campo de la poesía. El poeta contemporáneo debe elegir sus medios de comunicación y cumplir con la obligación de hacer arte; debe llegar a crear una forma de arte en la que el hombre aparezca en su integridad, a fin de que lo entienda el pueblo, más que el público. Para que el pueblo llegue a sentirlo, tendrá que llegar por intermedio de su público. Frugoni considera que la función de la crítica es muy importante, ya que puede comunicar al poeta con el pueblo, que es el auditorio del poeta y el destino del poeta.

"Pero esa poesía para el pueblo es una cosa social", intervino Clara Silva. Frugoni aclaró que la poesía cumple una finalidad social por el mero hecho de ser arte de verdad. *"No le reclamo al poeta que defienda ciertas posiciones sociales; lo que quiero decir es que la poesía llegue a ser un sentimiento popular, pero de un pueblo adelantado. Y eso es lo que puede impulsar al poeta a buscar una manera de expresión que no sea demasiado alambicada, que sepa encontrar en el lenguaje vulgar todo aquello que pueda tener un sentido artístico"*.

Tampoco Castillo está de acuerdo con eso de escribir para el pueblo. Cita nuevamente a Machado para afirmar que es una pretensión excesiva de los poetas creer que pueden escribir para el pueblo. *"Solo los más grandes han escrito para el pueblo"*. Ibáñez entiende que el tema político o social debe acceder a la poesía cuando el poeta siente la necesidad de expresarlo, pero si no siente esa necesidad es suficiente que se declina como hombre. Salvando las distancias con el tema social, recuerda que a Valéry le gustaban mucho los ravioles, y sin embargo nunca los cantó el poeta.

El patrón oro

Castillo inaugura el cuarto punto: "Poesía y realidad", sosteniendo que a veces se confunden Realidad y Verdad, pero esas dos palabras no significan lo mismo. Para él, la poesía es un documento esencial, acaso el más esencial. Benavides cree que la realidad penetra en la poesía a través del filtro de cada poeta. Clara Silva: *"La poesía es la metafísica de la realidad"*. *"O el mito de la realidad"*, agrega Benavides.

Los últimos temas son tratados en ritmo casi vertiginoso. "Poesía y literatura" es el otro punto. Castillo opina que la poesía es el patrón oro; aquello que no es poesía es simple literatura. Señala que hay muchos escritores que desdeñan la poesía pero hay otros verdaderamente grandes, como Cervantes, que hubieran querido ser ante todo poetas. (*"Ningún gran poeta ha dicho que era poeta"*, interrumpe Basso Maglio, y de inmediato es abrumadoramente refutado). Ibáñez sostiene que cuando coexisten varias vocaciones en el mismo creador, la poesía siempre significa la ambición más profunda.

El último tema: "Destino de la poesía", es abordado inicialmente por Castillo, quien recuerda una tesis de Hölderlin: los mejores poetas aparecen por lo general en épocas de penuria. Para Benavides, el destino de la poesía depende de los poetas de hoy, de todos los poetas de hoy: desde el anónimo adolescente pueblerino que siente el flujo del alma, hasta los escritores profesionales y famosos. La poesía puede siempre tocar al hombre, sea cual fuere la cultura de que este disponga.

En una intervención final, Ibáñez sostiene que el destino de la poesía satisface una de las más profundas necesidades de la tierra. Mientras las energías creadoras del hombre no se aniquilen, la poesía tendrá asegurado su imperio.

A esta altura, los aplausos finales del público desalentaron la última interrupción de Basso Maglio. De modo que no fue posible verificar si el numeroso público había llegado a una previsible conclusión: mientras exista una Mesa Redonda, habrá poesía.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de enero de 1961: 5).

El problema editorial reclama soluciones

Hace ya unos días que se clausuró la primera Feria nacional de libros y grabados, y parece oportuno extraer algunas consecuencias de un hecho cultural que revistió tan singulares características. Por lo pronto, la Feria fue el terreno práctico (un terreno cubierto de pinocha) en que se pusieron a prueba las deprimentes teorías de innumerables libros, críticos y meros opinadores, que desde tiempo inmemorial vienen sosteniendo que el escritor nacional no interesa al público. La contundente respuesta de la Feria fueron 3.000 ejemplares vendidos en veinte días. Evidentemente, el libro de autor

nacional se vendió, y se vendió bien, pero conviene tener cuidado y no extraer conclusiones demasiado simplistas a partir de esa comprobación.

La publicidad es necesaria

Por lo pronto, convendría preguntarse: ¿por qué el autor nacional tuvo en la Feria mayor aceptación de la que tiene comúnmente en librerías? ¿Qué circunstancias especiales se dieron en la Feria y no se dan en las librerías?

En primer término, cabría mencionar la publicidad. En el presente es francamente suicida (y esto atañe a toda actividad comercial, cultural o política) el menosprecio de este capital factor de difusión. El público está tan habituado a enterarse de todo por la vía publicitaria, que ya no sale espontáneamente en busca de los objetos de su interés, cualquiera que este sea. La Feria repartió afiches, envió comunicados a la prensa, publicó avisos, organizó conferencias, recitales, mesas redondas, es decir, enteró al público de qué se trataba y de qué material estaba ofreciendo. Pues bien: esa publicidad falta generalmente cuando aparece un libro nacional.

Libros en los rincones

Entre los libreros de plaza hay quienes siempre se han preocupado por brindar al libro uruguayo un adecuado tratamiento, entendiendo por ello la misma exhibición en vidrieras y en mesas de novedades que se dispensa al libro extranjero. Pero también hay otras librerías, en las que el libro nacional vegeta en rincones totalmente esotéricos o en estantes cercanos al cielo raso, remotas ubicaciones que pueden desalentar hasta al más interesado de los clientes posibles. Agréguese a ello que hay muchas librerías que, cuando aparece un libro nacional, adquieren dos o tres ejemplares, vendidos los cuales el título no se repone, aunque el público se interese por él. Desde este punto de vista, uno de los factores que más contribuyeron al éxito de venta en la Feria fue sencillamente que el público tuvo a su alcance los ejemplares para hojearlos, comentarlos y, en definitiva, formular su elección. Libros que tenían fama de agotados, reaparecieron —y algunos, triunfalmente— en la Feria, significando con ello que no habían estado agotados, sino arrinconados.

El lector no quiere ser tamiz

A no hacerse demasiadas ilusiones, sin embargo. La Feria también sirvió para probar que hay autores nacionales que no se venden, autores que seguramente tampoco se venderían con el triple de publicidad o con varias vidrieras a su disposición. Por eso, convendría investigar si la buena marcha de la Feria no se habrá debido, también, a que su realización coincidió con la aparición de dos editoriales uruguayas y de varios libros que, de algún modo, provocaron el interés del público al referirse (en unos casos más directamente que en otros) a temas, personajes y problemas nacionales. El nacimiento de editoriales es, en particular, un poderoso estímulo, tanto para el escritor como para el lector. Para el escritor significa la posibilidad de

llegar a su público, de comunicarse con su lector, posibilidad que es (confesada u oculta) la que el literato busca por el solo hecho de escribir. Para el lector, por su parte, la existencia de editoriales representa un principio de selección, el establecimiento de un nivel mínimo de calidades, que en definitiva redunda en su propio beneficio. Por lo general, al lector le desalienta un poco tener que oficiar de tamiz; en cambio, está dispuesto a comprar obras literarias cuando sabe que, detrás de una colección determinada, hay un editor, hay asesores literarios, que efectúan esa labor de selección.

Hacia el fomento editorial

De ahí que la realización de la Feria y su éxito indudable, deban ser mirados no como logro total, entusiasmante y definitivo, sino como un llamado, en las puertas mismas de la autoridad comunal (aunque es, principalmente, la autoridad nacional la que debería darse por aludida), para que se aboque, de una vez por todas, a la consideración y a la solución de algunos urgentes problemas culturales. En veinte días, un grupo de entusiastas y decididos (no hay por qué ocultar los nombres: Nancy Bacelo, Benito Milla, Ángel Rama, Elsa Lira Galero, Carlos Carvalho) armaron un local salido de la nada, consiguieron la adhesión de los escépticos, mostraron hechos y no palabras, y con veinte mil pesos de ventas le pusieron la tapa (en este caso, sería la carátula) al pesimismo. Sin embargo, un excelente proyecto de Fomento Editorial, que desde hace años viene llevando Héctor D'Elía (actual presidente de la Cámara del Libro) de Ministerio en Ministerio, de Comisión Asesora en Comisión Asesora, y a través de todos los gobiernos del pasado y del presente, es siempre derrotado por el papeleo administrativo, por las reticencias de los jerarcas, y, en última instancia, por la convicción —bastante frívola, por cierto— de que la cultura es una especie de artículo suntuario, frente a cuyos reclamos todo político o gobernante que se precie, debe responder, en el mejor de los casos, con un patriótico encogimiento de hombros.

Sin la posibilidad de exportar el libro uruguayo y conquistar otros mercados de habla española, todo intento editorial autóctono debe luchar contra tantos y tan monolíticos obstáculos, que el mero hecho de sobreponerse al fracaso debe ser considerado como una proeza. México, España, Argentina y Chile, han tenido problemas semejantes al nuestro, y hace tiempo que han sabido resolverlos —en cada caso, de acuerdo a sus necesidades— por la vía de alguna ley de fomento editorial. Solo el Uruguay no pierde tiempo en problemas tan nimios.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de febrero de 1961: 5).

Existe escasez de revistas literarias

Hace algunos años, cuando editar un libro era una pérdida que no todos estaban dispuestos a emprender, la vida literaria nacional disfrutó de una especie de escape, gracias a un efectivo auge de las revistas. En el decenio comprendido entre 1945 y 1955, se publicaron por lo menos —y seguramente algún nombre se queda en el tintero—, las siguientes revistas literarias: *Escritura*, *Alfar*, *Anales del Ateneo*, *[Boletín de] Aiape*, *Revista Nacional*, *Asir*, *Número*, *Marginalia*, *Revista de la Facultad de Humanidades*, *Resalto, Azul*, *Cuadernos Julio Herrera y Reissig*, *Gaceta de Cultura* y *La Licorne*.

Algunas, como *Alfar*, venían de más atrás; otras, como la *Revista Nacional* (caso muy particular, ya que se trata de una publicación oficial) sobreviven aún. En la nómina hay revistas que tuvieron una vida relativamente larga (*Asir*, *Número*, *Escritura*, *La Licorne*) pero en su mayor parte no sobrepasaron la media docena de entregas.

Diez años como máximo

Paulatinamente, todas esas publicaciones —aun las que parecían más estables y contaban con un público consecuente y fiel a sus suscriptores—, han dejado de aparecer y, lo que es más grave aún, no han sido remplazadas por otras. Con excepción de la *Revista Nacional*, que por razones obvias no constituye un caso representativo, la única revista literaria que en el presente no solo existe sino que aparece con cierta regularidad, es *Deslinde*. Es cierto que han aparecido tres números de *Siete Poetas Hispanoamericanos* —las dos primeras entregas fueron comentadas en esta página—, pero su estructura de "equipo fijo", sin colaboradores especiales, impide considerarla como una típica revista literaria; más bien se trata de una especie de cooperativa lírica, destinada a paliar las notorias dificultades de publicación que, aquí y dondequiera, cercan, y a veces frustran, al creador de poesía. (*Tribuna Universitaria*, excelente revista que edita la FEUU, aunque suele publicar ensayos y artículos que atañen a lo literario, no puede ser considerada en esa categoría).

¿Qué factores pueden haber determinado este aniquilamiento casi simultáneo de las revistas literarias? El escritor inglés Alan Prince-Jones, que estuvo de paso por Montevideo en aquella época de euforia revisteril, manifestó en esa ocasión que en el rubro literario, las publicaciones periódicas no debían prolongar demasiado su existencia. *"Diez años debe ser el plazo máximo para una revista literaria"*, recalcó. Su teoría se basaba en la atinada observación de que una revista literaria debe fundamentar su permanencia y su regularidad, en la existencia (verdadera y no forzada o ficticia), de un grupo de escritores que efectivamente funcione como tal.

No hay que encandilarse

Pues bien, esto de grupos literarios suena siempre a juventud. Cuanto más joven es la edad promedio de un núcleo de escritores más factible es que estos actúen con pujanza y sentido de equipo. Luego, cuando los literatos se van acercando a la madurez, es casi inevitable que tiendan a singularizarse, a tomar cada uno su camino propio, que rara vez coincide exactamente con el que toman sus compañeros de promoción. Cuando el grupo tiende a disolverse, la revista también tiende a convertirse en algo híbrido, ya que debe contemplar demasiadas actitudes personales. (Un caso negativamente ejemplar de esta gastada supervivencia, es el de la revista *Sur*, de Buenos Aires, que después de haber sido uno de los centros de difusión literaria más prestigiosos y actualizados de América Latina, hoy en día ha pasado a ser un honorable panteón frente al cual ya nadie deja ofrendas).

Por eso, no hay por qué asustarse de que una revista literaria tenga corta vida. Debe alarmar, en cambio, el hecho de que casi no existan revistas literarias. No hay que encandilarse con el relativo auge editorial de estos últimos meses. Inscribirse en la confortable creencia de que, a partir de ahora, los varios quintales de material inédito que seguramente existen en la República, van a hallar con facilidad uno o varios editores dispuestos a esparcirlos por el mundo. Conviene recordar que la mayoría de los escritores que en 1960 han tenido acceso a las colecciones publicadas, durante muchos años fueron formando, lenta y seguramente, un prestigio a través de sus contribuciones a revistas literarias. En cierto modo, ese parece ser el caso de Arturo Sergio Visca, Mario Arregui, Luis Castelli y Carlos Martínez Moreno, cuatro de los nombres que mejor representaron esta eclosión editorial. Con excepción de Arregui —que ya había publicado un volumen de cuentos—, la obra que esos escritores entregaron al público durante 1960 fue, en cada caso, un primer libro. Sin embargo, ya eran conocidos, estimados y hasta discutidos. Visca y Castelli, en *Asir*; Arregui y Martínez Moreno, en *Número* y *Marcha*, habían recorrido una prolongada trayectoria previa. En estos casos, como en tantos otros, las revistas literarias hicieron de tamiz.

Las dificultades son las mismas

A un tamiz semejante deben someterse —con esperanzas y sin temor— los narradores, poetas y ensayistas de más reciente promoción. Las dificultades que existen hoy para la publicación, financiación y distribución de revistas literarias, son aproximadamente las mismas que existieron hace cinco años, o diez, o veinte. Una revista literaria es una especie de vitrina, de atractiva miscelánea, frente a la cual el lector (y, por supuesto, también el crítico) puede ir apoyando sus preferencias. Los escritores más jóvenes deberían buscar el modo (todas las generaciones han sabido hallarlo) de crear esas vitrinas, esos centros de exposición, y someterse desde allí al juicio del

lector y al dictamen de los críticos, dos formas de opinión que, según ha mostrado la experiencia, no siempre tienen la obligación de coincidir.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de febrero de 1961: 7).

El honor y la plata

Los premios oficiales de literatura no están al día con la inflación

Durante años los escritores de este país vivieron pendientes de los premios oficiales de Literatura. En un momento en que la venta en librerías de las obras nacionales era prácticamente nula, los premios aparecían como la única salvación posible. No eran considerados como una recompensa, sino como un modo de evitar la deuda interminable.

Diez o quince años atrás, había escritores y grupos de escritores que se movilizaban con denuedo en la ardua faena de conseguir un premio. Ser jurado significaba —además de la lectura forzada de algunos buenos libros e innumerables bodrios— la atención de llamadas telefónicas a cualquier hora del día, con Fulano recomendando a Mengano, o viceversa; significaba además escuchar las defensas y autodefensas de buena parte de los autores. En cierto modo, era una lucha sin cuartel y una vez que el escritor se introducía en ella, no escatimaba maniobras para lograr su objetivo.

Premio a la modestia

Hay un jurado que todavía recuerda el caso de aquel poeta (hará de esto unos doce años) que se le arrimó en el café y le mostró el estado decadente en que se encontraba su sobretodo, como último argumento para estimular su piedad y, de paso, conseguir el premio.

En aquella época, la reglamentación de los Concursos Literarios del Ministerio de Instrucción Pública no era la misma que ahora rige. Había premios en efectivo (algunos de ellos, de solo $ 300) pero también había Medallas de Oro, que si bien en el orden jerárquico de las recompensas eran consideradas como el máximo honor, en el aspecto contante y sonante no representaban ni un solo peso uruguayo de curso legal. Pues bien, en cierta ocasión se descontaba que al poeta A. habría que adjudicársele la Medalla de Oro correspondiente a ese año. Entonces fue cuando el poeta A. se apersonó a uno de los jurados y le dijo más o menos estas palabras: *"¿Por qué van a cometer ustedes esa injusticia? Es algo que rompe los ojos. La máxima recompensa, o sea la Medalla de Oro, debe corresponder al poeta B., que es mucho mejor que yo. Le aseguro que yo sabría conformarme con el premio siguiente"*. Naturalmente, la razón de semejante modestia era que el premio siguiente no era honorífico, sino en efectivo.

Algunos no son todos

En esta primitiva etapa de los Concursos Literarios, los concursantes tenían el derecho de elegir un representante en el jurado. En la ley actualmente en vigencia, no son los concursantes, sino la Asociación Uruguaya de Escritores (a la que no pertenecen gran parte de los concursantes) la que elige sus representantes en el jurado. Los escritores no pertenecientes a la AUDE consideraron esa sustitución como lesiva para sus intereses y en junio de 1955 redactaron un manifiesto, que fue firmado nada menos que por cincuenta escritores y que en su momento provocó una encendida polémica. En dicho Manifiesto, expresaban *"que mientras no se integren los jurados con críticos en ejercicio o especialistas en cada género, y no se reconozcan los derechos de todos los concursantes a tener representación directa en los jurados, los abajo firmantes no participarán con sus obras en los certámenes oficiales de literatura"*.

Las autoridades oficiales no se dieron por enteradas, y aún hoy, seis años después de aquella protesta, sigue rigiendo en los concursos del Ministerio de Instrucción Pública la cláusula que niega a los concursantes su representación en el jurado y, en cambio, establece su representación de AUDE. Desde 1955 a la fecha han sido premiados algunos escritores firmantes de aquel Manifiesto. Varios de ellos han aceptado los premios; otros, los han rechazado públicamente.

En los concursos literarios que, por su parte, organiza el Concejo Departamental, aquel Manifiesto de 1955 tuvo una tardía pero eficaz repercusión. En la actualidad, son los concursantes y no la AUDE, quienes eligen sus representantes en el jurado. Por otra parte, las autoridades municipales han aumentado los premios en efectivo, que actualmente ascienden a dos mil pesos cada uno. Aun con esa sensible mejora (anteriormente, las recompensas eran de mil pesos) el importe del premio ni siquiera alcanza para solventar el 50% del costo actual de la edición.

Borrar y empezar de nuevo

¿Qué decir entonces de los Concursos del Ministerio, cuyas remuneraciones son aún menores? Es evidente que toda esta estructura de concursos está clamando por urgentes modificaciones. En primer término: la integración de los jurados. No estamos aludiendo a los certámenes municipales, cuya organización ha mejorado sensiblemente en los últimos tiempos, pero sí a los del Ministerio, cuya trama permanece inconmovible. En octubre de 1959, un miembro, el Dr. Carlos Real de Azúa, se pronunciaba contra la integración actual de los jurados, y especialmente contra la presencia en los mismos de representantes de AUDE y AGADU. Sugería que sus representantes fueran reemplazados por delegados de la Universidad y la Facultad de Humanidades. Además proponía una modificación concreta: *"Tendría que haber, sobre todo, un delegado de los concurrentes, elegido en reunión pública y por*

mayoría, con el fin de que no se dé esa absurda dispersión de votos que ocurre en estos casos cuando se sufraga por correo".

En segundo término: la escasez de los premios, que en el caso del Ministerio llega a ser ridícula. Evidentemente, las autoridades nacionales parecen considerar que la inflación no llega hasta los premios. Pero llega. Una demostración de que efectivamente ha llegado, es que ahora los escritores ya no bregan con el ardor de antes por la obtención de sus laureles. Ya ningún concursante se acerca a un jurado para mostrarle el forro desgastado de su sobretodo.

A esta altura, tal vez sea difícil mejorar esta ley mediante algunas modificaciones aisladas, que, por lo general, solo quedan en la superficie. Tal vez fuera lo más atinado, borrar y empezar de nuevo.

Hoy en día, cuando el problema editorial parece ir encaminándose paulatinamente hacia su solución, convendría tener en cuenta ese desarrollo y obrar en consecuencia. Un premio ridículamente exiguo, cuya obtención ni siquiera otorga prestigio al libro premiado, debería ser cosa del pretérito. En vez de la actual profusión de premios indigentes, que son casi limosnas, acaso fuera más atinado establecer uno o dos premios de mayor volumen, cuya obtención realmente representara algo.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de febrero de 1961: 6).

Respecto al futuro de la Biblioteca Nacional comenta su director Dionisio Trillo Pays

"El gobierno que quiera realmente inaugurar el edificio de la Biblioteca Nacional, tiene en sus manos la agilización de ese proceso". Con estas palabras Dionisio Trillo Pays, Director de la Biblioteca Nacional, definió para *La Mañana* el actual panorama de esa casa de cultura. "*Todo depende ahora del Poder Ejecutivo, ya que las obras insumirían poco tiempo para su ejecución. Hay que obtener los recursos de inmediato. Yo cumplí mi parte al poner a la Biblioteca en una situación que por cierto es muy diferente de la que padecía en el viejo local. Pero ahora debo confesar que estoy muy cansado"*.

Volumen de lo inmediato

Sin embargo, cinco minutos más tarde, Trillo (que siempre ha bregado por la Biblioteca con un fervor ultraadministrativo) desmentía ese cansancio y se acaloraba defendiendo el futuro de su tan particular Oficina. ¿Planes inmediatos? Bueno, lo primero es terminar de una vez las obras. El edificio está concluido, en lo que permite su funcionalidad, sin un mayor desarrollo, porque todavía falta equipar la Sala grande de Lectura, a fin de

atraer efectivamente a los lectores, y queda para terminar el Salón de Actos y las salas de exposiciones.

Frente a una pregunta concreta sobre cifras, Trillo recuerda que las obras que se dejaron para una última etapa hubieran insumido en aquel entonces unos $ 200.000.00, pero en el momento actual esas mismas obras han ascendido a $ 700.000. *"Ya he pedido que habiliten la Sala Grande y el salón de atrás, y lo he pedido al Ministerio de Instrucción Pública, que le habrá dado curso —supongo— al Ministro de Obras Públicas"*. También están en trámite las conquistas obtenidas cuando el presupuesto. Se refiere primordialmente a la obtención de jerarquías en el escalafón. Esto es muy importante y permitirá organizar los servicios de la Biblioteca en un equipo de alto rendimiento. *"Hasta ahora, los servicios se han venido resistiendo de la dependencia muy exclusiva de su director. Ahora estamos abocados a poner un reglamento que especifique qué es la Biblioteca, cuál es su obra y cuáles son las obligaciones de sus altos funcionarios"*. En la actualidad, la Biblioteca ha obtenido mejores sueldos, y Trillo expresa su esperanza en que, en un plazo relativamente corto, los sueldos de la Biblioteca Nacional lleguen a ser los adecuados a la dignidad de sus funciones. Estas conquistas se complementan con las creaciones de cargos. *"En base a todo esto, nos hemos propuesto en muy poco tiempo fortalecer los servicios que funcionan muy debilitados, porque en estos últimos años se ha tenido que ir quitando personal para concentrar la mayor atención en la Oficina de trato con el público"*. La Biblioteca aspira, además a asimilar las adquisiciones de 1960, que son importantes, tanto en número como en calidad, pero que no serán útiles, hasta tanto no se les pongan al alcance del público.

Inauguración en muchas cosas

También para el lector hay buenos proyectos. Trillo manifiesta que en una de sus aspiraciones es poder llegar a tener abierta la Biblioteca desde la mañana hasta la noche, incluido el sábado.

La pregunta de cajón es: "¿Cuándo se inaugura el edificio?", pero Trillo no la encuentra tan sencilla. *"La Biblioteca inaugurará realmente su edificio, cuando pueda inaugurar su acervo, cuando inaugure la totalidad de sus servicios. Hay que hacer también la recapitulación de la legislación con respecto a la Biblioteca Nacional y bibliotecas privadas"*. Para su director, todos estos aspectos de la Biblioteca forman parte de la inauguración: la totalidad de los servicios funcionando y la atención que se le preste por los Poderes Públicos. Entiende, además, que el hecho tal como ha ocurrido en otros países, deberá tener cierto marco de atención internacional, con exposiciones de libros nacionales y de naciones amigas. El cuadro es tan estimulante que no hay más remedio que preguntar: *"¿Para cuándo?"*, *"Todo depende del Poder Ejecutivo"*, recuerda Trillo.

¿Planes inmediatos? Prefiere no adelantarnos, porque de una vez por todas, quiere responder a la prensa con hechos concretos. En ciertos aspectos, como mecanización de los servicios, fomento de las bibliotecas en el país, canje de publicaciones, centro de información bibliográfica, etc., ya se estaría a punto de hablar sobre realidades y no sobre menos proyectos, así que prefiere hablar de ellas más adelante.

Delegado en México

Precisamente, ¿tuvo algo que ver con el canje ese reciente viaje a México?

"Efectivamente, a principios de 1960 habíamos obtenido una vieja aspiración y era que la Oficina Internacional de Canje funcionara en la Biblioteca Nacional, por entender que técnicamente esa era su ubicación, y justamente en el momento en que tenía que organizarse, que había que atar los diferentes cabos, que conocer los tratados que el país tiene suscritos en el papel que jamás ha cumplido, en ese momento, con el patrocinio de la Unesco y del gobierno de México, se realizó un seminario de bibliografía y de canje de publicaciones. Tuve la satisfacción de ser elegido como delegado del Poder Ejecutivo, y allí en México pude tomar contacto con los más distinguidos técnicos en la materia, así como con los problemas, esfuerzos y soluciones que tienen ellos para organizar de una vez por todas una cosa muy seria, sobre todo entre los países latinoamericanos, que en esta materia todos se dan las espalda".

Trillo hace notar que, cuando, en el curso de ese Congreso, comunicó que la Oficina Internacional de Canje funcionaba ahora en la Biblioteca Nacional, varios delegados sugirieron a los demás países que siguieran ese ejemplo.

La Biblioteca y las ferias

Trillo conoce la iniciativa, enunciada en *La Mañana*, de realizar una feria-venta del Libro Latinoamericano. En México presenció la Octava Feria del Libro, que tenía *stands* para diversos países de América. La mayoría de esos *stands* eran, según Trillo, francamente deplorables, lógica consecuencia de que hubieran sido logrados a través de los Agregados Culturales de los distintos países, una vía que por lo común no es considerada muy eficaz. Aparte de que se trataba de una muestra verdaderamente insuficiente, entiende que no fue hábil establecer de antemano que allí los libros se mostraban pero no se vendían.

En cuanto a la probable realización de la feria-venta del libro latinoamericano, el director de la Biblioteca Nacional entiende que la Biblioteca Nacional está en las mejores condiciones, tanto para servir de nexo en la organización de ferias nacionales, como para recolectar, por toda Latinoamérica, los libros que se exhibirían y venderían en Montevideo. En realidad, esa es la específica función de la Oficina Internacional de Canje.

En la conversación de Trillo hay, sin embargo, un tema recurrente: la inauguración del edificio. A él vuelve, nada más que para aclararle al cronista: *"Esa inauguración es muchas cosas"*, y en seguida encuentra la palabra que da la clave: *"¿Se da cuenta? No es lo mismo que inaugurar un puente"*. Evidentemente, no. Se trata de un edificio que tiene su alma, pero a la vez que la ha encomendado a las reticentes manos del Estado. Digamos, para sintetizar: futuro incierto.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de febrero de 1961: 8).

Un proyecto enterrado

Desde 1958 tiene aprobación del Concejo la creación de una editorial municipal

El problema editorial siempre ha sido, en nuestro país, una especie de pantano en el que han perdido impulso y dirección las mejores intenciones tendientes a remediar algunas célebres carencias de nuestra vida cultural y, en particular, de nuestra vida literaria. Durante muchos años deambuló de Ministerio en Ministerio un proyecto de Ley de Fomento Editorial del que es autor el Prof. D'Elía, hoy presidente de la Cámara del Libro, pero en definitiva fue frenado, absorbido arredrado por la inercia y el papeleo burocrático.

Más adelante, el entonces Consejero Justino Zavala Muniz propugnó una iniciativa, orientada hacia la creación de una Editorial oficial, especie de Ente estatal que iría publicando (y vendiéndolas luego a precios muy reducidos) las obras de autores nacionales que fueran seleccionadas por un Jurado a designar por el Gobierno. En ese entonces, la iniciativa fue mirada con gran prevención por ciertos sectores intelectuales. Se temía (y había alguna razón para ese temor) que el nuevo Ente cayera bajo el prorrateo político del 3 y 2, que si en los organismos meramente administrativos puede tener justificación, en los culturales, en cambio, puede llegar a ser frustrante y perjudicial.[36] La posterior politización de algunos organismos estrictamente culturales, con los malogros, equívocos y desaciertos que acarreara, solo ha servido para confirmar aquellas prevenciones.

Los justos y los burócratas

En el año 1958, tuvo origen en la Dirección de Artes y Letras del Concejo Departamental, una iniciativa que tendía a crear una Editorial Municipal en sustitución de los concursos Literarios que anualmente organiza la Comuna y con el correspondiente refuerzo de rubro. Según ese

36 Se refiere al acuerdo logrado entre los dos partidos tradicionales que estableció que de cinco miembros en cada Ente autónomo, tres le corresponderían al partido mayoritario y dos al minoritario. [Nota del compilador].

proyecto, la Editorial Municipal editaría diez obras por año, elegidas por un comité de lectura, integrado por funcionarios de las oficinas especializadas del Municipio, que, de estimarlo necesario, podrían recurrir a la opinión de asesores en la materia de que tratase la obra juzgada. De cada libro se editarían mil ejemplares, de los cuales el Concejo Departamental de Montevideo retendría 300 para canje, asistencia, divulgación y acrecentamiento del caudal bibliográfico de sus bibliotecas, y entregaría 700 al autor, quien podría disponer libremente de ellos, aunque, en el caso de ponerlos a la venta, debería ceñirse al precio que previamente habría establecido el Municipio. El proyecto no establecía límites ni categorías de obras, abriendo un registro permanente, sin limitación de plazos, para la inscripción y presentación de los originales, que siempre deberían tener carácter de inéditos.

Con la base de ese proyecto, en setiembre de 1958 el Concejo Departamental aprobó la creación de una Editorial Municipal, aunque estableciendo algunas modificaciones importantes. Por lo pronto, se establecieron límites de extensión (300 páginas escritas a máquina, formato oficio) y de géneros (literatura, historia y crítica); el tiraje fue elevado a 2.000 de los cuales solo 100 se entregarían al autor y el resto sería destinado a la venta, a través de un distribuidor contratado por el Concejo Departamental; los derechos de autor serían del 30 % sobre el precio de venta en librerías; las obras serían elegidas por Comisiones de Lectura (una para cada género: literatura, historia, crítica), integradas por cinco miembros, anualmente renovados; se eliminaba el recurso de los asesores especializados.

En esa fecha, el Concejo Departamental dispuso que por el Departamento de Hacienda se indicara el rubro al que podrían imputarse los sesenta mil pesos destinados a integrar el aporte inicial del "Fondo Editorial Concejo Departamental de Montevideo". Tenemos entendido que, hasta la fecha, el Departamento de Hacienda no se ha expedido al respecto. O sea, que también este proyecto duerme el sueño, si no de los justos, por lo menos de los burócratas. Sobre este particular, tenemos el propósito de entrevistar a algunos concejales.

Más o menos comercial

El proyecto municipal, en sus dos etapas parece hasta ahora la iniciativa más equilibrada y —dentro de las limitaciones que impone lo político— la más sensata en el enfrentamiento oficial de este arduo problema.

Decimos oficial, simplemente porque entendemos que la solución más compleja y viable para el cauce y estímulo de la actividad editorial en nuestro medio es la que abarca el proyecto de Ley de Fomento Editorial a la que hicimos referencia más arriba. Pero atengámonos ahora a lo municipal. Entendemos que la superioridad de este proyecto con respecto al anterior (Editorial del Estado) reside en la organización comercial que va implícita en el mismo. Tal vez esa sea la única manera de que una Editorial oficial

no se politice (que en este caso, es lo mismo que decir: no se fosilice), ya que es obvio que, con el sistema de 3 y 2, resulta imposible que una editorial funcione cultural y comercialmente en nuestro medio.

En ese sentido, es loable la modificación habida del primer al segundo proyecto, creando Comisiones de Lectura en vez de Comisiones de Funcionarios; en cambio, la eliminación de asesores especializados no parece oportuna ni eficaz. Sería interesante que, a los efectos de eliminar para siempre el fantasma de 3 y 2 (especie de ogro cuya amenaza pende sobre la actividad cultural de este país), la Comisión de Lectura estuviera integrada totalmente por críticos, y para eliminar toda sospecha de implicancia, que fueran críticos exclusivamente dedicados a ese género, es decir, que no fueran asimismo narradores, poetas o dramaturgos. En el momento actual, sería posible integrar una comisión con garantías.

Existe un equipo de críticos en ejercicio con cuyas opiniones se puede discrepar, pero que están a salvo de toda acusación de acomodo, favoritismo o deshonestidad. Téngase en cuenta que la única salvación, la única posibilidad de supervivencia y de eficacia para una Editorial oficial, es que se la preserve, con el mayor denuedo, de la influencia política. Si no se la defiende de la muñeca y el camanduleo, de la telefoneada del caudillo y la gestión del club, desde ya habría que administrarle la extremaunción comunal, desde ya habría que anunciarle el desprestigio.

Observaciones al margen

Dos modificaciones, con relación al proyecto aprobado en 1958, parecen ahora de cajón. La primera se refiere al monto: $ 60.000, en la actual etapa inflacionaria de nuestra economía, no alcanzan ni para las tapas del primer año. La segunda se refiere al límite de categorías. ¿Por qué solo literatura, historia y crítica? ¿Por qué no filosofía, sociología, ciencias naturales, cine, política, urbanismo, etc.? Si la organización tiende a lo comercial, lo lógico es que la Editorial esté abierta a cualquier obra, en cualquier disciplina intelectual o artística, que tenga suficiente calidad e interés como para merecer su publicación.

El proyecto original de la Dirección de Artes y Letras hacía referencia a que las obras de la Editorial Municipal podrían ser vendidas a un precio inferior a los habituales. Aunque el proyecto aprobado en definitiva no se pronuncia sobre el particular, cabe hacer la observación de que esa intención (aparentemente beneficiosa para el posible comprador) conspiraría seriamente contra la naciente industria editorial en nuestro medio. Parece (y es) lógico que el editor privado, cuando calcula el precio de un libro, tenga en cuenta un razonable beneficio. El Estado (o, en este caso, el Municipio) puede o no calcular una ganancia, puede o no resignarse a recuperar el costo de la edición, pero en el caso de que se decida a vender sus libros sin ganancia estará ejerciendo una desleal competencia frente al editor privado. En el ejemplo concreto de las publicaciones de los Clásicos Uruguayos de

la Biblioteca Artigas, el abaratamiento en cierto modo se justifica y tiene un sentido de amplia difusión; allí la competencia puede ser obviada, y el editor comercial que publica obras actuales, no tiene derecho a sentirse lesionado. Pero si la Editorial Municipal va a dedicarse (como es explicable que se dedique) a publicar libros inéditos de autores vivos, lo aconsejable sería que entrara en una franca competencia con los demás editores del país y que no les sacara la ventajita que le otorga su linaje oficial. Por otra parte, el hecho de que la Editorial Municipal extrajera un beneficio de sus ediciones sería el mejor modo de asegurar su permanencia, ya que no tendría que depender pura y exclusivamente de los buenos y malos humores políticos, de las alianzas o las rencillas partidarias, que son en buena parte las que fijan el monto de los rubros.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de febrero de 1961: 5).

Una experiencia de lector

También la memoria hace su antología

Todo lector de antología tiene experiencia de un gesto inevitable: tomar un lápiz, abrir el volumen en el índice, tachar los autores que —en su opinión— están de más, y agregar los nombres de aquellos que —también en su opinión— fueron olvidados. Esto quiere decir que cada lector tiene, o puede tener, en cada género, una antología de su gusto.

Como lector, pues, y no como crítico, se me ocurrió hoy hacer esta experiencia: crear ahora, sobre el papel (y limitándome al cuento uruguayo contemporáneo) una antología de mi gusto. Digo como lector, y no como crítico, porque no me he puesto a repasar y releer los veinte o treinta libros de cuentos que verdaderamente importan en la narrativa nacional. Simplemente, he acudido a mi memoria y, a partir de ese arranque mnemónico, a algunas notas más de los últimos años.

En general, mi memoria es un desastre; pero es un desastre sin discriminaciones, de modo que en este caso me sigue siendo útil, ya que si en alguna oportunidad un cuento se me quedó prendido en la pésima retentiva, y todavía hoy sigue allí, inconmovible, quiere decir que esa lectura significó algo, por lo menos para mí; quiere decir que en alguna ocasión un autor cualquiera pudo comunicarse plenamente con mi respectiva atención de lector cualquiera.

Catorce cuentos

Pues bien, los cuentos que mi memoria eligió fueron estos: "El balcón", de Felisberto Hernández; "La rebelión", de Santiago Dossetti; "El hombre pálido", de Francisco Espínola; "Siete pelos", de Juan José Morosoli; "El infierno tan temido", de Juan Carlos Onetti; "Los altos pinos", de Giselda

Zani; "En el puesto del fondo", de Eliseo Salvador Porta; "El enjuiciado", de Armonía Somers; "La última morada", de Carlos Martínez Moreno; "Mundo verde y rojo", de Luis Castelli; "El espejo de dos lunas", de Marinés Silva de Maggi; "Hombre-flauta", de Julio C. da Rosa; "Tres hombres", de Mario Arregui; "La vida nueva", de Alberto Paganini.

El orden de enumeración no tiene un sentido valorativo y aclaro nuevamente que esta selección ha sido hecha por la memoria de un lector y no por el juicio de un crítico. Este último se da cuenta, por ejemplo, que quedan fuera de la misma ciertos nombres (ineludibles en una antología crítica del cuento uruguayo contemporáneo) como Enrique Amorim o Serafín J. García. Pero si partimos de la base de que aquí solo cuenta la memoria de un lector, este debe confesar que en ella han quedado prendidas novelas, y no cuentos de Amorim, crónicas humorísticas (los estupendos *Partes de Don Menchaca*) y no cuentos de Serafín J. García.

Fundamento de voto

"El balcón" es el mejor ejemplo del mejor Felisberto Hernández: el que es capaz de crear situaciones absurdas a partir de lo verosímil. "El hombre pálido", de Francisco Espínola, tiene esa sobreimpresión de ternura y de muerte que está presente en los más eficaces relatos de este formidable narrador. "Siete pelos" (el sepulturero que ha tomado su oficio con prolija devoción y apego burocrático, y que rechaza por razones casi sentimentales su ascenso a un cementerio mejor) sobrevivirá siempre, porque su éxito no solo depende de la acción sino también de cierto sesgo poético, emocional, que de pronto cambia, para mejorarla, la suerte del relato. "El infierno tan temido" es una búsqueda exhaustiva de lo vulnerable en un determinado ser humano, con un desenlace tan tremendo que no es de extrañar que se halle a salvo del olvido. "Los altos pinos" es una historia de médicos, presuntos suicidios, enfermedades incurables, descubrimientos misteriosos, es decir, que incluye todos o casi todos los ingredientes del folletín, pero se mantiene airosamente por encima de ese nivel.[37] "En el puesto del fondo" pertenece al primer libro de relatos de Porta —un receloso de los efectos declaradamente literarios— pero es un cuadro eficaz y conmovedor, y tiene los rasgos inconfundibles del cuentista nato. "La rebelión" es un infrecuente ejemplo de calado psicológico en relato nativista. "El enjuiciado", especie de curiosa y eficaz contrapartida de un memorable cuento de Maupassant. "La última morada", de abrumadora perfección de estilo, pone a la vista del lector imprevistos estratos de la humana vulgaridad. "Mundo verde y rojo" es el más ambicioso relato de Luis Castelli (Domingo Luis Bordoli) y, a la vez, el cuento-metáfora en que más cerca se halla de comunicar al lector su mensaje recóndito, sustancial.

37 Sobre este cuento repite casi literalmente lo que escribió en su reseña de *Por vínculos sutiles* ("Combate y fantasía", de Giselda Zani, 11 de abril de 1958). Véase el texto en este volumen. [Nota del compilador].

"El espejo de dos lunas" está en la frontera de lo fantástico y su desarrollo trabaja hábilmente para acrecentar el efecto de su final. "Hombre-flauta", de Julio C. da Rosa, presenta a Ansín, el "tuertito", uno de los personajes más simpáticos de nuestra narrativa, que sale del cuento redondeado, completo, como si al lector no le quedara nada más que aprender de su trayectoria, y su trayectoria fuera eso: simpatía. "Tres hombres" es una proeza en cuanto a concisión de diálogo, a ordenamiento de una situación. "La vida nueva", de Alberto Paganini, tiene un comienzo magníficamente escrito y un final algo tramposo pero divertido; de todos modos, entre los narradores más jóvenes, Paganini debe ser el que ha dado muestras de un más seguro instinto narrativo, de un estilo más vivaz y personal.

En este instante de nuestra literatura, el cuento es quizá el género más representativo, el que acaso tenga mejores cultores y lectores más atentos. Por eso mismo, se merece una antología, y se la merece con cierta urgencia. Este experimento de lector es solo una provocación para que otros lectores, otros críticos, también confeccionen la suya. A lo mejor, alguna de ellas se transforma en libro.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de febrero de 1961: 6).

Tres semanas intensas

Dan buen resultado los Cursos internacionales de verano

Balance de quejas y elogios

En muchos países de América Latina (Uruguay inclusive), la palabra becario suele considerarse como sinónimo de turista. Conseguir una beca es también dar caza a una oportunidad, financiada por otros, para divertirse, pasear, hacer algunas compritas, visitar el Casino y, de vez en cuando, pagar el precio de concurrir a alguna clase. En los países europeos, en cambio, una beca tiene siempre un sentido más profesional, más universitario, y también más rendidor en materia de adquisición de conocimientos. A más de un becario uruguayo, de regreso de Europa, se le oye decir: *"Esta beca fue una calamidad; fíjese que no me podía mover de Londres (o de Roma, o de París, o de Heidelberg) porque todos los días había clase"*.

Hay que reconocer que los Cursos Internacionales de Verano, que acaban de desarrollarse en la Facultad de Arquitectura, fueron organizados por la Universidad de la República con un sentido más europeo que latinoamericano: es decir, se trató de imprimirles un ritmo intenso de trabajo, que en algunas jornadas llegó a siete clases diarias y una mesa redonda. La primera reacción fue de estupor: ni siquiera los más vocacionalmente laboriosos esperaban esa abundancia. Luego vino una especie de división

entre los becarios: aquellos que se conformaron a la situación inesperada, tratando de extraer el mayor provecho de las clases, y aquellos que se lanzaron a la protesta, que en algún caso llegó a tomar la forma de artículo periodístico. Estos últimos alegaban que, más importante que obligar a escuchar un curso prolongado sobre el Uruguay, era impulsar a los becarios a un conocimiento directo de la vida uruguaya, sus problemas y su gente. Ese sector rebelde se reclutaba, por lo general, en una parte (en rigor, menos de la mitad) de los becarios argentinos.

No olvidar que son cursos

Es probable que algunos becarios, cuando se postularon para la beca, más que en el término "cursos" se hayan fijado en su complemento "de verano", pero lo cierto es que, en cualquier estación del año, la asistencia obligatoria parece una adecuada garantía para la seriedad de un curso. En el sector de conferencias que se refirieron específicamente a "Sociedad y cultura en el Uruguay", fueron tratados los siguientes temas: Estructura demográfica, Desarrollo industrial, Régimen de los partidos políticos, Presente de la cultura uruguaya (que incluyó un panorama de las letras, la pintura, la filosofía, la música y las ciencias). Es difícil que, en un lapso de tres semanas, el "conocimiento directo de la vida uruguaya" con todos los inconvenientes de la prisa expositiva y la ojeada turística, hubiese podido brindar a los becarios una noción más aproximada y veraz que la extraída de esos panoramas a cargo de especialistas.

No obstante, la abundancia de clases y la asistencia obligatoria no fueron tan carcelarios como dejaron entrever los inconformes. Cualquier persona que haya asistido con cierta regularidad a las clases, pudo enterarse que, además, hubo tiempo para que los becarios tomaran contacto con la actividad teatral montevideana, conocieran algunos balnearios, asistieran a peñas y charlas sobre tango, escucharan alguna candombeada, y se entrevistaran con aquellos integrantes del ambiente cultural uruguayo que les interesó verdaderamente conocer.

La asistencia obligatoria

El cronista mantuvo un buen número de conversaciones con becarios nacionales y extranjeros y puede decir que la mayor parte de los mismos estaban, al finalizar los cursos, un poco fatigados por la abundancia de clases, pero muy satisfechos (en especial, los becarios del interior), con el nivel de los cursos y la elección de profesores. Naturalmente, consideraban que, tanto en el elenco nacional como en el extranjero, había habido profesores excepcionales, otros meramente interesantes y otros más bien tediosos. En estos casos, las comparaciones son inevitables y no es este el sitio para establecerlas.

De todos modos, cabe consignar el gran interés que buena parte de las conferencias despertaban en el público en general, es decir, entre aquellas

personas que no tenían obligación de registrar su asistencia. Hubo ocasiones (particularmente, en los cursos que estuvieron a cargo de los profesores Enrique Butelman, Lourival Gomes Machado, Luis Jiménez de Asúa y César A. de León) en que el Salón de Actos estuvo totalmente colmado. Solo en los últimos días, cuando se llevaron a cabo algunas Mesas Redondas en horas algo incómodas (a media mañana o a las diez de la noche), la asistencia decayó notoriamente. En general, el público no becario se mostró siempre más interesado por las conferencias que por las Mesas Redondas, quizá como consecuencia de que esta modalidad de debate ha sido, en los últimos tiempos, especialmente fatigada dentro de la actividad cultural montevideana.

Saldo positivo

El saldo final de los Cursos, tanto por la calidad expositiva de los profesores participantes como por la repercusión que han tenido en nuestra propia vida cultural, puede considerarse altamente positivo. Hubo fallas, naturalmente, pero no alcanzaron a empalidecer el buen resultado. Entre esas fallas, es preciso señalar la defectuosa solución hallada por los cursos del profesor norteamericano Bernard Rosenberg, que dictó diez clases sobre el tema "Cultura y opinión pública". El profesor Rosenberg, uno de los más destacados sociólogos de los Estados Unidos, redacta sus clases en inglés; un traductor las vierte (por escrito) al español, y luego el propio Rosenberg lee, ante el público, esa versión española, dando siempre la impresión de que ignora el significado de la mayoría de las palabras que pronuncia. El resultado en una versión más ininteligible que si se expresase directamente en inglés o a través de un intérprete oral. En este último caso, lo hubieran entendido todos; si hubiera hablado en inglés, por lo menos lo hubiera comprendido una parte de la asistencia; en cambio, así como fueron dichas, prácticamente nadie entendió sus conferencias. Este desencuentro fue particularmente lamentable, si se tiene presente que en aquellas raras ocasiones en que fue posible entender una frase completa (o en la lectura de resúmenes, efectuados a partir de la versión escrita), siempre se tuvo la impresión de que el profesor Rosenberg manejaba su tema con objetividad, conocimiento y una evidente originalidad. La otra falla notoria fue el sistema de parlantes, cuyo sonido áspero y metálico ayudó muy poco a la difusión.

En cuanto al ritmo intenso de trabajo, de ningún modo creemos que justifique un reproche a los organizadores. Para futuros Cursos de Verano, podría tal vez mejorarse el sistema, estableciendo opciones para zonas de clases más especializadas o, por lo menos, afines entre sí, es decir, que cada becario no estuviera obligado a asistir a todas las clases de todas las ramas programadas, sino pura y exclusivamente a aquellas en que se hubiera inscripto. Esto implicaría, por cierto, mayores gastos (ya que sería necesario un mayor número de profesores) y una organización bastante más

compleja, dos razones que desalientan a cualquiera. De cualquier manera, con el sistema actual o cualquier otro, la asistencia obligatoria nos parece un procedimiento indispensable para salvaguardar la dignidad de los Cursos y asegurar el buen rumbo que han tomado. Una vez que esas medidas de laboriosidad y disciplina se difundan (los actuales becarios se encargan de ello), se tendrá además la garantía de que los próximos y advertidos becarios sabrán que aquí se viene a trabajar.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de marzo de 1961: 4).

Turismo sin arte

No hay atractivos culturales para quienes visitan Uruguay

Preguntan los viajeros por los museos

Hace días me confesaba un integrante de una agencia turística de plaza, cuya función es mostrar Montevideo a los visitantes extranjeros:

"No sabe usted el alivio que significa para nosotros la actual exposición municipal de Cien años de Pintura Uruguaya, con obras del Museo Nacional de Bellas Artes, gran parte de los turistas extranjeros que llegan al Uruguay vienen preguntando por los Museos, y a pesar de tener que repetirlo varias veces por semana, uno siente todavía un poco de vergüenza, cada vez que tiene que decir que el Museo Nacional está cerrado desde hace más de diez años. Esta exposición de ahora es un alivio, porque lo habilita a uno para formular cualquier explicación: por ejemplo, que el local del Museo está en reparaciones, y que por eso se ha organizado esta Muestra parcial y provisoria. El turista extranjero se interesa por la cultura más de lo que la gente cree".

La cultura clausurada

Este es el testimonio directo de alguien que, desde hace varios lustros, viene atendiendo visitantes del exterior y tiene en su memoria una riquísima estadística de todo tipo de reacciones (verbigracia: a falta de un pletórico caudal de folklore, para muchos visitantes, en especial los norteamericanos, es un buen atractivo turístico que aquí se pueda tomar agua directamente de las canillas); de modo que es una opinión digna de ser tenida en cuenta.

Conviene no menospreciar el tema del turismo. Después de todo, es una fuente de ingresos, casi tan importante como la ganadería y acaso más que la agricultura. En general, las disposiciones y hasta los esfuerzos tendientes a fomentar el turismo en nuestro país, se han dedicado a atraer a un solo tipo de turista: aquel que se dedica a las playas, los bailes y el carnaval. Para este turista se han destinado siempre importantes cantidades y —dentro de lo relativo— adecuada propaganda. Pero existe otro tipo de turista,

el que tiene apetencias culturales y que —además de concurrir a la playa y al Desfile de Llamadas— quiere visitar museos, exposiciones, asistir a cineclubes, conferencias, ponerse en contacto con nuestro teatro independiente y profesional. Esta última categoría de visitantes es por lo común olvidada, tanto en las programaciones, como en la publicidad de los atractivos.

Lo curioso es que, tal como decía nuestro agente del comienzo, ese turista con apetencias culturales integra un sector bastante más numeroso de lo que generalmente se piensa. Quizá influya en ese interés la noción (justificada o injustificada, no es este el momento de considerarlo) existente en el extranjero, de que el Uruguay es un país de cultura. De ahí su estupor cuando se encuentran con rasgos tan "culturales" como un Museo Nacional de Bellas Artes clausurado por una década.

Un pobre orgullo

Alguna vez me he encontrado con un uruguayo que, después de haber vivido dos años en París, es capaz de manifestar con absoluto desparpajo: *"Tengo el orgullo de reconocer que nunca visité el Louvre"*. Realmente, no es para estar muy orgulloso. Sin embargo, es una frasecita que invita a conjeturas. ¿Será posible, acaso, que nuestra actividad turística haya estado orientada, o lo esté aún, por exviajeros que cuando visitaron París vieron mucho Lido, mucho Folies Bergeres, mucho Moulin Rouge, muchas *caves existentialistes*, pero se dejaron al Louvre en el tintero? Sin duda, esa podría ser una explicación del sostenido menosprecio de la cultura como atractivo turístico. Si fuera así, se olvidaría que cualquier ciudad que se considere adulta en materia de atracciones turísticas, siempre ofrece (además de sus cabarets, de su *strip tease*, de su pornografía casi oficializada) un amplio programa de actividades, espectáculos, muestras, tendientes a interesar a un sector que incluye intelectuales, universitarios, artistas, o simplemente buenos y sensibles gustadores de lo artístico.

Una Atenas en descenso

Ahora, por ejemplo, que estamos en los umbrales de la Semana de Turismo, ¿qué programa de actividades culturales ofrece Montevideo a sus visitantes? Alguna función teatral, la exposición municipal a que ya hicimos referencia, alguna película que se esté dando aquí y que todavía no vieron en Argentina, en Brasil o en Chile. Y párese de contar. ¿No es mucho, verdad? Sobre todo para una ciudad que se cree (y acaso lo sea) importante en el panorama cultural de Latinoamérica. Quizá haya llegado el momento de no hacer tanta referencia en la oratoria a la Atenas del Plata, y estructurar en forma algo más efectiva una red de actos y espectáculos que sirvan para demostrar que aquí también usamos esa otra fachada de la civilización.

En otras oportunidades, en otros veranos, el Estado o el Municipio han propiciado Festivales de Teatro. ¿Por qué este año se ha prescindido

de esa iniciativa? Que hay un público estival para el teatro, lo vienen demostrando tres espectáculos, como el de *La rosa tatuada* en el Solís, *La calesita del matrimonio* en el Victoria, y, sobre todo, *Una farsa en el castillo* en el Odeón, pieza esta última que ha sobrevivido desde la temporada anterior. Por otra parte, el director de Programaciones del SODRE, Sr. Lauro Ayestarán, acaba de hacer interesantes declaraciones a la prensa sobre un nuevo plan de programaciones que habrá de ponerse en marcha a partir del próximo 1º de junio, y que incluye audiciones del excelente Archivo de la Palabra que posee el Instituto. ¿No podría encararse para el futuro (ya que para este año es imposible) una coordinación entre la actividad del SODRE y la de Comisión Nacional de Turismo, a fin de realizar programaciones, durante la temporada estival, que signifiquen un atractivo muy particular? Escuchar grabaciones directas de Zorrilla de San Martín, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Arturo Barea, Gregorio Marañón, Jules Supervielle, Carlos Vaz Ferreira, Pío Baroja, Ciro Alegría, Augusto Roa Bastos, Nicolás Guillén, Juan de Dios Peza y Ramón Menéndez Pidal (cuyas voces constan todas en el Archivo de la Palabra) es algo que puede interesar vivamente a muchos visitantes; es, de todos modos, un Museo oral que no puede encontrarse en otro lado. ¿No sería adecuado sacar provecho de esa exclusividad, una de las pocas con que contamos?

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de marzo de 1961: 4).

Pleamar y bajamar de las modas artísticas

Siempre han entorpecido nuestro desarrollo cultural, las legiones de cursis y los *snobs*

Hasta el nudismo puede ser barroco

En un país pequeño como el nuestro la normalidad institucional —tan elogiada por otros conceptos— ha sido, desde el punto de vista de la creación artística, una especie de banco de arena. Allí estamos encallados y no hay "nueva ola" capaz de conmovernos. Nos llegan voces, claro. En primer término, las de América. Pero la sabana de Gallegos no se parece a nuestros llanos; el metal diabólico de Augusto Céspedes no está en nuestro subsuelo; el guarapo de Jorge Icaza no tiene el gusto de nuestro Espinillar;[38] el señor Presidente de Miguel Ángel Asturias no halla su equivalente en ninguno de nuestro Señores Consejeros. Cuando decimos Nuestra América, es como si la pusiéramos entre comillas, como si estuviéramos citando la opinión de otros. No hay petróleo, no hay cobre, no hay estaño. Por lo tanto, hay

38 Se refiere a la bebida de alcohol destilado de caña de azúcar que, con ese nombre, producía (y produce) la compañía estatal Administración Nacional de Alcohol y Portland (ANCAP). [Nota del compilador].

una larga tranquilidad. Como es obvio, si bien a los inquietos no les cuesta mucho entender a los tranquilos, a estos en cambio les cuesta un poco más comprender a los inquietos. Nuestra tranquilidad no es —¡Dios nos libre y nos guarde!— ningún defecto, pero sí nos ha cerrado algunas vías de comunicación espiritual con el resto de Latinoamérica.

Las voces traducidas

Están, además, las voces de Europa. Durante muchos años, les hemos puesto amplificadores para escucharlas mejor. Y las hemos sintonizado por riguroso turno. Hubo una generación que solo escuchaba a España; otra, que solo escuchaba a Francia; otra más, que solo escuchaba a Inglaterra. Sin embargo, son pocos los que han asimilado esas voces; incluso hay quienes han edificado opiniones críticas sobre falsas impresiones. Sobre Proust, por ejemplo. Es frecuente escuchar a un lector uruguayo en dictámenes tan tajantes como este: *"No hay duda de que los primeros tomos son notables, pero en cambio los últimos son un desastre"*. Lo que pasa es, sencillamente, que los primeros están vertidos por Pedro Salinas, que es un notable traductor, y los últimos por Marcelo Menasché, que es un desastre; Proust, en cambio, es siempre el mismo. La verdad es que la visión que el lector corriente (en cuyas filas militan, además, muchos escritores) tiene de las corrientes literarias europeas, más que de los propios creadores, depende de los traductores bonaerenses. Y estos, sin que lleguen al extremo de aquel francés que traducía Casimiro por Presque Regarde, o de aquel inglés que transformaba *"¡Entre nomás!"* en *"Between no more"*, caen a veces en algunos pantanos idiomáticos que desorientan totalmente a su lector.

Escila y Caribdis

A menudo nos parece que las voces latinoamericanas hablan un idioma que no es el nuestro, pero en cambio no nos damos cuenta de que los traductores de libros europeos nos falsifican su mercadería. (Recuérdese, por ejemplo, que tanto los primeros Tolstoy como los primeros Dostoievsky que llegaron al lector de habla hispana, hicieron su arduo camino a través de retraducciones del francés). De modo que, entre voces que no oímos y voces que oímos mal, entre la falta de temas estallantes y la paz burocrática en que sestea el intelectual vernáculo, ¿qué posibilidades de salvación tiene el creador? Entiéndase por salvación, en este caso, el encuentro consigo mismo, la necesidad imperiosa de expresarse, el tener realmente algo que decir, no importa cómo ni en qué género. Eso no es fácil. Para salvarse, el creador debe sobreponerse a dos riesgos autóctonos: la cursilería y el esnobismo, Escila y Caribdis de nuestra vida cultural.

Los cursis dominaron la escena hasta hace pocos años; ahora parece haber llegado el turno de los esnobs. Creo que hay dos posibilidades de comunicación para el poeta: hablar de su vida interior o hablar de su dintorno.

Lo demás es solo filatelia cultural. En la época de las vacas cursis, nuestros poetas encontraban que hablar de su vida interior era poco interesante (quizá tuvieran razón, después de todo) y que referirse a la realidad circundante era aburrido (claro que si hubieran salido del café, hubieran encontrado temas más amenos). Entonces inventaron una flora de estricto invernáculo literario, y una fauna estilizada y silenciosa, más cercana a la Arcadia que a Villa Dolores. Primero se leyeron entre ellos; más tarde dejaron de leerse, y las pobres gacelas murieron de inanición y de sonetos.

Nótese sin embargo que era una extraña variedad de cursilería. No se trataba de la cursilería desaforada y melodramática que habían conocido, fomentado y llorado nuestras abuelas. No, esta vez se trataba de la cursilería del equilibrio, del no compromiso, del no ensuciar la pluma con el tema barato. Pero en el fondo también se trataba de otra cosa: conseguir becas, premios, agregaturas culturales. De ahí que ni siquiera se pudiesen salvar por la inocencia.

La vocación y la moda

Entonces vino el aluvión crítico. Todo fue examinado, juzgado, revisado. Esta historia es demasiado reciente para volverla a contar. Desde la erudición hasta la ironía, todos los recursos fueron usados para reivindicar la ecuanimidad, para que el público estuviera en condiciones de cambiar el viejo hábito de ignorar por el nuevo hábito de elegir. Fue una noble tarea, que duró varios años. La única lástima fue que a la época de las vacas cursis, siguiese la era de las vacas esnobs.

Naturalmente, siempre existieron esnobs en nuestro medio, pero nunca tan arracimados como ahora. El esnob vio que la crítica se ponía de moda; entonces, se volvió crítico. Se arrimó a los teatros independientes, a los cineclubes, a las mesas redondas; se arrimó, sobre todo, a los cafés. Pero no se acercó con un gesto de comprensión, sino de suficiencia. Actualmente dispone de un buen surtido de eslogans sobre jóvenes iracundos, sobre *nouvelle vague*, sobre informalismo, sobre *Hiroshima mon amour*, sobre Dürrenmatt, sobre Ionesco, sobre Lolita, sobre Justine, es decir, sobre el último modelito exhibido en la vidriera intelectual.

Me parece que fue Eugenio D'Ors quien alguna vez advirtió que hasta el nudismo puede ser barroco. Bueno, también la anticursilería puede ser cursi. Sustituir la vocación por la moda es siempre peligroso. El error es suponer que la vocación solo funciona para los creadores, cuando la verdad es que también hay un lector vocacional, un espectador vocacional. El lector vocacional es capaz de gustar a fondo una obra de Dickens o una de Robbe-Grillet, si es que verdaderamente le atraen ambas; el espectador vocacional es capaz de deleitarse con un cuadro de Leonardo o con uno de Jackson Pollok, si es que realmente le interesan ambos. Pero el lector o espectador esnob solo sigue la zigzagueante línea de la moda y es de acuerdo con ella

que va cambiando constantemente sus cuadros de honor y sus listas negras. No vamos a defender aquí la inalterabilidad de las opiniones, pero, en todo caso, admitamos que las preferencias del vocacional cambian por ósmosis, mientras que las del esnob cambian por ventarrones.

Estas pleamares y bajamares del intelectualismo apócrifo han conducido a un lamentable olvido, a una omisión que no tiene excusas. La anticursilería esnobista no hace discriminaciones, arremete con todo y contra todo. Sin embargo, hay en el uruguayo una porción inevitable e innegable de cursilería, que va desde las letras de tango hasta la pasión futbolística, desde la cierta oratoria de diputados hasta los libretistas radioteatrales, desde algunos estilos publicitarios hasta las decoraciones hogareñas, desde cierta oratoria de diputados hasta los corazones sentimentales. Saludable o indigno, eso es algo que existe, algo que forma parte de nuestro mundo. Su vigencia está más allá (o mejor: más acá) de la exaltación o el vituperio; forma —¿quién podría negarlo?— un rasgo de nuestro pueblo. No seamos ahora tan gratuitamente esnobs como para cometer la cursilería de negar que somos cursis.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de marzo de 1961: 4).

El interior y la tradición

Es el criollismo un tema conflictual que ha de mirarse con ojos abiertos. Peligros de la simplificación

En el término de pocas semanas, el tema del criollismo ha estado dos veces en el comentario público: primero, con motivo de los actos celebrados en ocasión del Centenario de Elías Regules y, luego, por la realización de la Semana Criolla. Ha sido, pues, un año excepcional, ya que por lo común es esta última la única y desganada mención al criollismo en todo el transcurso del año. Al parecer, la conformación psicológica del uruguayo se presta inmejorablemente a esos entusiasmos a plazo fijo, a esas devociones sistemáticas. El 2 de noviembre, nos acordamos de nuestros muertos, el 25 de agosto nos emocionamos con la patria, el 24 de junio escuchamos con especial unción la voz de Gardel, en la Semana Criolla cumplimos con nuestra cuota de folklore. No obstante, en cada uno de estos rubros existen los verdaderos y los falsos sentidores.

52 semanas criollas

El criollismo, por ejemplo, es en nuestro país un tema conflictual que, evidentemente, no puede dilucidarse en una Semana (organizada con un ojo puesto en la tradición y otro en el turista), por más ruedas en bastos, en pelo o en gurupa, que lleven a cabo los aplaudidos jinetes de La Rural. No se cumple con él en siete días, ni basta con elevar, durante ese lapso, la

tradición a la categoría de mayúscula, que no se sostiene en una sola semana por año, sino en cincuenta y dos.

Pero ¿qué tradición? ¿Dónde está el folklore? Es evidente que tenemos unas tremendas ganas de tener folklore; en cambio, es menos evidente que, verdaderamente, lo poseamos. En 1878, la Folklore Society de Londres definió el folklore como *"la ciencia de las tradiciones"*. Cuidado. Dice *"ciencia"* y no improvisación o vislumbre o entrevero; ciencia, o sea un conjunto de conocimientos sistemáticamente ordenados, que permite alcanzar nuevas verdades o interpretar de un modo más acertado las antiguas.

Tal vez, en materia de tradición o de criollismo, estemos cerrando deliberadamente los ojos para no hacernos cargo de una transformación forzosa, ineluctable. Hace mucho que estamos de espaldas a América y de frente a Europa; hace mucho que el éxodo del interior hacia la capital de frente a sus propias y prescriptas recetas; hace mucho que el éxodo del interior hacia la capital ha traído un complejo de inferioridad campesina y una hipertrofia de autocomplacencia ciudadana; hace mucho que ese mismo éxodo viene provocando, por paradoja y por ósmosis, una visión del país casi exclusivamente montevideana, a la que un explicable quietismo del interior pone tácitamente el visto bueno; hace mucho que no tenemos indios y que veneramos un gaucho hoy inexistente, un prototipo nacional que pasó efectivamente por nuestra historia, pero que ahora ha llegado a ser una especie de ente metafórico y libresco.

Lo auténtico y lo falso

Ese cerrar los ojos ha provocado una lamentable confusión, especialmente en el montevideano, que las más de las veces considera tradición e interior como sinónimos. Cuando se enfrenta a la tradición, al criollismo en fin, por un tic involuntario de simplificación se persuade a sí mismo de que también está enfrentando la vida campesina. Y no es así. Nuestros hombres de campo están hoy tan lejos de los gauchos arquetípicos como lo está el actual burócrata del capitalismo con respecto a un amanuense colonial.

Contribuye a la confusión, probablemente, el hecho de que, en muchos países latinoamericanos, la tradición es todavía la vida campesina, por lo menos en importantes sectores. Eso pasa en México, en Guatemala, en Perú, en Bolivia, porque el indio es un indeformable fijador de las tradiciones mientras que el gaucho, por el contrario, siempre opuso menor resistencia a la pujanza de la historia, y virtualmente fue absorbido, traspasado por ella.

Por eso, folklore es, en el Uruguay, un problema tan arduo, tan sutil, tan malversado, y su estudio tendría que partir de una distinción primaria; nuestro actual interior, con sus jeeps y sus vueltas ciclistas, sus mitines políticos y sus receptores de radio, sus cuadrillas forestales y sus plantas hidroeléctricas, sus concursos de belleza y sus pueblos de ratas, es una realidad que acaso en algún aspecto no contradiga la tradición, pero que en muchos otros mantiene escasa relación con ella.

El estudio de las tradiciones merece siempre el mejor de los auspicios, mas, complementariamente, merece asimismo el mayor de los cuidados. El presente está a menudo contagiado de pretérito, pero también lo autóctono, o lo que se muestra como tal, puede estar abaratado por la imitación o el artificio. Calar hondo dentro del reducido (pero auténtico) solar tradicional, es quizá la única forma de impedir que se tome inadvertidamente por criollismo una mera superficie, de agotados, improbables esquemas.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de abril de 1961: 3).

El sistema de digestos

La cultura condensada niega las posibilidades creadoras

La glorificación de la pereza

Las revistas que proporcionan al lector un condensado material de lectura, tipo digesto, se dedicaron durante largo tiempo a conquistar un público adicto en los Estados Unidos. En los últimos veinte años, ya sea por la vía de la traducción o por la vía de la imitación, el sistema de digestos ha procurado la ampliación de sus mercados, figurando entre estos, como es lógico, el que corresponde a los lectores de habla hispana. Quizá haya llegado el momento de considerar cuáles pueden ser las consecuencias culturales de este tipo tan peculiar de difusión de ideas, anécdotas, descubrimientos, narraciones, tendencias. Un digesto no es una revista cualquiera, con colaboraciones originales, especialmente escritas para la misma; un digesto es simplemente una revista que condensa colaboraciones originales que fueron escritas para otras publicaciones. Pero no solo condensa artículos; también condensa libros, ya sea científicos, políticos o literarios. Para el lector norteamericano, este procedimiento, esta forma de acceder a la cultura, tiene ventajas y desventajas. No estamos seguros de que tales ventajas y desventajas sean las mismas en el caso del lector latinoamericano.

Museos del otro mundo

Por lo pronto, la estructura cultural es bastante diferente en el Norte, que en el Centro o el Sur de América. Hace un tiempo, conocí en California a un profesor norteamericano, especializado en literatura de América Latina, y quedé asombrado al comprobar su vastísima erudición en ese rubro. Al enterarse de que yo era uruguayo, se explayó sobre el panorama literario de nuestro país, y en larga conversación demostró un conocimiento cabal de la obra de Rodó, Quiroga, Viana, Sánchez, Herrera y Reissig, y aun de los más recientes poetas y narradores. Algunos días más tarde, lo volví a encontrar y le pedí que me diera algunos datos con respecto a los numerosos e

importantes museos de California, estado en el que él reside desde hace diez o doce años. "*¿Museos?* —me preguntó con alguna sorpresa— *nunca los he visitado. No es mi especialidad, ¿comprende?*". Traté de comprenderlo, pero me llevó un buen rato reponerme del estupor. A primera vista, no parecía muy lógico que un profesor norteamericano supiese al detalle pormenores y antecedentes de un cuento bastante menor de Javier de Viana y que en cambio nunca hubiese sentido curiosidad por la *Infanta Margarita*, de Velázquez, que está en la Fine Arts Gallery, de San Diego, o el *San Juan Bautista*, del Greco, que está en el M. H. de Young Memorial Museum, de San Francisco. Posteriores encuentros, sin embargo, me permitieron comprobar que el caso de ese profesor no era excepcional, sino más bien característico.

Como en todo país altamente desarrollado, la formación cultural norteamericana tiende a la especialización. Primero, como es lógico, en la parte técnica, científica e industrial; pero luego, por extensión, también en la zona del arte o de las letras. Se trata de una especialización tan concentrada que, en cierto modo, resulta exclusiva y excluyente. Debido a semejante hipertrofia, un especialista norteamericano suele ser algo monótono en su conversación, ya que lo que gana en profundidad lo pierde en perspectiva, mientras que un especialista latinoamericano —que raras veces alcanza un máximo de erudición zonal— siempre tiene rollo para discutir sobre otros temas e invadir otros ítems, afines o no a su especialización. En nuestros países no se concibe que (pongamos por caso) un profesor de literatura, además de sus juicios y prejuicios estrictamente personales, no tenga y formule sendas opiniones sobre el teatro de Jean Genet, la pintura abstracta, el lisado de corazón, la física nuclear, la música dodecafónica o la reforma agraria.

Sofocación del individuo

Aunque resulte paradojal, es la especialización lo que lleva al digesto. Es bastante explicable que el hombre que se desvive por lograr la máxima idoneidad en la zona restringida de su profesión, trate de consagrar el menor tiempo posible (ya que, desde un punto de vista utilitario y profesional, se trata de un desgaste gratuito y sin reembolso) a enterarse de qué está pasando en la zona del mundo que queda al margen de su especialización. No es que menosprecie las zonas ajenas, sino que aprecia la suya hasta la exageración. Le conviene, por ende que otros digieran por él esas variantes de conocimiento; y, claro, la lectura condensada es la forma de digestión intelectual que él considera más apropiada. Como es natural, en la condensación no solo hay síntesis; también hay elección y descarte. De modo que la condensación puede asimismo llegar a convertirse en deformación tendenciosa.

Malo o bueno, frustrado o provocativo, lo cierto es que el sistema de digestos funciona cabalmente como parte del engranaje en la vida norteamericana. Pero, ¿qué pasa cuando ese sistema es aplicado al temperamento

latinoamericano? El digesto tiene algún justificativo cuando funciona en una sociedad que posee, o cree poseer, conciencia de equipo. Pero el temperamento latino (y, en consecuencia, el latinoamericano), aun cuando está formando parte de un equipo, tiene una conciencia netamente individualista. Como individualista que es, la tendencia espontánea del latinoamericano le llevaría a no permitir que otro efectúe, en lugar suyo, la digestión intelectual de aquello que le interesa. ¿Por qué entonces adquiere los digestos? Sucede que los artículos y libros originales están, por lo común, escritos en inglés, de modo que la traducción condensada es a veces la única vía de acceso para el lector de habla hispana. En realidad, no tiene los elementos necesarios para comparar el original con la condensación, y entonces se inclina por la solución más fácil.

Las consecuencias culturales de este auge del digesto pueden ser funestas. Aquí no existe el factor desencadenante, o sea la hipertrofia erudita, de modo que el acercamiento del lector a la lectura digerida es totalmente artificial. Puede objetarse que, si no existiera el digesto, el lector ignoraría muchos de los temas que ahora conoce en condensaciones. Pero también puede argumentarse que, si no existiera el digesto, el lector buscaría (por lo menos en aquellas zonas de conocimiento hacia las que se siente francamente inclinado) fuentes originales de difusión. En el panorama norteamericano, el sistema de digestos no perjudica notoriamente al hombre que ya está inscrito en una estructura de especialización excluyente. En el panorama latinoamericano, el sistema de digestos sofoca el carácter individualista que, con sus méritos y sus carencias, es la condición esencial del hombre de estas tierras. El digesto es una especie de paliativo de la frustración, pero también puede ser un conductor hacia la misma; es en un sentido casi simbólico, la glorificación de la pereza, la negación de las posibilidades creadoras del lector.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de abril de 1961: 4).

Válido en Uruguay

Como género literario, el cuento se corresponde con la realidad

Dificultades para el novelista

Alguna vez propusimos que, en los últimos capítulos de una historia no escrita de la literatura uruguaya, inmediatamente después de la generación del Soneto debería figurar una generación del Cuento. Que de la primera existan aun varios epígonos o que la segunda haya tenido válidos precursores, no impide anotar que ambos géneros, más que indicar preferencias personales, parecen recoger muy diversas actitudes frente a lo literario.

Aun en las más inhábiles muestras que llegan, por ejemplo, a los jurados de concursos, es posible reconocer en los autores de cuentos una preocupación y hasta un regusto en enfrentar la realidad, ya sea para ridiculizarla o simplemente para reflejarla. El cuentista uruguayo ha abierto los ojos, ha visto al hombre de campo y al de la ciudad, se ha dado cuenta de la posibilidad que estaba a su alcance.

Un país de historias breves

Cabe preguntarse, sin embargo, si el hecho fácilmente comprobable de que el cuento sea hoy en día el género más equilibrado y a la vez el más provocativo, se debe pura y exclusivamente a ese deliberado propósito de asir la realidad. ¿Y la novela? ¿No sería un vehículo más apropiado aún? Puede sostenerse que nuestra realidad no es novelesca, si se entiende aproximadamente por novela una versión integral y exhaustiva del conflicto humano. No se dan en nuestro medio (y en esto nos diferenciamos netamente de otros países latinoamericanos) grandes ocasiones para que los héroes hagan su carrera. Lo que hay son anécdotas, relatos, estados de ánimo; temas de cuento, en fin. Somos un pequeño país de historias breves. Por algo, varios de nuestros escasos novelistas (Reyles, Amorim, Onetti) se han visto a menudo obligados a salir del tema radicalmente nacional para lograr el ritmo y la dimensión de la novela.

No hay géneros imposibles

Otros narradores, como Espínola o Morosoli, han llevado el tema nacional a le dimensión novelística. Pero entiéndase bien: a la *dimensión* y no al *espíritu* novelístico. Varios críticos han coincidido en señalar que tanto *Sombras sobre la tierra* como *Muchachos*, poseen innegables virtudes de cuento y algunas insuficiencias como novelas. Esto no quiere decir que la novela sea hoy en el Uruguay un género imposible. Bastaría la mención de algunos títulos de Manuel de Castro, Denis Molina, Alfredo Dante Gravina, Eliseo Salvador Porta y el mismo Amorim, para demostrar que tal imposibilidad no existe. Pero siempre se trata de brotes aislados. Aun en la más brillante promoción literaria que conoció nuestro país, la Generación del 900, figuró un solo novelista de fuste (Carlos Reyles), ya que Quiroga y Viana solo pueden considerarse cuentistas natos que a veces intentaron —con escasa fortuna— abordar la novela. Además se da el caso de que mientras la mayoría de nuestros novelistas son, además, cuentistas eficaces, abundan en cambio los autores de cuentos que jamás han publicado novelas (Felisberto Hernández, Santiago Dossetti, Giselda Zani, Carlos Martínez Moreno, Luis Castelli, Marinés Silva Vila, Julio C. da Rosa, Mario Arregui) o que, cuando las han escrito, han fracasado total o parcialmente en la empresa. Pareciera que la tendencia natural de nuestros autores estuviera orientada hacia el cuento y se sintiera más cómoda en ese género.

El factor económico

Pero también está la explicación contante y sonante. En un país como el nuestro, con escasos editores, la novela es asimismo una aventura económica. Publicar un libro de cuentos representa un parecido riesgo, pero mientras que un cuento aislado puede hallar cabida en una revista literaria, en un semanario, o aun en un diario, un fragmento de novela es en cambio rebanada de algo que no siempre compromete el interés del lector. El cuentista puede trabajar con el estímulo de una cercana publicación, en tanto que para el novelista el futuro editorial es siempre más sombrío.

Sí, el Uruguay es todavía (dicho sea esto sin énfasis peyorativo) un país de cuento, un país de temas breves y cortos plazos. Cada pueblo, cada oficina, cada uno de nuestros intensos y efímeros entusiasmos, puede ser un formidable tema de cuento. Aun este Montevideo que vive encerrado en sí mismo, de espaldas al resto del país, es también un tema de cuento; claro que de un cuento un poco sórdido, mera variante local del tema universal del egoísmo. De los uruguayos depende que cada mundillo se transforme en un mundo, que el Uruguay se convierta cuanto antes en un país de novela. También existe la posibilidad de que si los narradores se deciden a escribir novelas, y los editores a publicarlas, el país entero se sienta empujado a ampliar sus horizontes, a sostener sus fervores. Entonces no sería imposible que la realidad diera alcance a la ficción.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de abril de 1961: 3).

Transformación cultural

Importa que no se frustre una posible profesionalización. El gran público está intacto

En *El sueño de los héroes*, novela del argentino Adolfo Bioy Casares, dice uno de los personajes: *"Le participo que si usted escucha a los uruguayos, todos los argentinos nacimos allí, desde Florencio Sánchez hasta Horacio Quiroga"*. Lo cierto es que el caso de artistas uruguayos que han creado en el extranjero sus obras más representativas, significa casi un lugar común en nuestras tradiciones culturales. Efectivamente, Horacio Quiroga escribió en Misiones y publicó en Buenos Aires lo mejor de su producción, y Florencio Sánchez estrenó en la Argentina sus dramas y comedias más perdurables. Pero no son ellos los únicos uruguayos que emigraron al extranjero en busca de un sentido profesional para su obra.

Al final todos vuelven

Joaquín Torres García trabaja y expone en París desde 1924 a 1933; Rafael Barradas celebra en Barcelona su primera exposición, entre 1921 y 1933; Pedro Figari pinta y expone en Buenos Aires, París y Sevilla (buena

parte de sus libros son también editados en París); Enrique Amorim y Juan Carlos Onetti publican en Buenos Aires la mayor parte de sus novelas; Antonio Frasconi, un ignorado de nuestros Salones de Bellas Artes, triunfa sin embargo en los Estados Unidos y hoy en día se le considera, en escala mundial, uno de los mejores grabadores contemporáneos. Y estos no son casos como el tan mentado trío de poetas franceses (Lautréamont, Laforgue, Supervielle) que nacieron en Montevideo pero pertenecen a la literatura francesa, o como el más recientemente exhumado caso (por el canadiense Marshall R. Nason) de Benito Lynch, nacido en Mercedes, departamento de Soriano, pero perteneciente sin ninguna duda a la literatura argentina. No; en los ejemplos de Torres García, Barradas, Sánchez, Quiroga, Amorim, Onetti, Figari, Frasconi, se trata de uruguayos sin merma que simplemente entendieron que aquí no había campo para un ejercicio profesional de su arte y decidieron exiliarse temporalmente a fin de aprovechar las oportunidades que les ofrecían otros mercados y otros públicos. En definitiva la experiencia demuestra que todos vuelven, pero ese regreso habla mejor de ellos que del país y acaso represente la tácita admisión de un fatalismo que empuja al creador hacia su infancia, sus nostalgias, sus primeros paisajes.

Todavía el éxito es de una elite

La verdad es que en el Uruguay no debe existir ningún artista que viva de su arte. Que un pintor tenga un empleo como ayudante de arquitecto, que un autor de sinfonías viva de sus clases de piano o que un novelista viva del periodismo, con todo el sentido de marginalia profesional que implica el acceso a esas labores más o menos afines con su vocación, no autoriza para afirmar que el artista viva de su pintura, de su música o de su literatura. Ni siquiera queda la esperanza del éxito. El éxito, cuando viene, también es proporcional a la reducida escala de nuestras valoraciones, y también —¿por qué no?— al número de habitantes. No hay que cerrar los ojos. El éxito es todavía en nuestro país un problema de élite; dicho sea, esto, no en el sentido que Ross o Stoddard le atribuyen al término, sino en el que le asigna Pareto, para quien la élite se integra con aquellos que poseen los índices más elevados en la rama en que despliegan su actividad. En el Uruguay, y salvo muy contadas excepciones, una actividad artística logra el éxito cuando obtiene aprobación de la crítica; pero esa es todavía una acepción muy limitada, ya que no incluye un amplio apoyo popular (*Procesado 1040* sería la excepción que confirma la regla).[39] La élite está formada por varios círculos concéntricos: lo que se llama éxito puede abarcar uno, dos, o tres de tales círculos, pero el gran público (ese que sostiene, en cambio, las grandes recaudaciones de cine, arte que virtualmente carece de creadores nacionales) queda aún al margen de semejantes resonancias.

39 Pieza dramática de Juan Carlos Patrón que obtuvo gran éxito de público en Montevideo. [Nota del compilador].

La absorción es reducida

Claro que todos los factores dificultan notoriamente la profesionalización del artista y contribuyen a crear una psicosis muy particular. Sin ir más lejos, hasta no hace mucho en algunos medios de teatro independiente, la posibilidad de profesionalizarse era mirada como una especie de prostitución del arte; bastó sin embargo que un conjunto (el Teatro de la Ciudad de Montevideo) triunfara ampliamente en su labor profesional, para que esta pasara a integrar la nómina de ambiciones más urgentes del teatro amateur. Hasta mediados de 1960, todo escritor uruguayo sabía que prácticamente la única posibilidad de publicar un libro era financiarlo de su propio bolsillo; alcanzó sin embargo con que dos módicas y plausibles experiencias editoriales obtuvieran un relativo éxito, para que la "edición de autor" fuera considerada casi una vergüenza. Es cierto que la profesionalización, además de un peligro, significa un filtro de calidades. Dicho en otras palabras: si bien una estructura comercial puede fijar trabas y crear tabúes a la expresión artística, hay que reconocer que en cualquier medio cultural que esté altamente profesionalizado, resulta prácticamente imposible que un inexcusable bodrio llegue al público. Si una ventaja tiene la profesionalización, es que por lo general acaba con la impunidad del mamarracho.

No obstante, sería imprudente engolosinarse con éxitos aislados. Evidentemente, nuestra realidad cultural está transformándose, pero es importante que no se frustre la clara posibilidad de profesionalización que tales experiencias dejan entrever. Conviene no olvidar que la capacidad de absorción del público sigue siendo reducida. Ello significa que puede haber sitio para tres o cuatro compañías de teatro profesional, pero no más; ello también significa que la actividad editorial ha de sostenerse mientras mantenga un severo índice de calidad, ya que un aflojamiento de los resortes selectivos provocaría inevitablemente un retraimiento autodefensivo del lector. No hay profesionalización posible sin conquista del gran público, pero la verdadera proeza es realizar esa conquista con medios dignos, es decir, elevando al público hasta el arte, y no bajando el arte hasta el nivel del público.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de abril de 1961: 4).

Válido para Uruguay

Es el de "aquí y ahora" un lema literario que está siendo desvirtuado

A esta altura es difícil saber quién ha sido el verdadero inventor de un lema que ha hecho carrera en los últimos tiempos, permitiendo que tanto los intelectuales con inquietudes políticas, como los políticos con aspiraciones intelectuales, se sintieran convenientemente representados en él. Me estoy

refiriendo a tres breves palabritas: *aquí y ahora*, que hoy en día son citadas hasta la fatiga por críticos, oradores, periodistas y literatos. Por lo menos recuerdo que Arthur Koestler y Cesare Pavese las usaron, hace varios años, con el mismo sentido y las mismas implicancias que ahora provocan. También una buena poetisa inglesa, Denise Levertov, hoy residente en los Estados Unidos, tiene un libro titulado precisamente: *Here and Now*.

El mundo y la esquina

En nuestro medio, *aquí y ahora* (sin pretender que esta preeminencia represente un honor, creo haber sido el primero en importar el término) tuvo una rápida aceptación, porque sintetizó de modo cabal una actitud que, desde hacía un tiempo, se venía formalizando en una promoción de escritores (narradores, ensayistas, dramaturgos, y hasta algunos poetas) que hoy tienen alrededor de unos cuarenta años. Era, en cierto modo, la reacción vital contra la conspiración de la corza, contra la monótona glorificación de una Arcadia que parecía aprendida por correspondencia, contra una inapetente literatura de ojos vendados. *Aquí y ahora* significaba volver a seres de carne y de hueso, enraizados en un sitio y en un tiempo, y no flotando en una especie de limbo, desprovistos de compromiso y de lectores.

Sin embargo, la profusión de citas en estos últimos meses, demuestra que los resortes del lema se han ido gastando para quienes recurren mecánicamente a él y lo dejan instalado en mitad de una frase, sin acordarse ya de qué significaba en su acepción primera. En cierto sentido, y para tales frívolos, aquí y ahora ha pasado a simbolizar, no la literatura de este tiempo sino la de este instante, no la literatura de este mundo, sino la de esta esquina. Ha comenzado a funcionar una especie de cómoda superstición, que habilita para pensar que alcanza con escribir sobre cantegriles, burocracia, conventillos, colachatas, expedientes, candombes, para que esas inermes rebanadas de realidad se conviertan, como por arte de magia, en literatura.

El tema y el ámbito

El primer malentendido consiste, evidentemente, en confundir literatura con periodismo, novela con reportaje. Después de tanto denuedo contra una literatura de ojos vendados, no caigamos ahora en el burdo simplismo de difundir que lo instantáneo siempre es literatura, de tomar lo verdadero como única garantía de lo estético. Cuento realista o cuento fantástico, ambos deben cumplir en primer término con las exigencias del género literario a que pertenecen. Drama militante o comedia de costumbres, ambos, antes que militancia o costumbrismo, deben funcionar como el teatro que dicen ser. Las diferenciaciones sobrevienen después, a partir del cumplimiento con las reglas del juego. No alcanza con el realismo o la fantasía, con la militancia o el costumbrismo, para asegurar la calidad literaria, el nivel artístico de una obra.

El segundo malentendido viene, quizá, de confundir el tema con el ámbito. Palabras esotéricamente locales, como *conventillo*, *estancia* u *oficina*, son a veces abordadas como temas, cuando en realidad solo son ámbitos. Desde el punto de vista del oficiante literario, el narrador debe encontrar el tema para desarrollarlo en un ámbito determinado. Un tema de celos, de angustia, de crueldad, tanto puede desarrollarse en una estancia como en un conventillo; o sea, que en el famoso *aquí* caben todos los grandes temas de la literatura universal. Uno de los motivos de la exigencia del *aquí* en la actitud de casi todos los hombres del 45, fue justamente la pretensión de que esos grandes temas no corrieran el riesgo de proceder incoloros, desasidos, lejanos. Los enemigos del *aquí y ahora* ponen un gran énfasis en defender la primacía de lo imaginario puro, sin raíces de tiempo o de lugar; los frívolos acólitos (no, por supuesto, los conscientes realizadores) del lema, fanáticos del tiempo y del lugar; olvidan subordinar lugar y tiempo a los comandos de lo imaginario (de lo imaginario felizmente impuro, o sea contaminado por lo real).

Después de todo, conviene recordar que si bien algunas veces el fin puede justificar los medios, pocos hasta ahora han osado propugnar que el medio pueda justificar los fines.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de abril de 1961: 3).

Válido para Uruguay

Hay tres tentaciones casi inevitables para el escritor nacional. La ventana de Koestler

En un ensayo leído por Arthur Koestler en el XVII Congreso del PEN Club, celebrado en Londres en 1941, el escritor húngaro se refirió extensamente a las tentaciones del novelista. Koestler empezaba por recordar que Turguenev no podía escribir más que teniendo sus pies sumergidos en una palangana de agua caliente colocada bajo su escritorio y enfrentado a la abierta ventana de su habitación. *"Se me figura que es esta una posición típica y adecuadísima para el novelista. El agua caliente del barreño pasa allí en ayuda de la inspiración, lo subconsciente, la fuerza creadora o como quiera que se os antoje llamarla. La ventana enmarca su visión del mundo de fuera, la materia prima para la creación del artista"*.

Los pies en agua caliente

Koestler concentraba en la ventana los tres tipos de tentaciones que puede experimentar un novelista: 1) cerrar la ventana (el enemigo susurra: *"El mundo es caso sin remedio. La acción es un mal; la responsabilidad es un mal. Corre las cortinas, olvida esos salvajes gritos de batalla, colma tus oídos de sosegado silencio y baña tus ojos irritados, en pálida luz de eternidad"*); 2) abrir completamente la ventana y caer en la fascinación de los sucesos de la calle

(*"al asomarse demasiado hacia fuera de la ventana, nuestro autor ha sacado sus pies del baño de agua caliente"*, o sea, se ha apartado de la inspiración); 3) tener la ventana solo entreabierta, con las cortinas dispuestas de tal modo que brinden solo una sección limitada del mundo exterior.

No solo Turguenev o Koestler escriben frente a una ventana; en rigor, todos los escritores del mundo tienen una ventana frente a sí, y por más mesurados y ecuánimes que sean, han de caer finalmente en una de las tres tentaciones. Porque aquí tentación es casi lo mismo que actitud, y por añadidura: actitud inevitable. La ventana tiene que estar abierta, cerrada o entornada; de modo que el escritor debe decidirse.

Borrar y empezar de nuevo

Son tentaciones universales, es cierto; pero hay además un matiz diferenciador, representado por el paisaje, la calle, la gente, es decir por todo aquello que está del lado exterior de la ventana. Que un escritor cierre sus cortinas en Montevideo, año 1961, no significa exactamente lo mismo que si un escritor las hubiese cerrado en Guernica, año 1937, o en Budapest, año 1956. Pero, de todos modos, las tres tentaciones (condicionales —claro está— a nuestras urgencias, a nuestros prejuicios, a nuestra cuota personal de coraje o a nuestra dosis de inhibiciones) funcionan también en nuestro ambiente. Fuera de la ventana, de nuestra ventana, está la realidad. Algunos escritores cierran las cortinas, y también los postigos, y se extasían frente a su inerme zoológico de cristal; cuando no hay apagones, encienden la luz eléctrica y, bajo ella, dedican un soneto a la lumbre solar. Otros abren las ventanas de par en par y apenas pueden contener su asombro: la calle está llena de eslóganes, de consignas políticas, de exhortos a la definición, de premuras, de riesgos. A veces los principios se vuelven anticuados. Hay que borrar y empezar de nuevo; hay que repensar el panorama interno, la estructura de los propios principios, porque estos, en ciertos casos, pueden responder a una realidad que no es la que ahora viene de la calle. Ese reajuste suele desconcertar al creador, es decir, alguien que debe reelaborar su realidad, dar su propia visión creadora de los sucesos externos. De lo contrario, corre el riesgo de transformarse en un registrador de noticias, en un mero grabador de ruidos.

Ni retórica ni poesía

Y está, también aquí, el que solo entreabre la ventana, el que solo quiere ver una parte de lo real, el que antes de mirar ya tiene escrito su falso testimonio, el que acomoda el paisaje a su propia miopía. *"Hacemos retórica de nuestras dimensiones con los demás; pero de nuestras querellas con nosotros mismos hacemos poesía"*, escribió Yeats. Pero si en nuestros conflictos con los demás, empezamos por mentirnos a nosotros mismos, no estamos haciendo retórica ni —mucho menos— poesía; simplemente, le estamos dando un sonoro

beso de Judas a nuestra conciencia. Y esa actitud (no importa que nuestra ventana esté abierta, cerrada o entornada) no ha de ser, seguramente, la mejor garantía para la espléndida —y sacrificada— tarea de crear.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de abril de 1961: 5).

Hábitos provincianos

No tiene espacio en nuestro ambiente la polémica esclarecedora. Contrapeso de la amistad

Hace unos cuantos años, (en 1950, para ser más precisos), publiqué un ensayo crítico sobre la obra novelística de Carlos Reyles, que evidentemente encerraba un juicio desfavorable.[40] A partir de ese momento, y como imprevista consecuencia de tal publicación, una conocida escritora compatriota me retiró su saludo. No se trataba de un pariente, ni de una amiga, ni de alguien que hubiera conocido personalmente al escritor, tan solo de una escritora que se sentía solidariamente agraviada porque un crítico juzgaba de manera desfavorable los valores literarios de un novelista. En aquel momento la desmesurada reacción me asombró bastante; hoy, después de haber sido actor o espectador de varios episodios por el estilo del relatado, puedo valorarlo en su exacta medida y ubicarlo en su adecuado contexto. Se trataba, simplemente, de una muestra de nuestro provincianismo cultural.

La onza y el quintal

Desde 1950 hasta ahora han tenido lugar otras muestras de ese provincianismo: polémicas desarrolladas en un estilo francamente insultante, críticos teatrales agredidos por quienes se consideran sus damnificados, literatos que se sienten agraviados, ya no porque un cronista les formule objeciones, sino porque les hace víctimas de un "elogio compartido". *"Vanitas vanitatum, et omnia vanitas"*, dijo el Eclesiastés, y su dictamen sigue siendo válido.

Existe, como es lógico, una porción de vanidad que es legítima e integra casi inevitablemente la vida del artista. Un proverbio turco establece que *"una onza de vanidad deteriora un quintal de mérito"*, pero cabría agregar que "media onza" sirve en cambio para condimentar ese mismo mérito. Tal porción de vanidad, cuando es legítima, sabe llamarse a silencio, sabe confiar en que la propia obra lleve en sí misma suficientes virtudes como para refutar, aliada con el tiempo, las objeciones de la falible crítica.

40 Se trata de "Para una revisión de Carlos Reyles", que apareció en la entrega 6-7-8 de la revista *Número* dedicada a "La literatura uruguaya del Novecientos", 1950. Posteriormente el artículo fue recogido en *Literatura uruguaya, siglo XX*. [Nota del compilador].

Mantenerse en sus trece

Hace algunos años se publicó en Montevideo una "Discusión sobre la filosofía del lenguaje" que en 1905 sostuvieron Benedetto Croce y Karl Vossler. Más que las respectivas argumentaciones, lo que recordamos los lectores de esa polémica es su tono asombrosamente civilizado. Ninguno de los contendores era impermeable a las razones del otro. Cada nueva intervención exigía un replanteo, y a su vez, demostraba una excepcional capacidad y buena voluntad para comprender los argumentos contrarios así como una excepcional honestidad para reconocer cuando el adversario se había anotado un punto a su favor.[41]

En nuestro medio, en cambio, la polémica siempre recurre al estilo energuménico, y por lo general, no arroja luz alguna, ni a los polemistas ni a los lectores. En la mayoría de los ejemplos a que podríamos echar mano, sería posible comprobar que a los dos meses de empezada una discusión de este tipo, cada contenedor se mantiene en sus trece, tan inconmovible como autosatisfecho. Entonces, ¿a qué polemizar? Para peor de males, una de las armas más frecuentemente utilizadas por los polemistas es el insulto sin eufemismos, el agravio directo y personal. Si aquella "Discusión sobre la filosofía del lenguaje", en vez de tener lugar en 1905, entre Vossier y Croce, desde Heidelberg a Perugia y viceversa, se hubiera verificado en Montevideo, en cualquiera de estos últimos años, entre dos intelectuales compatriotas, lo más probable es que estos hubiesen intercambiado acusaciones de plagio, dipsomanía, homosexualismo y estafa. Ninguno de esos epítetos tendría demasiado que ver con la Filosofía del Lenguaje, pero qué se va a hacer: ese es el "estilo criollo" de la polémica intelectual.

El amigo y el ecuánime

Quizá medie en todo esto una ausencia trágica de sentido del humor. Existe sí un exacerbado sentido del ridículo, pero este resulta siempre un mal sucedáneo del humor. De ahí que, todavía hoy, se pretenda esgrimir con tanta firmeza la calidad de "amigo" para influir en el juicio crítico. Sin embargo, la amistad no debería tener nada que ver con el juicio crítico, tampoco la enemistad. Esto es difícil de comprender en nuestros círculos culturales. Si bien se piensa, lo más que un amigo puede "honestamente" pretender de un crítico es que, antes de juzgarla, trate de comprender su obra o su actuación, y que una vez comprendida, la juzgue con respeto hacia el esfuerzo creador. Pero esto, desde el punto de vista del crítico, no debe ser un favor especial hecho al "amigo", ya que lo menos que un crítico puede "honestamente" hacer es tratar al creador con comprensión y con respeto. Si el crítico es ecuánime, la amistad no pesa y, por lo tanto, no constituye un privilegio. Si la amistad pesa, entonces significa que el crítico no es

41 Se refiere al intercambio entre los dos filósofos publicado en traducción en *Número*, Montevideo, n.º 21, octubre-diciembre 1952: 341-365. [Nota del complilador].

ecuánime, y en ese caso, ¿puede su opinión interesar verdaderamente al autor o al intérprete criticado?

Sucede también (y esto explica un poco todo ese provincianismo de que hablábamos antes), que pese a su probable millón de habitantes, Montevideo tiene un cogollito intelectual muy reducido, un clan que frecuenta siempre las mismas calles, las mismas librerías, los mismos cafés, los mismos estrenos. Críticos y criticados se están encontrando constantemente a la vuelta de cada esquina, en el hueco de cada entreacto, y tal enfrentamiento no ayuda a la objetividad. Por ello, ese cruce de opiniones, que en ciudades de alto entrenamiento cultural como Londres o París es un juego parecido a la esgrima, aquí, en la cuidad de bajo entrenamiento cultural que es Montevideo, se contenta con ser un juego que sospechosamente se parece al boxeo.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de mayo de 1961: 7).

Dos actitudes oficiales: consejo y Concejo

En lo cultural, la falta de rubros se une a veces a otras falencias

En este mes de mayo han ocurrido en Montevideo dos hechos relacionados con la cultura que, en cierto modo, simbolizan también dos actitudes. Por un lado, frente a la posibilidad de que la valiosísima Colección Assunção (óleos, dibujos y cartas de Juan Manuel Blanes) saliera definitivamente del país con destino a los Estados Unidos, el Concejo Departamental de Montevideo encontró (en solo quince días) la solución para adquirir esa invalorable muestra del arte nacional, en un importe que supera $ 1.300.000.00. Por otro, la Contaduría General de la Nación (invocando el art. 29 del Presupuesto Nacional) vetaba la subvención que el Consejo Nacional de Gobierno había otorgado, por decreto, al Teatro de la Ciudad de Montevideo (TCM) para que este pudiera viajar a París y participar en el Festival de las Naciones.

El alegre fomento de ilusiones

En los dos casos había falta de rubros. Pero mientras que el Municipio se movió ágilmente para obtener de la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos un préstamo prendario, hasta tanto la Junta Departamental autorizara una partida extraordinaria que permitiera la adquisición de los Blanes del coleccionista Octavio Assunção, en el otro caso, todo el Ejecutivo (Consejeros, Ministros, etc.), si bien fue pródigo en el alegre fomento de ilusiones, demostró un inexplicable olvido colectivo del ahora famoso artículo 29, que solo permite afectar parte del Presupuesto a otros fines que los especificados, cuando se trate de *"asuntos imprevistos, graves y urgentes"*. La

invitación al TCM podía ser considerada imprevista, pero evidentemente no era grave ni urgente. Ergo: no hay viaje a París.

Lo más curioso de este cotejo de actitudes, es que ambos procederes son correctos, legales, inobjetables. Lo único que los diferencia es la buena voluntad. La actitud del Municipio en la adquisición de la Colección Assunção es, ni más ni menos, que una aplicación de ciertas expeditivas variantes del visto bueno, otorgadas anteriormente por el Estado a ciertas embajadas deportivas que luego se hicieran menos famosas por sus laureles que por sus estropicios. Lo excepcional y plausible de esa actitud de la Comuna no es tanto la diligencia en sí, sino el hecho asombroso de que (alguna vez tenía que ser) una urgencia nacional haya estado aplicada a un acontecimiento artístico.

La culpa es del 29

Conste que aquí no estamos comparando las respectivas trascendencias culturales de la Colección Assunção con el viaje del Teatro de la Ciudad de Montevideo. Lo único que intentamos señalar es la distancia que media entre dos actitudes oficiales frente a un mismo obstáculo administrativo: la falta de rubros.

Sin embargo, no se trata de una novedad. Reconozcamos que, desde siempre, el apoyo del Estado a la actividad cultural ha dependido en nuestro medio de la buena voluntad de individuos aislados: pocas veces, de las presiones legales o la amplitud constitucional. Ahora cunde el estupor frente a la existencia de ese implacable, tiránico, inoportuno artículo 29, como si este hubiese caído de las nubes, como si ningún partido político hubiera colaborado en su redacción ni —menos aún— en el espíritu de su redacción. (Si bien se mira, la síntesis de ese espíritu podría ser: *"No embromen con la cultura"*).

De ahora en adelante, es fácil prever que el artículo 29 constituirá el Gran Cuco, a ser invocado por lo hombre de Gobierno (desde Consejeros hasta Senadores, desde Ministros a Diputados) cada vez que quieran evitar que su resistencia a una dádiva cultural, parezca lo que efectivamente es: un nuevo síntoma de la profunda indiferencia, del culpable recelo que la mayoría de nuestros políticos experimentan frente a la cultura. ¡Qué alivio! De ahora en adelante, cada vez que un cronista intempestivo salga a recordar que *"la cultura es pocos votos"*, los hombres de Gobierno tendrán a mano la excusa ideal: *"La culpa es del artículo 29"*. En cuanto al verdadero redactor del famoso artículo, demasiado se sabe que fue el Diablo. Y si el Diablo puso eso de *"imprevistos, urgentes y graves"*, está claro como el agua que se estaba refiriendo al fútbol.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de mayo de 1961: 3).

Tiene un sentido realista la concesión de préstamos a escritores. Un millón de pesos para libros

Durante muchos años, referirse en nuestro país a ciertas indigencias culturales, había pasado a ser un lugar común, un estribillo inocuo, un lamento crónico. La sordera oficial parecía incurable. No obstante, episodios y medidas muy recientes autorizan a pensar que ese páramo ha empezado a poblarse de soluciones. Ha bastando cierta modesta eclosión de buenas voluntades, cierto espíritu de iniciativa en algunos funcionarios, para que se pusiera en marcha una justificable modificación del panorama artístico en nuestro país. Claro, todavía no hay una política nacional que centralice y coordine tantas inquietudes, ya que los brotes renovadores han surgido en zonas oficiales pero autónomas, como el Concejo Departamental de Montevideo o el Banco de la República.

El Poder Ejecutivo quedó atrás

En estas últimas semanas, la prensa se ha enterado de un proyecto municipal sobre Cultura Cinematográfica para el que ha recabado el asesoramiento de la entidad que agrupa a los críticos de cine. Hace pocos días, nos referíamos al ágil procedimiento de la Comuna en la adquisición de la Colección Assunção. Ahora, acaba de darse a publicidad un sistema de préstamos a escritores, mediante el cual el Banco de la República habrá de fomentar las ediciones nacionales. Quiere decir que, lentamente (sin prisa pero con pausa, diríamos parafraseando a Goethe) las perspectivas han ido mejorando, pese a la vergonzante existencia de ese Gran Cuco del art. 29 para el que las actividades culturales no son urgentes ni graves ni imprevistas. Hasta ahora puede decirse que el único sector que está en mora es el que corresponde al Poder Ejecutivo, que (aunque circulan noticias sobre nuevos impulsos propinados por el Ministerio de Instrucción Pública a un clásico proyecto de Fomento Editorial) todavía mantiene en vigencia una antediluviana reglamentación sobre remuneraciones literarias.

En qué consiste el proyecto

El nuevo sistema del Banco de la República reemplaza a los préstamos —anteriormente establecidos— para fomento de la producción científica, literaria y artística, y ha de regirse por un reglamento que, con fecha 9 de febrero, fue aprobado por el Directorio del Banco. El autor del proyecto es el director Dr. Felipe Gil, quien contó con el asesoramiento de dos escritores: Ángel Rama y Carlos Maggi. El plazo para el reintegro del préstamo podrá extenderse a cinco años (10% amortización en el primero, 30% en el segundo, 20% en los siguientes), con un interés del 6 ½% pagadero por semestres vencidos y aceptándose garantía de terceros o del propio sueldo del escritor.

Las solicitudes deberán ser acompañadas con tres copias de la obra a publicarse; una comisión integrada por el Dr. Rodolfo Tálice (por la Facultad de Humanidades), el escritor Francisco Espínola (por el Ministerio de Instrucción Pública) y el Sr. Washington Demaría (por el Banco) apreciará la trascendencia cultural —*last but not least*— la probable colocación en librerías del libro en cuestión. El préstamo podrá ser concedido a ciudadanos uruguayos que sean responsables de libros o revistas de interés cultural, en su carácter de autores, traductores, ilustradores, investigadores o directores.

El Banco no legisla

Es evidente que él o los autores del proyecto que el Directorio del Banco de la República acaba de aprobar, han mirado nuestro panorama cultural con un plausible sentido realista. Desde el punto de vista bancario, han defendido con intereses y garantías la inversión de fondos (en una primera etapa, el Banco ha votado una partida que alcanza al millón de pesos); desde el punto de vista cultural, han tenido la lúcida franqueza de considerar que la solución al problema del autor nacional no puede residir en establecer premios a libros sin lectores, sino en dar a todo escritor la oportunidad de que se arriesgue a salir en búsqueda de su lector. Lo que estaba casi vedado al autor nacional era la posibilidad de publicar; esa posibilidad es la que el proyecto del Banco tiende a restituir. Claro que así, aislada, la presente iniciativa no es toda la solución ni puede pretenderse que sea competencia del Banco la íntegra coordinación de un problema que, por ser de estricta índole cultural, tendría que haber sido encarado por el Ministerio de Instrucción Pública. Aún más: entendemos que el día (¿llegará alguna vez?) en que fuera sancionada una Ley de Fomento Editorial, Banco y Ministerio deberían coordinar sus gestiones y disposiciones a fin de evitar que la pasada carencia no se transforme en futuro conflicto.

Cuidados adicionales

Por ahora, mientras el Fomento Editorial no pase de constituir una esperanza, creemos que la iniciativa del Banco debería ser acompañada de los siguientes cuidados adicionales: 1) una celosa vigilancia de las traducciones, ya que ese campo puede prestarse a una lamentable desvirtuación del estilo y del pensamiento de autores extranjeros (recuérdese el caso, bastante cercano, de *En busca del tiempo perdido*, cuya traducción argentina tenía unos primeros tomos, magníficamente traducidos por Pedro Salinas, un tomo central en correcta versión de Quiroga Plá, y todos los últimos en una traducción deplorable de Marcelo Menasché, proceso descendente que fomentaba en el lector rioplatense la explicable creencia de que era el propio Marcel Proust el que había ido arruinando su estilo); 2) adecuada vigilancia de los presupuestos de las imprentas, a fin de evitar un repentino y artificial acrecentamiento de los precios, que redundaría en prejuicio del autor, del

lector y, en consecuencia, también del Banco; 3) estimular de algún modo al librero para que atienda adecuadamente el servicio del libro nacional, ya que en el presente, toda la renovación de interés y atención provocada por la Feria nacional de libros y grabados, así como por ciertas colecciones de autores nacionales lanzadas al mercado, corre el riesgo de verse sofocada por el escaso interés que buena parte de los libreros ponen en la exhibición y colocación del libro uruguayo. Las honrosas excepciones son conocidas de cualquier frecuentador de librerías, pero, aunque parezca mentira hoy se da en Montevideo este caso lamentable: que entren en algunas librerías, con asombrosa frecuencia, clientes que se interesan por obras nacionales y que sin embargo se ven impedidos de adquirirlas, debido a que el librero después de haber vendido los tres o los cinco ejemplares del primer pedido, no se arriesga a solicitar una reposición. ¿No sería conveniente que alguna institución especializada, como por ejemplo la Cámara del Libro, diera a sus afiliados algún breve curso sobre módica osadía?

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de mayo de 1961: 3).

No beneficia a la poesía de Bacelo el estrecho cauce del contar

Nancy Bacelo. *Cantares*
Edición de la autora, Montevideo, 1960, 69 páginas

Cuando Nancy Bacelo publicó su primer libro, *Tránsito de fuego* (1956), recurrió a tres maneras de expresión, que también podían ser consideradas como tres actitudes. La primera se concentraba en un largo poema (sesenta y seis cuartetos, en endecasílabos), hermético y sonoro, aunque demasiado estirado en su forma y por demás oscuro en su simbología. La segunda giraba alrededor del cantar o la copla, y admitía una más liviana aproximación por parte del lector. La tercera, bajo el título "Por la llama y la tierra", se adentraba en el tema del amor, mediante poemas breves pero intensos, cada uno con un ritmo y un clima propios. La primera manera parece haber sido abandonada por Bacelo; la segunda tiene su prolongación en *Cantares*; en cuanto a la tercera, me parece que es la que llega más cerca de su ambición poética, la que está más a tono con su sensibilidad y su talento. El segundo libro, *Círculo nocturno* (1959), recientemente premiado en el Concurso Municipal de Literatura, representó, más que una prolongación, un perfeccionamiento de cuánto aparecía anunciado en los once títulos de Por la llama y la tierra. Poemas como "El Universo entero", "Un puñado de ojos o visión", están al nivel de la mejor poesía femenina escrita en el país.

Tanto en ese volumen como en las excelentes muestras aparecidas más tarde en la revista *Siete Poetas Hispanoamericanos* (recuérdese, en el n.º 1, el titulado "El paso"). Bacelo parece haber encontrado el vehículo mejor para las formas de su evocación, para las peculiaridades de su lenguaje. La

inspiración de Bacelo se diluye un poco en la extensión desmesurada (caso ya señalado de la primera parte de *Tránsito de fuego*) pero se asfixia a veces en la brevedad. Los poemas de *Círculo nocturno* tienen la longitud que necesitan para construirse un clima, para respirar y realizarse. Esta poetisa precisa un cierto espacio para llegar a la metáfora, a su verso de efecto, a su estallido. En *Círculo nocturno* disponía de ese espacio y lo aprovechaba.

El tema, la extensión

Cantares es el más reciente libro de Bacelo. Primorosamente impreso (con carátula de José P. Costigliolo e ilustraciones de Carlos Carvalho) en tipos Bodoni, consta de 109 cantares, agrupados en tres series: Cantares de amor, Cantares Humanos y Cantares en el Tiempo. En *Cantares* el lenguaje gira, como en libros anteriores, alrededor de algunas palabras y conceptos (ojos, llama, submarino, hermano, soledad) a los cuales regresa constantemente el poeta para agregarles nuevos significados, para reinscribirlos en breves y recurrentes alegorías. Los temas de *Cantares* son, por otra parte, los mismos que Bacelo acometiera con anterioridad y siempre están cercanos a amargas variantes del erotismo. Sin embargo, no crea que la intención previa del limitar su ardorosa inspiración al estrecho andarivel del cantar, haya en definitiva beneficiado a esta poesía. No son muchos los cantares (a lo sumo seis o siete, en más de un centenar) en que el tema se acomoda a la extensión, puesto que la forma adoptada ya no permitía amoldar la extensión del tema. En su mayor parte, parecen comienzos de poemas, atisbos para más amplios desarrollos. Muchos de los versos iniciales en los poemas de *Círculo nocturno* parecían prosaicos; luego, al llegar a su punto de ebullición, esta tenía un efecto retroactivo y contagiaba de expresividad al presunto prosaísmo. Pero en *Cantares* hay varios, más de los deseables, que se quedan en ese prosaísmo, a pesar de la rima, a pesar del ritmo.

Naturalmente, Bacelo es lo bastante buena poetisa como para conseguir algunos cantares de evidente calidad (*"No me gusta el agua quieta/ ni los besos que no queman/ni la flor en la maceta"; "Solo se llama faltar/ a la cita que nos dieron/ para encontrar nuestro par"; "Tus ojos miran al mundo/ y no tardan en saberlo/ ni un segundo"*) en los que se da esa difícil síntesis de lirismo, buen humor y destello filosófico, que acaso constituya la fórmula ideal del género. Pero esa minoría resulta insuficiente, no tanto desde la perspectiva del cantar como de la del cantor, ya que Nancy Bacelo, después de la aparición de Idea Vilariño, Orfila Bardesio e Ida Vitale, constituye, junto con Circe Maia, el valor más promisorio de nuestra nueva poesía femenina.

Estilo de ferviente invocación

Por su misma forma, por su concentración de efectos, el cantar está pidiendo una liviandad y hasta un matiz de travesura que no parecen adaptarse al estilo de ferviente invocación (al ser amado, al prójimo, a la noche)

que trascienden las mejores muestras de la poesía de Bacelo. Por eso, a menudo se da el caso de que el trasfondo de algún cantar (*"La soledad no está sola/ si a la soledad y verdad/ sumamos ola tras ola"*; *"Tragar la sed del vecino/ y darle vuelta la cara/ se llama ser asesino"*) sea verdaderamente estimable y provocativo, pero que su envase resulte insuficiente y estrecho. La mayoría de los enfoques líricos de Bacelo arrastran una hondura o una conmoción o una herida que requieren desarrollo. Su mejor poesía es una poesía con impulso; sus cantares se frenan, debido a su específica brevedad, en la mitad de ese impulso. Solo excepcionalmente (*"Cuando queremos soñar,/por sí, nomás por volar,/ cierran la puerta y quedamos/ con el aire sin contar"*) el impulso se completa, se redondea en un último viraje de ingenio o de gracia.

La extrema facilidad con que Bacelo maneja su verso, la pericia indudable con que sabe instalarse en su ritmo, la hacen riesgosamente permeable a influencias ajenas, en la segunda parte de *Tránsito de fuego*, la imaginería de Lorca y el sonido de Machado aparecían con inquietante frecuencia; en *Círculo nocturno*, la presencia de Idea Vilariño, mejor asimilada que las anteriores hacía también esporádicas apariciones; en *Cantares*, ciertos resortes de Juan Cunha (incluso el aporte de José Hernández, que fuera señalado por algún crítico, pasa por ese filtro nacional) saltan imprevistamente en uno que otro juego de palabras, de rimas o de metros. La originalidad de Bacelo sobrepasa la similitud con cualesquiera receptáculos líricos, pero tanto en *Círculo nocturno* como en los poemas sueltos publicados en 1960, esa originalidad daba salto con mayor limpieza que en *Cantares*. Resumiendo: en este último libro, la poetisa no ha decrecido en su calidad o en su inspiración, pero el género elegido no parece el más apropiado como vehículo de las aptitudes creadoras, anteriormente demostradas por Bacelo.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de mayo de 1961: 3).

Montevideo como tema (I)

Está el ridículo contra la literatura. Sinceridad esencial

Es evidente que, como tema literario, Montevideo no ha rendido aún un buen dividendo. Esporádicamente, aparece algún poema o algún cuento con alguna tímida mención urbana que permite reconocer el rostro municipal de la ciudad: calles, plazas, esquinas, monumentos. Pero es sabido que, en ningún sitio del mundo, el rostro municipal responde a las esencias de lo humano.

Recientemente, Carlos Martínez Moreno (en la revista *Tribuna Universitaria*, n.º 10) escribía sobre el tema "Montevideo y su literatura" y señalaba que *"el escritor uruguayo sospecha que a su capital le falta tradición literaria, verosimilitud novelesca, condición de soporte creíble para la aventura literaria; y no se decide a internarse en tal materia, si sabe o cree saber que le*

toca el difícil papel de ir abriéndose camino con sus solas fuerzas" y, refiriéndose luego a la fidelidad de nomenclátor, agregaba que no creía que la misma valiese *"por una invocación de la ciudad literariamente presente; pero es obvio que la primera condición para escribir desde una ciudad o sobre ella, consiste en que esa ciudad no nos estorbe"*.

Aguas dulces o saladas

Pues bien, está visto que por ahora la cuidad estorba a nuestros escritores; y que los estorba en varios sentidos, algunos de ellos bastante comprensible. Por lo pronto, Montevideo es una ciudad sin mayor carácter latinoamericano. Ningún europeo tendrá inconveniente en reconocer que la nuestra es la más europea de las capitales latinoamericanas. Sin embargo, el escritor uruguayo sí tiene inconveniente en reconocerlo, quizá porque, en el fondo de su conciencia, no le hace mucha gracia ese colorcito seudoeuropeo, que empezó siendo postizo, mínimamente hipócrita, y ha acabado por constituir una inevitable, vergonzante sinceridad.

De espaldas a América y, de hecho, también de espaldas al resto del país, Montevideo solo mira al mar, pero ese mar es nada más que río, y depende de imprevistas corrientes internacionales que sus aguas políticas y culturales sean dulces o saladas. Esa tibieza, esa media tinta, ese ser y no ser se prestan poco para el traslado literario. Sería toda una proeza (inútil proeza, al fin) que alguien trasmutara las timideces reales en una grandiosa epopeya literaria; sería mayor proeza aún que un escritor decidiera crearse, con fines estéticos, la ilusión óptica de que la tan publicitada "garra celeste" del fútbol, también se aplica a los valores cívicos.

Estigma fragante de ficción

Pero existe otro estorbo: el sentido del ridículo del lector montevideano. El montevideano tiene una incontenible tendencia a encontrar todo ridículo y, por ende, a burlarse de ello. La burla no es compromiso, claro, porque la burla no se firma, es rigurosamente anónima. Un lector me confesó una vez que, por el solo hecho de que una peripecia literaria sucediera —por ejemplo— en Colonia y Andes, ya no podía leerla con una mínima dosis de respeto.

En el mencionado artículo, Martínez Moreno recuerda que, en cierta oportunidad, Carlos Maggi leyó un cuento suyo, en el que *"el tema era la vicisitud de un pobre hombre que, tras años de penurias, conseguía un puesto en la UTE y, la primera vez que iba a trabajar, moría electrocutado, desmontando una instalación luminosa de Carnaval, y quedaba prendido de la armazón ornamental, enganchado o suspendido en lo alto, en la esquina de 18 y Ejido"*, y agrega: *"Montevideo no tiene tradición literaria como para endilgarle una muerte tan espectacular [...]. Si esa muerte u otra parecida se endosan a Piccadilly Circus o a la place de la Concorde, es materia literaria asimilable, sin que queden flotando*

una condición o un estigma flagrante de ficción". El ejemplo es especialmente adecuado, como demostrativo de una inhibición temática que se cierne a menudo sobre el creador; no obstante, sin descartar la falta de tradición literaria, creo que la inviabilidad de un desenlace tan espectacular para el lector montevideano reside sobre todo en la obligación colectiva que —todo lo inconscientemente que se quiera— contrae el montevideano para burlarse de lo ridículo o de aquello, que sin serlo, él cree que lo es. Tal vez es verdad que todo aquel que se pasa de vivo (dicho sea en la acepción rioplatense) empieza a morir un poco.

¿Acaso todo esto quiere decir que Montevideo, como tema literario, está definitivamente perdido para el creador autóctono? De ninguna manera. Estará perdido, mientras el escritor cierre los ojos y quiera convencerse y convencer de que esta cuidad es pura y exclusivamente la que figura en la versión retocada, sonriente, patriótica, feliz, higiénica, lúcida e implacable, que pormenoriza la prosa de turismo. No estará perdido, en cambio, mientras el escritor abra los ojos (tal como hicieron Joyce o Dos Passos o Asturias o Durrell o Max Frisch, ante las ciudades que eligieron por temas) y admita las luces, pero también las sombras, las esplendideces pero también las lacras, los orgullos pero también las vergüenzas. No es esencial ni imprescindible hablar de cantegriles, o coimas, o acomodos, para desarrollar una digna novela ciudadana, pero sí es esencial y quizá imprescindible, que el escritor, antes de lanzarse a decir su verdad, esté seguro de no estarse mintiendo.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de mayo de 1961: 3).

MONTEVIDEO COMO TEMA (II)

La nostalgia del campo despoja a la ciudad de posibles cronistas. Cruce de insatisfacciones

¿Qué impide actualmente que Montevideo tenga una literatura ciudadana de signo propio? Hace unos días, desde estas mismas páginas, intenté expresar (agregándola a la opinión de Carlos Martínez Moreno, cuya respuesta es: *"falta de tradición literaria"*) mi respuesta personal, señalando la importancia de dos factores que estimo fundamentales: la falta de carácter latinoamericano en nuestra capital, y también el exacerbado sentido del ridículo que, por lo general, tiene el lector montevideano.

Pero hay más: ese sentido del ridículo no es patrimonio exclusivo del lector. También el autor se siente atrapado por él. La tan denostada literatura de corzas y gacelas es, en cierto modo, un precario escape de lo cotidiano, o mejor aún, del tema de la cotidianeidad que para sensibilidades huidizas, resulta sinónimo de ridiculez. En la nomenclatura lírica de estos poetas inefables, no intervienen animales metafóricos que hayan sido extraídos de la fauna nacional. No hay zorros, ni víboras, ni gorriones, ni gatos monteses, ni

siquiera picaflores. Cualquiera de esas especies suena a ridículamente verdadera. Quedan ellas para los narradores como Quiroga, Francisco Espínola o Serafín J. García, quienes desde la presuntuosa atalaya del soneto gacelar, deben parecer prosaicos cronistas del folklore doméstico. Las corzas son insólitas, solo existen en Villa Dolores y en la Arcadia, de modo que no son ridículas sino inefables, no son cotidianas sino extraordinarias.

Una Arcadia legítima

Sin embargo, no es esa la única Arcadia posible para el escritor montevideano. Hay otra, que es más legítima, menos evidente y literariamente más utilizable. Es la Arcadia del tema gauchesco o —mejor aun—, del tema nativista. Gran parte de los escritores montevideanos son nacidos en el interior de la República. Vienen a Montevideo con una gran nostalgia a cuestas y de esa nostalgia nutren su literatura. Es el recuerdo de los atardeceres campestres, del silencioso mate entre la peonada, de los prostíbulos orilleros, de la sabiduría de los monosílabos, de la comprensión entre pingo y jinete. Vinieron aquí porque del interior los expulsó la inercia, la pobreza o la simple soledad, o acaso los atrajo de Montevideo la posibilidad de mejor trabajo o cierta inevitable (y un poco engañesca) aura cultural. Tal vez en su casita montevideana tengan hoy un patio de enredadera, o una parrilla para el asado dominguero, o algún *long play* con rancheras y pericones. Pero eso no basta: falta el clima, falta el contacto con el perfume y las voces del campo nutricio, de la tierra buena. Creo sinceramente que aquellos críticos que —en un alarde de frívola ironía—, se burlen de esta nostalgia, han de quedar inevitablemente ajenos a la elucidación de este problema. La consecuencia que pretendo extraer es, por cierto, muy otra que esa burla superficial. Quizá porque yo mismo vengo del interior, quizá porque me siento —a pesar de ello—, irremediablemente ciudadano puedo comprender mejor esa insatisfacción de los trasplantados que viven en Montevideo y no se han acostumbrado a ese vivir. De ahí, que aunque no participe de esa nostalgia, pueda defender su derecho a sentirla, su derecho a negarse a ser conquistados por la ciudad. Porque esa conquista es —como se sabe—, profundamente amarga.

Largos y gritados enconos

La ciudad no tiene atardeceres, o mejor dicho sabe ahuyentarlos con sus letreros luminosos. La ciudad no huele a naturaleza, sino a *fuel-oil*. La ciudad no tiene sabios monosílabos sino largos y gritados enconos. Cuando al escritor del interior lo conquista ese caos, ese hedor, ese ruido, está perdido para la inocencia. La inocencia siempre tiene algo de campesina. Las ciudades (no solo Montevideo, sino todas las grandes ciudades del mundo), tienen la mala conciencia de su vivir y de su morir. Pero con la mala conciencia puede hacerse buena literatura.

Claro que esa pureza puede, en lo narrativo y en otros órdenes, rendir apreciables dividendos. Pero ¿quién se atreve? Se dice que en Nueva York viven más puertorriqueños que en San Juan de Puerto Rico. Pero también en Montevideo han de vivir más sanduceros que en Paysandú, más mercedarios que en Mercedes, más maragatos que en San José. ¿Cuántos de nuestros escritores son montevideanos puros? ¿Y cuántos de esos montevideanos puros escriben sobre el campo que no conocen, sobre el campo que heredaron de sus lecturas de Viana, de Quiroga, o de las más recientes de Morosoli o de Espínola?

Ese desencuentro (escritores del interior, radicados en Montevideo pero no arraigados en la vida urbana, que siguen escribiendo sobre su nostalgia campesina, o escritores de Montevideo, que por miedo al presunto carácter ridículo del tema metropolitano, se lanzan a escribir sobre un campo que ignoran), le quita evidentemente cultores, y posibilidades de desarrollo, al tema urbano. Montevideo casi no ha tenido cronistas de sus presentes sucesivos, ni menos aún, recreadores de esas crónicas ciertas o posibles. Enfrentar, con un mínimo propósito creador, la "ridícula" acusación de "ridiculez", requiere hoy en día un coraje tan peculiar y tan sutil, que ni siquiera tiene el mérito de parecer coraje.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de mayo de 1961: 3).

MONTEVIDEO COMO TEMA (III)

Toda ciudad siempre es algo más que varias colecciones de postales. Los monumentos y los hombres

De los dos artículos anteriores que he dedicado al tema, quizá se pueda extraer una consecuencia que es la que me propongo considerar en la nota de hoy. Pese a las excepciones, pese a los casos aislados, hay diversos factores que conspiran para que la literatura ciudadana tenga amplio desarrollo en Montevideo. Ya mencioné que algunos de esos factores pesan en la actitud del lector, y otros, quizá por reflejo, en la actitud del creador. Pero acaso todos esos matices se reúnan en un solo rasgo, que afecta por igual a lectores y autores: la resistencia, en unos y otros, a admitir (previo a toda lectura, previo a toda creación), el Montevideo verdadero, esencial.

Sencillamente, es otro

Tanto le han repetido al montevideano que vive en una democracia perfecta, junto a playas magníficas; tanto le han enseñado que su fútbol es el primero *"de América y del Mundo"*, y su churrasco el más sabroso del Universo y sus alrededores; tanto énfasis han puesto en hacerle admitir que esas virtudes son "todo" y lo demás no importa, que ahora, naturalmente, hay dos reconocimientos para los que el montevideano se siente inhibido: 1) que hay otros

aspectos de la vida urbana que no son tan estupendos, y 2) que, incluso entre esos rasgos estupendos, hay alguno que fue pero que ya no es.

De ahí que el montevideano se aferre a una visión escolar de su propio medio, y siga considerando vigente un autorretrato de la ciudad, cuyos retoques ya huelen a viejo, a cosméticos pasados de moda. Si tomamos un texto geográfico de 1920 y encontramos una descripción oficial de Montevideo de entonces comprendemos de inmediato que se trata de un retrato de álbum, cuando no de un medallón de museo. Empero, no siempre tenemos esa misma lucidez para darnos cuenta de que muchas de nuestras actuales impresiones de "lo montevideano" han sido retiradas de circulación por la inexorable realidad. El Montevideo verdadero de 1961 no corresponde a nuestro Montevideo ideal, indatable y ajeno. Conste que no quiere decir, ni por asomo, que este Hoy sea peor que ningún ayer. Existe una zona en la que Manrique no tenía razón y es la zona de comunicación vital por parte del creador. En esa zona, al menos, todo tiempo presente es el mejor. Ni el lector ni el creador montevideanos pueden pretender que la ciudad de hoy aparezca viva y contradictoria como es, si se la está expresando o se la está leyendo (dos modos particulares de medirla y captarla) con los patrones mentales, con los prejuicios, favorecedores y desfavorecedores, del pasado vencido y sin vigencia.

Montevideo 1961 ni es ni mejor ni peor que un Montevideo 1920 o un Montevideo 1940. Sencillamente, es otro. Pero hay una absurda —quizá culpable— timidez en admitir que es otro. La realidad montevideana (no la de los monumentos que siguen siendo iguales, sino la de los hombres, que ya no son los mismos), se resiste a servir de garantía a una versión deformada, que exige que la ciudad siga siendo lo que seguramente ya no es ni podrá ser.

Raíces del estorbo

Se sobrentiende que el creador literario, trabajando a impulsos de imaginación, no puede —ni acaso quiera— evitar una distorsión de lo real. Eso es fácilmente admisible, y estaría menospreciando al lector si me pusiera a darle una explicación que rompe los ojos. Pero es en el momento previo a la creación cuando el escritor no debe mentirse a sí mismo, es entonces cuando debe partir del Montevideo esencial, y no del Montevideo escolar de tema fijo o del Montevideo turístico de las postales. Cuando aparece un poeta, un dramaturgo o un narrador que, antes de escribir, rompe las lindas postales de Kodak chrome y toma sus propias instantáneas para tener la fuerza de creer en ellas, cuando aparece ese escritor e imagina criaturas, metáforas o situaciones a partir de esa comunicación sincera con su medio, inevitablemente tiene que encontrar resistencia; no en la ciudad misma sino en cierto tipo de lector, no en aquellos colegas que también están tomando sus propias instantáneas sino en aquellos críticos que se resisten a tirar su colección de postales.

Sin embargo, ese es el camino. Y si un lector encuentra algún día en cierta obra literaria un rincón montevideano, una esquina vulgar, un café conocido, y no tiene tiempo de ruborizarse, no tiene tiempo de ponerse los prejuiciosos anteojos que le hubieran llevado a encontrar ridícula esa mención de lo cotidiano, entonces sí estará echado el primer fundamento de aquella tradición literaria que reclamaba Martínez Moreno y que tiene lugar cuando una ciudad no estorba al creador. Doy por sentado que tanto al lector como al creador dejará de estorbarles la ciudad, en aquel preciso instante en que ya no le estorben sus respectivas conciencias ciudadanas.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de mayo de 1961: 3).

MONTEVIDEO COMO TEMA (IV)

Hay algunos rostros de ciudades que tienen el maquillaje del creador. Utopías sobre tierra firme

Desde su Crónica Literaria (en *El País*) E[mir] R[odríguez] M[onegal] ha terciado en el tema de la falta de tradición como posible freno para el desarrollo literario de lo montevideano, y hace allí esta observación: "*Para el lector que realmente mire a la realidad con ojos de creador, la propia ineditez de 18 y Ejido puede ser un estímulo. Al fin y al cabo lo que realmente cuenta es la creación. Como lo han demostrado varias generaciones de novelistas europeos y norteamericanos, y algunas de narradores hispanoamericanos, el creador impone también su geografía*". Es cierto, pero siempre le será más difícil imponerla cuando la inaugura que cuando la recrea.

Una geografía literaria recién inaugurada, encuentra a su lector virgen de prejuicios; una geografía re-creada encuentra a su lector en el trance de esgrimir una realidad que conoce y reconoce. Más aun a veces lo encuentra empuñando una poderosa lupa y dispuesto a examinar al detalle el lado testimonial de un relato o de una metáfora. El mismo ejemplo nacional aportado por E. R. M. sirve para confirmar la existencia de ese matiz casi imponderable: "*En nuestras letras el mejor ejemplo está en Horacio Quiroga. ¿Qué era San Ignacio cuando Quiroga empezó a introducirla en sus cuentos, poetizando poco a poco cada una de sus sendas, de sus montes, de sus picadas, de sus accesos al río? ¿Qué eran esos desterrados con los que creó su libro hondo y pleno, más perdurable? Apenas un pueblito perdido en la selva, unos hombres abandonados por el destino. Los prestigios de la tradición y de la cultura no los habían tocado o ya los habían abandonado*". Ahí está precisamente la clave: el desconocimiento, por parte del lector, de la geografía real que subyace en la creación de Quiroga. Porque ¿cuántos lectores quiroguianos estaban en condiciones de sentir el aguijón del ridículo frente aquellas transformaciones poéticas de lo cotidiano? Virtualmente, ninguno, ya que para el lector San Ignacio también era una arcadia. La diferencia entre esa Arcadia y la de nuestros poetas gacelares,

acaso resida en que, para el creador (en este caso Quiroga) San Ignacio no era Arcadia sino realidad y en eso estaba lo mejor de su fuerza.

Búsqueda de esencias

La poetización de la realidad es perfectamente legítima; tan posible como plausible. Pero conviene destacar que esa poetización debe realizarse como una búsqueda de las esencias de esa realidad y no como una visión más o menos frívola de la misma. Para recurrir a ejemplos cercanos recuerdo en este momento cuatro escritores argentinos que han tratado de poetizar, o rescatar la imagen de una ciudad: Buenos Aires. Me refiero a Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Mujica Láinez y Julio Cortázar.

Creo que solo el último ha logrado, aunque solo sea parcialmente, aquello que se propuso, y quizá lo haya logrado porque fue más modesto que los otros en sus ambiciones. Mientras que Marechal fracasa por su pecado de distorsión maliciosa; mientras que Mallea fracasa por razones puramente personales, por limitaciones sociales y temperamentales que le impiden captar la esencia humana de su ciudad; Mujica Láinez, en cambio, fracasa con mayor estruendo porque su poetización es absolutamente postiza y extranjera, y nada tiene que ver, ya no solo con lo bonaerense sino tampoco con lo argentino. Cortázar, en cambio, traslada su lote de porteños prototípicos al semilimbo de un crucero casi fantasmal, y en medio de metáforas tan coloquiales que parecen meros vehículos de lo real, consigue decir su mensaje sobre Buenos Aires y —lo que es más importante aún— consigue mostrar el rostro de una ciudad que él ve con inevitable mirada de argentino.

Una pulseada temperamental

Claro que "*18 y Ejido puede esperar su poeta*", y acaso pueda esperarlo con confianza. Sin embargo, para que se den las condiciones ideales de su arribo y promulgación, debe tener lugar por lo menos una de estas dos actitudes: 1) que el lector se sobreponga por sí mismo a su temor al ridículo y estimule, por la vía de su mejor interés, de su ferviente reclamo, la aparición de ese tipo de creador, de ese poetizador de lo real; 2) que un creador determinado recree espontáneamente la geografía urbana (más que eso: la esencia urbana) con tal fuerza y hondura, que barra inevitablemente con todos los prejuicios del lector, con todos los temores que este pueda sentir frente a la "ridiculez" de lo cotidiano.

Actualmente, el temor del lector se contagia al creador. Por el contrario, la poetización de la realidad exige que el coraje del creador se contagie al lector. De ese convencimiento por ósmosis o, quizá mejor, de esa pulseada temperamental, depende en gran parte que aparezca o no el poeta de 18 y Ejido. Mientras que el prejuicio del público pueda más que el impulso creador, la mención de lo urbano (como fue el caso, tantas veces mencionado, de *La encrucijada*, novela de Ariel Méndez) hará sonreír, provocará (justa o injustamente) la burla o, en el mejor de los casos, el desinterés.

No se piense que la hazaña es tan sencilla como parece. El mismo ejemplo de Marcel Proust, mencionado en la crónica de E. R. M., confirma la presencia de esa dificultad. Si Proust cambió el nombre de Iliers por el de Combray, ¿podemos acaso asegurar que ese trueque no se haya debido al proustiano temor de entregarse a un tuteo geográfico con un sitio fácilmente reconocible por su más firme candidato a lector? La mayoría de las ciudades imaginarias que pueblan el universo literario no son en rigor imaginarias; sencillamente, son rostros de ciudades que han sido convenientemente maquilladas para la ocasión artística. Hasta en la utópica Erewhon butleriana tenemos la sensación de pisar tierra firme; aun en la ciencia ficción de nuestros días sentimos a menudo la tentación de investigar hasta el fondo los innumerables seudónimos de tiempo y de lugar. Cuando se habla de una falta de tradición literaria en la asunción del tema montevideano, no se pretende señalar que una tal tradición sea en realidad la fórmula ideal, ni siquiera una provisoria salvación del tema urbano.

La única salvación infalible es, naturalmente, el talento creador, a partir del cual queda siempre un rumbo inaugurado, y la originalidad se convierte en receta. La falta de tradición literaria es simplemente el relevamiento de un rasgo de nuestro ambiente cultural, de una retracción intelectual que, fuera de todo juicio de valor, ha inhibido y está todavía inhibiendo la absorción de todo impacto descarnadamente ciudadano.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de mayo de 1961: 3).

Sobre el beneficio económico de cultura

Se intenta reactualizar un proyecto de jubilación de escritores. Síntesis de entelequias autóctonas

Desde hace algunos años se insiste en señalar las precarias condiciones en que el escritor nacional debe producir su obra: inexistencia o, en el mejor de los casos, escasez de editoriales, modicidad del mercado de lectores, virtual imposibilidad de colocar el libro uruguayo en el exterior, desinterés de muchos libreros por el libro nacional, errada política del Estado en materia de remuneraciones y concursos, falta de una adecuada ley de fomento editorial. Hay que reconocer que, de unos meses a esta parte, el panorama no es tan desalentador. Ha bastado cierto espíritu de iniciativa, en algunos funcionarios, para que se esbozara una bienvenida modificación del ambiente cultural. Claro, todavía no hay una política nacional que centralice y coordine tantas inquietudes, ya que los brotes renovadores han surgido en zonas oficiales pero autónomas, como el Concejo Departamental de Montevideo (atinada modificación en la bases del Concurso Literario Municipal) o el Banco de la República (realista reglamentación para la concesión de préstamos a escritores).

El porfiado y el mendrugo

Lamentablemente, acaban de darse a publicidad los términos de un Proyecto de Ley, denominado "Beneficio Económico Especial de Cultura", que significa un tremendo retroceso, un planteo casi antediluviano del problema. El mayor desaliento proviene de que sea la Asociación Uruguaya de Escritores la autora y auspiciadora de la iniciativa; aunque la AUDE solo agrupa a una parte de los escritores uruguayos no deja de ser deplorable que, como entidad gremial, avale un proyecto que, más que una solución, parece una caricatura, una parodia humorística de vicios burocráticos.

Aunque al lector le cueste creerlo, el "Beneficio Económico Especial de Cultura" es una camuflada resurrección de aquel otro sensacional proyecto que, hace aproximadamente una década, propugnó la jubilación para los literatos y consideró que la gran solución para el problema del escritor nacional estaba en que las carreteras y las plazas de la República fueran ornadas con lápidas poéticas. Ni la jubilación (que, según tenemos entendido, en aquel primitivo proyecto podía lograrse en base a un mínimo de edad y cinco libros publicados, sin límite de páginas) ni la política caminera de sonetos lapidarios tuvieron andamiento. Ahora, la nueva iniciativa parece confirmar la tesis de un viejo refrán: "*Pobre porfiado saca mendrugo*". Veamos, en líneas generales, de qué mendrugo se trata.

Impuesto a la aventura

Según lo informado por la propia AUDE, tendrían derecho al Beneficio los ensayistas, novelistas, cuentistas, poetas y autores teatrales, que acreditaran una labor édita (o inédita, siempre que haya sido premiada en Concursos oficiales) de más de veinte años, computándose al efecto la publicación de diarios y revistas del país y del extranjero, así como también las conferencias literarias que integren ediciones de 50 páginas. Para quienes sean exclusivamente poetas, la exigencia es de 3.000 versos y para quienes sean exclusivamente autores teatrales, la exigencia es de "*cinco obras de función completas, estrenadas o éditas*". Veinte años de tañimiento de la lira, habilitarán para recibir un "beneficio" mensual de $ 1.500 que será mucho mejor que la "jubilación", por dos razones: 1) Tendrá todas las ventajas de la jubilación, pero en cambio no tendrá su desventaja, ya que el "beneficiado" podrá seguir desempeñando tareas literarias, y 2) tendrá, como en los gremios más evolucionados, escala móvil, ya que a los cinco años de haberse "beneficiado" cobrará $ 2.000 mensuales, y cinco años más tarde $ 2.500. Los recursos para el "Beneficio" se extraerán de nuevos impuestos, a aplicarse a los espectáculos públicos, a los Casinos, a las revistas extraculturales y también (¡oh escritores subdesarrollados!) a las novelas policiales y de aventuras.

La mano abierta

Como puede notarse, este último gravamen parece encerrar una militancia estética, ya que segrega a los autores de novelas policiales o de aventuras, del resto de la comunidad literaria. O sea que si usted escribe una novelita rosa, o pornográfica, podrá acogerse al "beneficio" del Estado; pero si usted solo escribe aventuras a la altura de Jack London, o enigmas al nivel de G. K. Chesterton, solo podrá acogerse al "maleficio" del impuesto. Si antes era la poesía la que sostenía el misterio, ahora será el misterio el que habrá de sostener a la poesía.

Es de esperar que el Parlamento Nacional —al margen de tendencias, interpretaciones y debates— encuentre en sí mismo suficiente sentido del humor como para festejar por unanimidad este proyecto. En medio de tantas tensiones políticas, en medio de tantos arrecifes de oratoria, es probable que semejante ráfaga de inopinado delirio cultural, de rumbosa alucinación burocrática, tenga un efecto sedante y apaciguador.

Como síntesis de las peores entelequias autóctonas, el proyecto es casi una obra maestra. Aunque se refiere a un exótico ejemplar, inexistente en nuestro medio: el escritor nacional "*que escribe con sangre y edita con lágrimas*" (en rigor, el escritor nacional escribe con tinta y edita con dificultad), hay que reconocer que intenta elevar lo burocrático a categoría de metáfora. No reclama más posibilidades de trabajo, ni una política cultural más atinada, ni una estructura más sabia del estímulo literario. Es mucho más concreto: pide plata. Todo el proyecto es una gran mano abierta y huele a indecorosa mendicidad. Mendicidad segregacionista, por otra parte, ya que no prevé que dentro del "Beneficio de Cultura" puedan caber, por ejemplo, los compositores musicales o los pintores. Quizá la exclusión solo se deba a comprensibles dificultades para establecer el cómputo de servicios. Se nos ocurre que, así como se señala un mínimo de 3.000 versos para los poetas, se exigiera un mínimo de 28.500 semifusas para los músicos, y 1.875 metros cuadrados de área embadurnada, para los pintores.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de junio de 1961: 3).[42]

42 En respuesta a este artículo el sábado 10 de junio aparece en el diario un artículo de Máximo Maneiro Vázquez: "«Ni dádiva ni mendrugo». Contestan a M. B., sobre la jubilación de escritores. Es la opinión de M. V."; al que Benedetti responde en el siguiente número:
"Respuesta a Máximo Maneiro Vázquez, representante de AUDE. Sería un injusto privilegio el proyectado beneficio".
Hemos recibido el siguiente comentario, suscrito por Máximo Maneiro Vázquez, quien invoca su condición de directivo de la Asociación Uruguaya de Escritores y dice representar la opinión de esa entidad. Agrega su dirección particular: Carapé 2226 apto. 3, y su teléfono 402950. Como se refiere a nuestro redactor M. B., se descuenta que este dará respuesta al artículo que publicamos hoy en la edición de mañana.
En el artículo que firma M. B. intitulado "Sobre Beneficio Económico de Cultura. Se intenta restaurar…etc." Publicado en las columnas del prestigioso diario *La Mañana*

del día 6 de junio corriente, se pretende desnaturalizar el sentido altamente social del Proyecto de Ley presentado en Cámara por el representante nacional don Enrique R. Erro, proyecto que aúna las aspiraciones de la Asociación Uruguaya de Escritores, que reúne en su seno un caudal social de 300 escritores éditos, no dispersos, ni segregados de círculo alguno, sino aunados por el firme propósito de una alta aspiración artística que respalda una digna trayectoria.

Sin propósito de polémica, es de significar que el autor del artículo radica su ataque en la defensa del libro de aventuras y novela policial. Bien si su defensa hubiera estado encuadrada dentro de los límites de lo razonable y, aún más, bien un aporte sugestorio para una modificación, agregado o salvedad del proyecto; pero mal para un descargue de humores y despechos que ponen en descubierto una malsana intención al arrojarlos contra quienes empeñados en una tarea digna pretenden apuntar la estabilidad económica del escritor nacional.

No existe presentado y esperamos que el articulista pueda indicarnos cuál y dónde lo hay, un proyecto de jubilación del escritor. Tal lo manifiesta en la exposición de motivos el representante nacional autor del proyecto, la jubilación del escritor fue una aspiración del Primer Congreso Nacional de Escritores de 1952, cuya iniciativa quedó sin sustanciar. Se pretende insinuar que las defensas del autor se han logrado, no obstante que destaque el articulista que falte una política del libro, con los premios que otorga el Concejo Departamental y el Prestamo del Banco República. Es que el articulista desconoce que precisamente dádivas son las que otorgan los premios oficiales y el préstamo del Banco República en una lamentable hipoteca a las drenadas disponibilidades económicas de los autores nacionales.

Debe decirse y honesto es manifestarlo, que el autor nacional en su mayoría es un ciudadano de modestas condiciones económicas, que actúa en gran parte de los casos en un ambiente social cuyas exigencias superan sus posibilidades. ¿Qué función cumple en esa sociedad? Puede negarse que en todo momento, el autor nacional está cumpliendo una función cultural, constructiva o difusiva.

La mayoría de los autores nacionales desestiman el beneficio económico de un premio a cambio de la edición y distribución del libro; ni una, ni otra misión cumplen los organismos oficiales. Si bien podríamos aceptar que en algo ha avanzado el Concejo Departamental, no existe el mercado del libro y, en cuanto al Banco de la República, ofrece un préstamo que analizado a fondo, más que al autor le ofrece al editorialista, que muchos han surgido con mecénica prestancia, asegurando la edición de obras con préstamos que adquieren a nombre del autor, entregándole al mismo un módico porcentaje cuando se totaliza la venta o la hipoteca del no cumplimiento, en caso contrario; pero en cambio, han asegurado la impresión del libro en sus imprentas y los porcentajes de distribución. Sobre este aspecto es necesario advertir a los autores nacionales sobre la gestión que pretenden a sus espaldas seudoeditorialistas y, la propia AUDE, está estudiando la integración de una cooperativa de escritores para ediciones a bajo costo y distribución organizada.

Mal le ha dolido a M. B. el proyecto y, sus apasionamientos le llevan a calificativos descomedidos que a través de su artículo no llega a justificar; pero, frente al mismo hemos de recurrir al proyecto en sí para desvirtuar intenciones torcidas y malsanas.

En la Exposición de Motivos del Proyecto se expresa: *"El escritor nacional, paria en su tierra, muchas veces es un humilde funcionario del Estado o del comercio, que escribe con sangre y edita con lágrimas de sus necesidades económicas, merece que el Parlamento, en su función social condigna con la cultura del país, vigile y asegure su estabilidad en el seno de la sociedad en que actúa, cuando ya una obra asegura su permanencia espiritual"*.

M. B. traduce literalmente el sentido metafórico y sufre un espasmo de terror burocrático porque, autores que han consagrado una vida entera a la cultura, puedan ser llevados al nivel social que asegure su estabilidad económica. Y es de preguntarse: ¿qué otra

misión le corresponde a un Estado que se precia de culto que la de preservar ya no la estabilidad económica sino la dignidad social de los escritores que han marcado, sino una elevación cultural, una aspiración a través de toda una vida consagrada al esfuerzo creador? Es que M. B. desconoce que, frente al autor nacional que pasa sin aventurarse a tomar un café en la reunión social, los fuertes de la industria y del comercio (entre los que encontramos a los bolicheros del libro, que salvo raras excepciones otra cosa no son nuestros libros) [ilegible] un tráfico vergonzoso en las mentes de mediana cultura o es que, en este M. B. se esconde un traficante de tales novelas y, sino, a sabiendas peca cuando en ellas pretende incluir obras de sentido literario que en espíritu de la Ley está incluido cuando se expresa al referirse a seudocríticos, que sin intención trascribo de que pueda comprenderle. "*Por la misma naturaleza del espíritu del escritor, desubicado en su mayoría de una gestión financiera, regalan y donan sus libros, sin más pago que el agradecimiento, cuando no una crítica mordaz de los que acrecientan su personalidad de críticos instigando sus humores contra todo lo nacional y abrazándose a todo* esnobismo *extranjero, que no aporta más mérito que el salario publicitario de grandes ediciones que abren su mercado en nuestro país*".

Es de destacar en la misma Exposición de Motivos: "*El respeto a la conciencia pensante de la nación, prestigia y singulariza la trayectoria cultural de todo país civilizado, puesto que la democracia se ahueca sin un contenido espiritual. El progreso de la humanidad no lo ha dado el conquistador brutal que ha sembrado la muerte a su paso, sino el escritor, el artista, el filósofo, que han ido descubriendo a través de milenios la agitación del alma de los hombres y le han arrancado al paisaje nociones fecundas de la libertad*".

Y vuelve M. B. a mojar la pluma para lanzar sus epítetos contra un proyectos que preserva la estabilidad social de los que son verdaderos creadores del Estado y desenmascara su personalidad ensamblada en un kiosco de compra-venta de novelas de aventuras o policiales de importación, cuando a una ley social la estima como "*mano tendida*".

Frente a tales humores, que pueden haber significado la desviación del concepto de los lectores, manifestamos que se trata no de jubilación, ni dádiva, ni mendrugo, ni mano tendida, ni burocracia; sino una ley social "Beneficio Económico de Cultura" que lo da el pueblo y no el Estado a sus creadores y que, tiene las puertas abiertas a toda sugestión digna y a los efectos agregamos una copia del Proyecto para la total publicación si se estimara pertinente.

Respuesta a Máximo Maneiro Vázquez, representante de AUDE.
Sería un injusto privilegio el proyectado beneficio

Hace unos días publiqué en estas páginas un comentario sobre el proyecto de Ley que, bajo la inspiración y el impulso de la Asociación Uruguaya de Escritores, fuera presentado en la Cámara de Representantes con la denominación genérica: "Beneficio Económico de Cultura". En su edición de ayer, *La Mañana* publicó una extensa respuesta del escritor Máximo Maneiro Vázquez, integrante de la Comisión Directiva de AUDE, en la que el estimado colega me trata (el orden es rigurosamente alfabético) de *aterrorizado*, *despechado*, *dolorido*, *insinuador de rumores*, *malintencionado*, *malsano*, *personalidad ensamblada en kioscos*, *seudocrítico*, *torcido* y *traficante*. Después del beneficio especial de cultura que Maneiro Vázquez ha demostrado en su nota, puedo asegurarle que no tengo el propósito de competir con él en ese Torneo del Vituperio. A cambio de ello, su nota me merece las siguientes respetuosas observaciones:

¿Jubilación o beneficio?

1) Me atribuye Maneiro Vázquez la intención de desnaturalizar el sentido altamente social del Proyecto de Ley por la circunstancia de haber empleado la palabra "jubilación", cuando en realidad no existe presentado un proyecto de jubilación. En mi nota del 6 de junio, yo decía textualmente: *"Aunque al lector le cueste creerlo, el «Beneficio Especial Económico de Cultura» es una camuflada resurrección de aquel otro*

sensacional proyecto que, hace aproximadamente una década, propugnó la jubilación para los literatos". Claro que ese proyecto no existe presentado porque no llegó a ser —felizmente— un Proyecto de Ley, sino una fallida aspiración de la AUDE, concretada en el Primer Congreso Nacional de Escritores, hace exactamente nueve años, de modo que no desnaturalicé nada.

2) Escribí, en cambio, que el actual Proyecto de Ley era una camuflada resurrección de aquella iniciativa jubilatoria, e intentaré explicar en qué consiste el camuflaje. Mediante el expediente de llamarlo "Beneficio" y no "Jubilación", el Proyecto de Ley saca partido de las máximas ventajas de lo jubilatorio (escala móvil, posibilidad de cobrar con solo veinte años de trabajo, acumulación del beneficio con cualquier otro tipo de remuneración o jubilación. etc.) y evita en cambio todas sus presuntas desventajas (prohibición de seguir trabajando, y cobrando, por la misma actividad que ha originado el beneficio; fijación de un límite mínimo de edad, etc.). La sanción de este Proyecto de Ley convertiría al escritor en un privilegiado social y contradiría expresamente el texto constitucional que en su art. 8º establece: *"Todas las personas son iguales ante la Ley, no reconociéndose otra distinción entre ellas sino la de los talentos o las virtudes"*. La gran oportunidad que tiene el escritor nacional, más que de distinguirse por el aprovechamiento de una jubilación camuflada (también llamada beneficio) es la de sobresalir por sus virtudes o por su talento. ¡*Sursum corda*, Maneiro Vázquez!

3) ¿Ha pensado el estimado colega que, de acuerdo a los términos del Proyecto de Ley (que no establece límite mínimo de edad para percibir el beneficio), un escritor que a los 9 años hubiera empezado a publicar sus composiciones "a la primavera" en el periódico escolar, a los 29 años se convertiría (siempre que hubiese publicado 3.000 versos o 1.000 páginas en prosa o 5 obras de "función completa") es un afortunado rentista de su pueblo? ¿Cree Maneiro Vázquez que ese pueblo estaría de acuerdo en financiar semejante privilegio?

El bodrio y la obra maestra

4) En su art. 109, el Proyecto de Ley grava los libros de aventuras y policiales. En mi nota del 6 de junio, expresé: *"Como puede notarse, este último gravamen parece encerrar una militancia estética, ya que segrega a los autores de novelas policiales o de aventuras, del resto de la comunidad literaria"*. En su respuesta, Maneiro Vázquez dice: *"En este M. B. se esconde un traficante de tales novelas y, sino, a sabiendas peca cuando en ellas pretende incluir obras de sentido literario que en espíritu de la Ley está incluido, etc."*. O sea, que cuando apareciese una novela policial o de aventuras alguien tendría que discriminar si se trata o no de una obra literaria. ¿Quién sería ese alguien?: ¿La Comisión Directiva de AUDE? ¿Maneiro Vázquez? La novela policial o la novela de aventuras son géneros literarios como cualesquiera otros, y en ellos se dan bodrios u obras maestras con la misma frecuencia que en la poesía o la tragedia o el cuento. En ese caso, también habría que discriminar (a los efectos de conceder el beneficio) cuáles de los 3.000 versos son literatura y cuáles hojarasca, qué porcentaje de las 1.000 páginas en prosa es arte verdadero y qué porcentaje es chafalonía. Ver *"un aporte sugestorio para una modificación"*, o cuando se llama "editorialista" al propietario de una Editorial, o cuando la Exposición de Motivos del Proyecto de Ley menciona a *"los evolutores de su cultura"*, tales muestras de oficio literario, ¿serían o no servicios computables para el Beneficio? Evidentemente, el problema de la discriminación tiene sus bemoles.

5) Maneiro Vázquez hace, además, estas dos arremetidas que transcribo: a) "*Mal le ha dolido a M. B. el proyecto*". ¿En qué puede dolerme el proyecto, estimado colega? La verdad es que, de acuerdo a mis "servicios computables", yo podría (sumando mis 1. 715 páginas de prosa édita, mis 472 versos publicados y mis 3

obras teatrales de función completa) acogerme mañana mismo al "beneficio". Acontece, sencillamente, que para acogerse a ese privilegio, además de servicios computables, hay que tener un concepto muy peculiar de la profesión literaria. Maneiro Vázquez cree que así se dignifica el oficio del escritor; por el contrario, yo creo que se lo ridiculiza. De todos modos, puedo asegurarle que el proyecto no me duele en absoluto. b) "*El articulista desconoce que precisamente dádivas son las que otorgan los premios oficiales*". Remito a Maneiro Vázquez a mis numerosos artículos —varios de ellos publicados en *La Mañana*— en los que he expresado mi opinión contraria al actual sistema de Remuneraciones Literarias del Ministerio de Instrucción Pública. Más aun, me permito recordarle que en el Concurso correspondiente al año 1958, renuncié a cobrar (sí, estimado colega) un premio que fuera otorgado a mi obra teatral (*"de función completa"*) *El reportaje*, por no estar de acuerdo con la reglamentación que regía, y rige aún, en tales certámenes.

Préstamos y dádivas

6) Tanto Maneiro Vázquez en su nota, como el redactor de la Exposición de Motivos en el Proyecto de Ley (en el caso poco probable, y menos creíble de que el diputado Erro sea el verdadero redactor del Proyecto habría que reconocer la notoria influencia ejercida sobre su estilo por la prosa atlética y estentórea de Maneiro Vázquez) se juzga amargamente el nuevo Reglamento de Préstamos para escritores, autorizado por el Banco República, recalcando como un rasgo negativo que esa institución exija devolución del préstamo. Después de todo, es bastante coherente que un Reglamento que encara con realismo el panorama actual de la cultura uruguaya haya caído mal en un ámbito que nunca ha reclamado soluciones realistas sino regalos. También esa actitud confirmaría que en ese ámbito no se busca el préstamo sino la dádiva. Evidentemente, a Maneiro Vázquez y/o al redactor de la Exposición de Motivos, no le (o no les) interesa que se abra una posibilidad cierta de publicación para el autor nacional, sino que, de algún modo, el Estado —o el contribuyente— le aseguren a ese autor un beneficio que es más bien una cripto-jubilación, *"No existe el mercado del libro"*, dice M. V. ¿Puede asegurarse que la sanción del Beneficio vaya a provocar el feliz alumbramiento de ese mercado? El mercado del libro habrá de crearse con lectores interesados en el autor nacional y no con jubilaciones y beneficios.

   De todos modos creo sinceramente que este intercambio de opiniones, está irremisiblemente condenado a ser un diálogo de sordos (y por eso esta nota será la final). Es notorio que Maneiro Vázquez y yo tenemos muy dispares conceptos acerca del oficio literario. Para mí, la literatura —como todas las artes— debe tender sincera y honestamente a la comunicación del creador con el público; un arte sin eco, sin una mínima resonancia, siempre es de algún modo un arte fracasado. Para Maneiro Vázquez la comunicación es lo de menos y la jubilación (perdón: el beneficio) es lo demás. Cada uno con lo suyo, y santas pascuas.

Figuran 97 uruguayos en una *Historia de la literatura hispanoamericana*. La ardua empresa de Enrique Anderson Imbert

Cuando en 1954 apareció la primera edición de la *Historia de la literatura hispanoamericana*, del crítico argentino Enrique Anderson Imbert, se tuvo de inmediato la impresión de que la obra iba a constituirse en un éxito de librería. Se trataba de un trabajo monumental, encarado con seriedad, y aunque desde todos los puntos de América Latina se le señalaron errores, se le indicaron omisiones y se le sugirieron cambios de enfoque, ese era evidentemente el tipo de reacciones (saludables reacciones, por otra parte) que podía esperar Anderson Imbert después de haber cometido la osadía de enfrentarse con la época más conflictual de toda literatura: los "contemporáneos". Precisamente, tanto ha debido reelaborar el crítico argentino la parte que se refiere a la literatura actual de Hispanoamérica, que en la tercera edición (que acaba de publicar el Fondo de Cultura Económica), la *Época contemporánea* ocupa por sí sola un volumen de 383 páginas, en tanto que el primer tomo, denominado ahora *La Colonia; Cien años de República*, tiene 473 páginas. (La primera edición era un solo volumen de 430 páginas).

El oportuno adjetivo

Si escribir una historia de la literatura ha constituido siempre una empresa de riesgo, es evidente que las dificultades se multiplican cuando se trata de la literatura hispanoamericana. La incomunicación en que han vivido y viven las culturas de estos países, la escasez de ediciones, la falta de bibliografías, el desorden crítico, alcanzan para desanimar al mejor intencionado, al más consciente de los investigadores. Aleccionado sin duda por su experiencia de lector, y conociendo cuánto pueden perjudicar a este tipo de manuales el excesivo rigor y la cargazón erudita, desde la primera edición Anderson Imbert se trazó un cuidadoso plan y dentro de él ha seguido con relativa flexibilidad su itinerario crítico.

De todos modos, el tiempo es el motivo conductor de esta Historia, sin que esto implique que el orden cronológico restrinja demasiado sus posibilidades. Los escritores que se estudian son vinculados directamente a su época, pero, además, enfoques casi simultáneos van comunicando al lector el ritmo literario de las diversas zonas de Hispanoamérica en un momento determinado. Solo en contadas ocasiones el autor recurre a desfiles de nombres que poco benefician a este tipo de trabajo. Junto al nombre aparece por lo menos un adjetivo oportuno, o un breve pero seguro apunte crítico, que si no siempre consiguen definir a un escritor de segunda o tercera categoría, contienen empero, para el lector atento, las obvias razones de que no se le considere con más detenimiento.

Poner al día las gastadas nociones

Adquirir la información necesaria para juzgar el esfuerzo de Anderson Imbert y saber si en el tratamiento de este o aquel autor ha sido verdaderamente justo, original y acertado, significaría una tarea tan espinosa, que nos habilitaría para redactar, a nuestra vez, una historia de la literatura hispanoamericana. De ahí que sea menos expuesto y más oportuno considerar lo realizado por el autor desde nuestra perspectiva nacional. Sesenta y tres escritores uruguayos eran mencionados en la primera edición. En esta tercera, el número se ha elevado a 97. No es frecuente que en una historia de la literatura hispanoamericana se diga algo nuevo más allá de fatigadas opiniones acerca del antiimperialismo de Rodó, de lo misterioso de Horacio Quiroga, de las raíces salvajes de Ibarbourou. En la obra de Anderson Imbert se nota el esfuerzo por poner al día esas gastadas nociones, de concentrarlas con la medida de su propio juicio. El tratamiento que nuestros pocos clásicos reciben en este manual puede reputarse serio, ajustado y certero. En la tercera edición se han subsanado las omisiones de José Pedro Bellan y Roberto de las Carreras, pero inexplicablemente subsisten aún las de Acuña de Figueroa, Francisco Bauzá, Samuel Blixen, Antonio D. Lussich y Sansón Carrasco.

La tentación inevitable

Una historia de la literatura que alcance hasta el presente corre un riesgo cierto: los prestigios no se han consolidado, no se sabe aún en qué quedarán las promesas solo esbozadas en la obra de los más nuevos, mientras que los mayores están todavía demasiado cercanos como para que el tiempo haya efectuado su selección natural. Por lo corriente, los autores de manuales no se atreven con sus coetáneos; Enrique Anderson Imbert ha preferido correr el albur de equivocarse y es justamente esa estimulante osadía la que brinda a su *Historia* su traza ágil, vigente y efectiva. Con respecto a la primera edición, la actual incorpora algunos nombres que eran francamente ineludibles (Orfila Bardesio, Amanda Berenguer, Carlos Brandy, Juan Cunha, Líber Falco, Felisberto Hernández, Pedro Leandro Ipuche, Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, Silvia Herrera, Ida Vitale, Giselda Zani, Alberto Zum Felde), algunos otros que por cierto no importaban en la misma medida y hasta otros más que podían haber permanecido en el olvido. Lamentablemente continúan fuera del cuadro algunos escritores que ya señaláramos como omitidos en 1955: Serafín J. García, Arturo Ardao, Arturo Sergio Visca, Armonía Somers, Dionisio Trillo Pays, Eliseo Salvador Porta, Roberto Ares Pons, Alfredo Dante Gravina y, sobre todo, Humberto Megget (muerto en 1951, a los 24 años), uno de los poetas mejor dotados de la llamada Generación del 45. (Ahora habría que agregar, además, los nombre de Nancy Bacelo, Saúl Ibargoyen, Circe Maia y Washington Benavides).[43]

43 Véase, en este mismo volumen, la reseña extensa "Sesenta y tres orientales: La literatura uruguaya a través de Anderson Imbert", originalmente en *Marcha*, 12 de agosto de 1955, así como la polémica subsiguiente con el lector Héctor Olivera. [Nota del compilador].

Agregar y suprimir nombres en esta *Historia* es una tentación inevitable para cualquiera de sus lectores. Pero hasta Anderson Imbert ha caído en su propia celda y sigue haciendo cambios, agregados, supresiones. Con todos los reparos —muchos de ellos justificados— que provoca cada una de sus ediciones, esta *Historia* es virtualmente la única que da la impresión de ser un organismo vivo, con imprevistas variaciones que día a día la van convirtiendo en otro libro; tan vivo, por lo menos, como el espléndido Continente que la nutre de obras y de nombres.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de junio de 1961: 3).

Cultura de entrecasa

Debe existir igual rigor crítico para lo nacional y lo extranjero

No bien la crítica, en sus diversos órdenes, llegó a adquirir alguna importancia en el panorama cultural de este país, surgió una objeción que, durante varios años, fue sostenida como un eslogan por una parte del público y cierta porción de los criticados. La objeción hubiera podido sintetizarse así: "*Por distintas razones, el crítico no debe tener, frente al creador o el intérprete nacionales, la misma exigencia, la misma severidad, que tiene frente al creador o el intérprete extranjeros*". Las distintas razones eran, como fácilmente puede imaginarlo el lector: la escasez de medios con que el artista nacional cumple su labor, la poca o ninguna resonancia que esa obra tiene en el ámbito social, el singular sacrificio (de tiempo, de energías, incluso de dinero) que implica cualquier actividad artística en un ambiente que, en líneas generales, es considerado hostil o indiferente.

El genio es relativo

Como puede observarse, todas eran razones atendibles. Por lo menos en teoría. En la práctica, la exigencia de una mayor tolerancia por parte del crítico frente al hecho artístico nacional, en rigor, implicaba una opinión más bien peyorativa con respecto a ese mismo arte uruguayo que se pretendía defender. A todos nos ha pasado, cuando estábamos en edad escolar, que alguien nos desafiara a una carrera, con el anuncio adicional de que nos daba unos metros de ventaja: entonces nos sentíamos profundamente agraviados, y preferíamos perder la carrera, sin ventajas, antes que lograr una victoria, previamente disminuida por la concesión. Creo que esa es la reacción que debería experimentar el creador o el intérprete nacionales, frente a un crítico que lo elogiara "*teniendo en cuenta la indigencia del medio*" o "*el pobre nivel de otros cultores del género en nuestro país*". No es cuestión de ser rey tuerto en el país de ciegos. El artista nacional debe ser juzgado con la misma exigencia que el artista extranjero, y creo sinceramente que esa pareja y equilibrada

severidad en el juicio, en vez de llevar —como se ha pretendido— a una frustración del creador autóctono, en definitiva ha de conducir a una superación, ha de representar un saludable estímulo. Después de todo ¿qué título es más atractivo? ¿Ser un correcto escritor, juzgado en el nivel internacional, o ser "*el poeta más genial de la zona Oeste de Pocitos Viejo*"?

El tuerto en el país de los videntes

En general, los críticos uruguayos en estos últimos años han desechado ese tipo de juicio caritativo que algunos sectores les reclamaban, y hoy en día, si uno de ellos escribiese: "Para ser uruguayo, está bastante bien", la limosna sería mal recibida por el criticado. Pero, con cierta intermitencia, otro peligro se ha venido insinuando. Al creador o al intérprete nacionales, el crítico no debe exigirle menos que al artista extranjero, pero tampoco debe exigirle más. A veces llegan a Montevideo un libro determinado, o la obra de un pintor, o una pieza teatral, que han sido precedidos, en Europa o en Estados Unidos, por polémicas sensacionalistas, extensos panegíricos o premios trascendentales. El esnobismo no solo hace presa de los públicos o los artistas; también los críticos sufren su contagio y a veces concurren a su tarea con una previa militancia artística, con unas ganas tan fervientes de que les guste lo que van a ver, que su presunta objetividad queda hecha añicos. Pues bien, tampoco es cosa de que el tuerto sea rey, aun en el país de los videntes. No todo lo importado, por el mero hecho de serlo, ha de tener patente de genialidad.

Cuando aplaude el burlado

Hace algunos años, en ocasión de una Mesa Redonda sobre teatro nacional, formulé una pregunta: "¿Cómo hubiera reaccionado la crítica montevideana si Ionesco hubiera sido un autor nacional?" Claro, era una época anterior a *Rinoceronte* (cuyo semicompromiso da una cierta coherencia a la obra y colabora para que el presunto mensaje tenga un norte en cada uno de los puntos cardinales); era la época en que se habían estrenado en Montevideo: *Las sillas*, *La lección* y *La cantante calva*. Estoy seguro de que por lo menos la obra nombrada en último término, de haber sido firmada por un autor nacional, hubiera provocado una casi unánime indignación de la crítica. El esnobismo, que frente a cualquier innovación doméstica, suele mostrarse reticente, desconfiado y burlón, tiene a veces, para el producto importado que llega con la etiqueta de la fama estallante, una disponibilidad de absorción, de tolerancia, de aplauso, que lo lleva en alguna ocasión a entusiasmarse con el disparate liso y llano, a celebrar la estructura del caos, a admirar incondicionalmente al fresco señor que le está tomando el pelo.

El estricto equilibrio es casi siempre una entelequia, pero nada se pierde con anotar una aspiración. Por una parte, el artista nacional no debería (entre otras, por razones de dignidad) pretender que el crítico tuviera con él menos exigencias que con el artista extranjero. Por otra, el crítico nacional debería

cuidarse del contagio esnobista y no enfrentar la obra importada con menos exigencias que las que tiene para juzgar el producto nacional.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de junio de 1961: 3).

Figari como narrador

Ayudan sus cuentos a valorar la originalidad de un artista legítimo. Los datos de la realidad

Si toda la obra de Pedro Figari estuviera constituida por sus *Cuentos*, es seguro que hoy no estaríamos conmemorando este Centenario. Creo que, de seguirse un orden decreciente de valores, habría que decir que Figari fue pintor, doctrinado estético y filósofo, abogado, y, por último, narrador y poeta. Sin embargo, sus cuentos no están totalmente desprovistos de virtudes típicamente literarias; por su sola repercusión, no hubieran alcanzado a llevarlo a la fama, pero tampoco sería justo tratarlos como productos meramente subsidiarios. Pese a que la única edición de los *Cuentos* (Ediciones Fábula, 1951, Montevideo, con prólogo de Ángel Rama) está ilustrada con dibujos del propio Figari, se da la paradoja de que las narraciones aparezcan como viñetas literarias que vienen en cierto modo a ilustrar su obra pictórica; pero tienen asimismo un módico pero honesto valor, si se las considera como los apuntes narrativos que pretenden ser.

Partirlos por el eje

Los *Cuentos* fueron escritos por Figari entre los años 1927 y 1928. Según informa el prologuista de la edición de 1951, el volumen original (que en mayo de 1928 había sido preparado por Figari para su entrega a la imprenta) estaba constituido por 17 relatos, de los cuales, con buen sentido de selección, el volumen de Ediciones Fábula solo recogió diez: "Las de Rogelio Paiva", "El crimen de Pororó", "En capilla", "Una visita en campaña", "El rancho de Galveira", "Los amores de Indalecio", "Rosario", "Pajueranos", "Cipriana" y "Sadi Ballah". Entre los títulos que barajó el autor para el libro que debió aparecer en 1928, figuraban: *Cuentos entretenidos*, *Cuentos históricos* y *Cuentos y macanas*. En un borrador de prefacio confiesa haber cedido "modestamente" al título *Cuentos*, que dice mucho y no dice nada. Es, pues, un título perfecto. En cuanto a lo demás, a lo que puedan decir los tendenciosos, ya tengo para ellos una sonrisita amable para partirlos por el eje, y para los que encuentren que estos cuentos entretienen, les diré sencillamente: "*Esto no es más que una bagatela; ni la menciones, por favor; y, claro, ya lo verás; sin ninguna pretensión literaria*".

Sin embargo, la pretensión existía y es posible reconocerla en relatos como "Las de Rogelio Paiva", "Rosario", "En capilla" y "Cipriana" (que me parecen los mejores) y hasta en un cuento inhábil, de tema desperdiciado,

como "El crimen de Pororó". Es evidente que a Figari le llegaban anécdotas, trozos de realidad no desbastada, y él tenía la suficiente intuición como para reconocer en algunos de esos trozos la materia prima de un buen cuento. No siempre tuvo, en cambio, el suficiente oficio como para trasmutar esa materia prima en un producto literariamente elaborado.

Lo necesario y lo superfluo

"*Es tan difícil establecer la línea de separación entre lo superfluo y lo necesario, que sería preciso proceder a una prolija investigación circunstancial para determinar dónde acaba lo necesario y dónde comienza lo superfluo*". Esto fue escrito por Figari en su *Arte, Estética, Ideal* y en cierta manera sirve para resumir el dilema de su arte narrativo.

El fracaso literario de buena parte de esas narraciones, reside tal vez en la comprobación, por parte del lector, de que Figari vacila frecuentemente en el trazado de esa línea de separación que él mismo postula. Tal vacilación lo lleva a menudo a considerar como superfluo el aporte creador de la imaginación. Sin duda, la segunda inhibición es más grave que la primera. En la mayoría de los *Cuentos*, el lector tiene impresión de que el narrador no se atreve a modificar el dato de la realidad. El mejor de los relatos tal vez sea "Cipriana", pero es evidente que en ese caso la realidad ya vino hecha cuento. Por lo general, Figari dialoga con fluidez, pero entre diálogo y diálogo, entre efecto y efecto, faltan los espacios literarios creadores de clima, falta la preparación o la huella de tales efectos en la actitud de los personajes.

Siempre son cuentos de un pintor

Con temas muy semejantes y hasta más áridos, Viana, Morosoli y Espínola recrearon un mundo y le dieron color, inyectaron lirismo a la costumbre, la hicieron literatura, en fin. Pero ninguno de los tres era pintor. Figari, aun en sus cuentos, se sentía obligado a brindar un cuadro, y cuando llegaba el momento en que sus figuras parecían destinadas a moverse, a andar, a comunicarse entre sí y, sobre todo, a comunicarse con el lector, el cuento terminaba, renunciaba a esa movilidad en potencia. Sus relatos terminaban donde empiezan sus cuadros: en la captación de un instante. Salvo en el caso de "Cipriana", son siempre cuentos de un pintor. Rama ha señalado: "*Tropezará sin embargo con una materia que desconocía, no pudiendo resolver artísticamente los problemas formales. Sus cuentos ejemplarizantes marcan un hito de nuestra historia literaria: la experiencia de un arte positivo impulsado por la aspiración al conocer objetivo y científico, y con un rigor ideológico superior al de Viana o Reyles*".

Los cuentos de Figari deben medirse, pues, en un doble enfoque. Por un lado, en el nivel de lo que quieren ser: obra literaria (y en ese sentido son incompletos, rígidos a veces, aunque siempre llenos de sinceridad y hasta de hallazgos verbales). Por otro, en el nivel que más puede interesar a quien admire a Figari en su verdadera dimensión: intentos marginales de un pintor

que no domina el oficio narrativo, apuntes casi estáticos que paradójicamente llevan a comprender y apreciar mejor el dinamismo y la vitalidad de sus cuadros. En este último sentido, pueden ser realmente ineludibles para completar el perfil de uno de nuestros artistas más legítimos y originales.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de junio de 1961: 4).

Concursos que son síntomas

Tiene limitada repercusión en nuestro medio la Academia de Letras. Inseguridad y anacronismo

En un comunicado aparecido en la prensa, la Academia Nacional de Letras efectúa tres anuncios sobre sendos concursos. El primero da cuenta de la prórroga, hasta el 30 de agosto, del plazo para el concurso sobre "Vida y obra de Jules Laforgue". El segundo comunica que el premio Raúl Montero Bustamante para el año 1961 será aplicado al tema "Las Letras en el Uruguay durante el último tercio del siglo XIX". El tercero informa que el premio Alejandro Gallinal para 1961, será aplicado al tema: "Vocabulario de uso en el Uruguay en el comercio, la industria y la banca".

Tres cabos al consumidor

Es evidente que la labor de la Academia Nacional de Letras ha encontrado hasta ahora muy escasa repercusión en nuestro medio. Su actividad más notoria ha estado constituida por los llamados a concursos, pero estos rara vez han obtenido alguna resonancia en el ámbito intelectual, a tal punto que varias veces (y después de concederse algunas prórrogas como la que ahora se otorga para el concurso Laforgue) han debido ser declarados desiertos, más por la virtual ausencia de concursantes que por un bajo nivel de los trabajos presentados.

Si una institución de carácter específicamente literario y/o lingüístico tiene le pretensión de provocar algún eco en el ámbito cultural, tiene asimismo la posibilidad de tener tres cabos al probable consumidor de esa cultura. Creo que esos tres cabos pueden estar representados por lo nacional, lo actual y lo literario propiamente dicho. Pues bien, los tres concursos a que se refiere el comunicado de la Academia, configuran una síntesis de actitudes que permite establecer aproximadamente el motivo de la escasa resonancia de la labor académica.

Laforgue es poeta francés

Es claro que no puede pretenderse que "lo actual" esté siempre representado en las manifestaciones de la Academia, pero en cambio no hay que olvidar que es "nacional" y es "de letras", o sea que estos dos últimos rasgos deberían ser inevitables en cualquier aspecto de su actividad.

Pero examínese los temas de los tres concursos. El primero es sobre Jules Laforgue. Literario sí, pero no actual ni nacional. A esta altura, ya no parece responder a un criterio adulto (y, menos que menos, académico) seguir sosteniendo y difundiendo el inflado eslogan de *"los tres poetas que el Uruguay dio a Francia"*. Tanto Laforgue como Lautréamont como Supervielle (en especial los dos primeros) son poetas franceses sin discusión y están al margen de nuestra literatura. Hay considerablemente más derecho a llamar nuestros al español José Alonso y Trelles, a los argentinos Alberto Zum Felde (nacido en Bahía Blanca) o Manuel de Castro (nacido en Rosario de Santa Fe) y hasta —como ha sido sostenido por Carlos Real de Azúa— el peruano Parra del Riego, *"de agitadora presencia en el grupo en el que entonces se agavilló lo mejor de nuestra vida literaria"*.

La alegría de Darío

El segundo concurso es el más pertinente, ya que su tema ("Las Letras en el Uruguay durante el último tercio del siglo XIX") solo peca de inactualidad, pero al menos es nacional y es literario.

En cuanto al tercero ("Vocabulario de uso en el Uruguay en el comercio, la industria y la banca") tendría alguna justificación, si la Academia hubiera realizado, en los varios años que lleva de constituida, una labor que estuviese de acuerdo con su denominación genérica. En realidad, parece un poco rebuscado que la Academia llame a concurso sobre vocabulario industrial, comercial y bancario, cuando hasta ahora no ha tenido (al menos no ha trascendido al público esa atención) aspectos más importantes y vitales del coloquialismo vernáculo, frente al cual el vocabulario comercial y bancario solo representa un suburbio, bastante alejado por cierto de la responsabilidad "de Letras" que la Academia lleva inscripta en su propio nombre. En rigor, el tema puede justificarse dentro de la acepción de Academia de la Lengua que suelen tener las Academias de letras en América Latina. Pero lo cierto es que la propia Academia uruguaya, en el segundo de estos tres llamados a concurso ("Las letras en el Uruguay, etc.") está sobrentendido que se refiere a lo que en términos precisamente académicos suele denominarse Bellas Letras. Hasta ahora, nuestra Academia parece un poco indecisa con respecto a sí misma, y sus manifestaciones externas no tienden precisamente a definir si su norte es lingüístico o literario, o ambas cosas a la vez.

Sin llegar a la alergia abrupta y famosamente enunciada por Rubén Darío (*"de las Academias, ¡líbranos, Señor!"*) podríamos sin embargo hacer votos para que nuestra Academia —que incluye entre sus miembros a varios respetables escritores— dirija una mirada más atenta a nuestro alrededor y a nuestro tiempo. Ya que por ley debe ser crónica, que por lo menos no sea anacrónica. Ya que por denominación es Academia, no se olvide que su nombre también está exigiendo que sea *Nacional* y sea *de Letras*.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de junio de 1961: 3).

Han hallado buena solución editorial
Siete Poetas Hispanoamericanos

En un medio que parece haber perdido la buena costumbre de las revistas literarias, la mera supervivencia representa un hecho digno de ser destacado. Si a esa supervivencia se agrega un evidente deseo de hacer las cosas lo mejor posible, un afán de difusión latinoamericana y una presentación gráfica que revela cuidado y buen gusto, la empresa parece entonces especialmente válida y digna de estimulo. Tal es el caso de *Siete Poetas Hispanoamericanos*, la revista de poesía que dirige Nancy Bacelo y que ha llegado ahora a su cuarta entrega.[44]

En los tres primeros números (los dos primeros fueron comentados oportunamente en estas páginas), el septeto de poetas estuvo integrado por cuatro uruguayos (Nancy Bacelo, Circe Maia, Washington Benavides y Elsa Lira Gaiero), un chileno (Efraín Barquero), un argentino (Héctor Yánover) y un paraguayo (Elsa Wiezell). En el cuarto, que acaba de aparecer, la revista parece haber abandonado su política de círculo cerrado, admitiendo la posibilidad de que su equipo original alterne en la publicación con otros poetas hispanoamericanos. El número de autores representados sigue siendo siete, pero en esta reciente entrega Bacelo, Gaiero y Wiezell se llaman a silencio y dan entrada al peruano Alejandro Romualdo y a las uruguayas Cecilia Mérola y Orfila Bardesio.

Barquero, Yánover, Romualdo

Efraín Barquero sigue siendo el más interesante de los aportes no-uruguayos. En dos poemas: "Piel de hoja" y "La casa musgosa", el poeta chileno comunica una impresión casi física de la naturaleza. *"Ando entre hojas de mil formas/ que me tocan con sus manos heladas"*; *"Musgo quiero, y ninguna otra piel orgullosa./ Musgo denso, y ningún otro enfermo terciopelo./ Musgo doloroso como una frente honda./ Y respirando apenas, como una boca de piedra"*. Ambos poemas se inscriben en una característica que aparece frecuentemente en la producción de Barquero: se trata de naturaleza adoptada, transformada por la visión del poeta en una especie de alrededor para sí mismo, en una disponibilidad de metáforas subjetivas, en un coro de sensaciones y de ecos (*"Pongan los hongos el huevo del invierno,/ y los hechos se alimenten de mi sombra,/ y las palmas se muerdan con su boca gruesa,/ manchando mi cuerpo como la piel de una culebra"*).

De los dos poemas del argentino Héctor Yánover, el primero: "Niño muerto", revela un claro progreso sobre otras muestras del mismo autor

44 Este artículo reproduce casi en su totalidad, con muchos agregados, "Poesía en equipo", publicado en *La Mañana* el 21 de enero de 1961. Véase en este tomo. [Nota del compilador].

publicadas anteriormente por la revista. La ampulosidad y el vacuo esoterismo que invalidaban títulos como "Yo, el Gran Gilgamesh" (aparecido en el n.º 1) han dejado el lugar a una necesidad más genuina y a un instrumento más apto. El otro aporte: "Sobre los tristes", incluye algún verso bastante eficaz (*"El pájaro negro canta sobre los techos de los que van a morir,/ vuela y vuela sobre mi casa sin decidirse"*) pero tiene un final estentóreo y tremante que desarticula la comunicativa intención del poema. Parece evidente que los logros de Yánover habrán de darse en relación inversa a sus afanes grandilocuentes.

El peruano Alejandro Romualdo figura con "Perú en alto" y "Razones y proporciones" y revela un buen sentido del ritmo, así como un adiestrado oído para explotar la musicalidad de su propio verso. Su riesgo está, precisamente, en dejarse llevar por ese impulso más allá de lo que el sentido del poema reclama y tolera (*"De soplo en huracán. De brisa en pájaro./ De viento en tempestad, de ola en ala./ De tiempo en tiempo hacia el amor humano./ De boca en beso hacia la luz del alba"*). Su intención social es evidente, particularmente en "Razones y proporciones", y aunque no siempre la convierte en poesía, sabe inscribirla en un verso de medida y corte clásicos que, por lo común, maneja con soltura.

Benavides, Mérola, Bardesio, Maia

De los cuatro poetas uruguayos, conceptúo que el mejor aporte es el poema "Lunas" de Washington Benavides, en el que por primera vez el poeta de Tacuarembó se desprende decididamente de Machado y no sale malherido del desprendimiento. Hay una captación sensible, conmovida y personal, de un instante que penetra en el ánimo. (*"Se ha apagado un instante la quemazón del día/ y esta divina tregua/ no nos sirve de nada"*) y el poeta se muestra seguro como nunca de ese trazado de imágenes (definidas, seguras, elocuentes), tan peculiar en él, que siempre me traen el recuerdo, no sé exactamente por qué, de la técnica y la precisión del grabado. Otro poema: "La onda", me parece sensiblemente inferior, con estructura intelectual demasiado a la vista.

Cecilia Mérola, en sus "Dos poemas", trabaja con conceptos (*"La ley monótona de nacer y morir"*; el alma *"que no puede saber, pero que sabe"*) a priori prestigiosamente poéticos, pero en su desarrollo no consigue darles un color personal, una auténtica vida. Combina bien hepta y endecasílabos, mediante una cadencia que revela la inesperada influencia de Gabriel y Galán, pero en el segundo de los poemas muestra una perjudicial indecisión entre rimas asonantes y consonantes.

Completan la entrega dos títulos de Orfila Bardesio ("La flor del llanto" y "Eres tú en el espejo") y tres de Circe Maia. Bardesio significa un excelente aporte para la revista; los dos poemas la muestran tentando un nuevo camino para su expresión, y aunque todavía no se comporta con la

seguridad que ha demostrado en otras etapas de su obra (recordamos su estupendo "El rapto de la adolescente"), Bardesio consigue aquí también la justeza estructural que siempre ha sido característica esencial de su poesía. El terceto de Maia incluye un poema frustrado ("Fotografías") y dos excelentes ("Los límites" y "La ventana"). En estos, el poeta demuestra su excepcional capacidad para situarse en el núcleo de pequeños conflictos, de imperceptibles dudas, e ilumina al detalle, con vergüenza y sensibilidad, ese alrededor deliberadamente mínimo.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de julio de 1961: 3).

Real de Azúa y el pretérito imperfecto

Si alguien se dispusiese a recoger en el Río de la Plata la inspiración de Flaubert y escribiera un *Diccionario de las Ideas Recibidas*, es seguro que la palabra "patricio" habría de aparecer acompañada de rasgos seudodefinitorios, tales como: digno, severo, valiente, tieso, aristocrático, templado. En su reciente libro *El patriciado uruguayo* (Ediciones Asir, Montevideo, 1961, 154 páginas), Carlos Real de Azúa intenta abrirse paso por entre ese fárrago, por entre esas fluencias de oratoria barata, a fin de establecer una definición historiográfica y caracterológica del patriciado nacional. En uno de los seis apéndices que cierran el libro, el titulado "Un método para el estudio", el autor se resiste a manejar esos "*tipos ideales*", genéricos e inamovibles, "*que son la delicia de los grandes esquematizadores*". De ahí que opte por el método biográfico: "*Con una comunidad tan reducida como nuestro país y una clase dirigente tan corta como la de nuestro siglo pasado, la tentación (y con ella el riesgo) es mayor, pero también mayor la retribución en términos de humanizar el rótulo o el molde todavía vacíos de la clase y, ni qué decirlo, de dejar una menor distancia entre el lote individualizado y la clase total*".

Pese a que hasta la fecha solo había publicado un libro, Carlos Real de Azúa ha demostrado, a través de largos artículos, prólogos exhaustivos y controvertidos relatorios, ser un ensayista nato y verdaderamente creador, quizá el de un aporte más original en la generación del 45, especialmente en cuanto tiene que ver con la crítica de ideas en el ámbito latinoamericano. A diferencia de otros "preocupados" por los problemas nacionales, Real de Azúa demuestra en *El patriciado uruguayo* que es posible realizar una investigación y formular un diagnóstico, en un triple significado histórico, sociológico y político, acerca de "*un concepto de clase fundacional especialísimo*", sin necesidad de padecer un inhibitorio encandilamiento frente a los rígidos esquemas propuestos por teorizadores europeos o norteamericanos. Tales "preocupados" han servido hasta ahora para identificar qué es lo que no se corresponde con sus moldes, con sus mal asimilados paradigmas; no han sido capaces, en cambio, de correr la original aventura de repensar el pasado e iluminar el presente.

Por eso el enfoque de Real de Azúa parece siempre tan vital, tan ameno, tan provocativo. Es evidente que, a través de su libro, no está buscando ejemplos, nombres, episodios, que le sirvan como mera confirmación de una tesis. Después de elegir el método biográfico (descartando la advertencia que sobre el mismo formula C. Wright Mills, en el sentido de que puede llevar a "*una teoría biográfica de la sociedad y de la historia bastante cándida*") como el más aplicable a esta zona de nuestro pasado, Real de Azúa entra, junto con el lector, a considerar el dato vivo, la realidad reveladora, a fin de crear el nuevo esquema y proponer el nuevo paradigma ("*Identificar […] el Patriciado con la clase dirigente que hizo la nación puede tener validez en otras partes; no la tiene aquí*").

Uno de los más claros atractivos de este libro, es que no presenta una congelada visión del pasado. Aquí y allá aparecen el dato actual, o el casi actual (las elecciones de 1958; las lecturas vaqueras de Eisenhower; Aneurin Bevan; disidencias nacionalistas en 1931; los descamisados del 17 de octubre; los guajiros de Fidel Castro) como cabos que, desde su tema pretérito, el autor le tiende al lector de hoy, su contemporáneo. En dos o tres ocasiones, tales vueltas al presente me hicieron pensar en el procedimiento narrativo —en dos tiempos— que hizo famosa la novela de Michel Butor: *L'Emploi du Temps*.

Es obvio que en el subsuelo de este ensayo yace una sustancial erudición y seguramente ha de ser difícil encontrar un crítico tan enterado como para hacer un tilde junto a la exactitud de cada nombre, junto a la precisión de cada fecha. Pero Real de Azúa ha encontrado el secreto para que su erudición no resulte ofensiva; simplemente, la ha convertido en familiaridad. Cuando no habla de los alquileres que percibía Juan María Pérez, o de las familias que suprimían la partícula "de" que acompañaba su apellido ("*democratizándose por esta ahorrativa vía*"), o de las subas de interés ocasionadas por cualquier amenaza revolucionaria, o de Lucas Obes "*y sus cuatro cuñados*", como lectores sentimos que no se trata de un libro intimidante, más aun, sentimos que podemos participar en el diálogo.

A veces el autor tiene frases particularmente felices para comunicar un rasgo patricio. Por ejemplo: "*La regla sea tal vez condensable en que se recibía, o se veía llegar la fortuna con moderado placer y se la veía alejarse sin inmoderado pesar. Las necesidades primarias no eran difíciles de satisfacer y las grandes superfluidades en términos de viajes, medios de transporte o habitación, no parecen habérsele ocurrido a casi nadie*". Pero la lectura del libro permite un placer más importante: comprobar cómo los Patricios pueden perder, con la aproximación, aquella eminente tiesura que les dieran Blanes o Diógenes Hequet, y convertirse también ellos en seres simplemente humanos, o sea vulnerables, falibles, imperfectos.

Y ya que, de algún modo, estuvieron insertos en la raíz de un destino que ahora es el de todos, no deja de ser una suerte que este incanjeable

libro de Real de Azúa sirva para comunicarnos con un mundo (de antes y de aquí) en el que ya se anunciaban, curiosamente exactos, los vigores y las carencias, y también las contradicciones, que todavía hoy siguen teniendo, en este país de prolongadas "*fases provisorias*", exasperada y sólida vigencia.

(*La Mañana*, Montevideo, 23 de agosto de 1961: 4).

La elite intelectual y sus círculos concéntricos

Aún está intacto el gran público para la cultura en nuestro medio. El solarcito de la clase media

Hace pocos días, en oportunidad de la Mesa Redonda que clausuró el ciclo de charlas sobre el tema: "¿Qué hacemos con la crítica?", organizado por la Asociación Cristiana de Jóvenes, se alzaron varias voces, tanto desde el público como desde la misma Mesa, para señalar un hecho grave e incontrastable: en Montevideo, el público que asiste a actividades y espectáculos culturales, es solo una élite, con todos los condicionantes de novelería y esnobismo que ese término implica. Creo que esos comentarios, aunque hayan sido dichos al pasar, pusieron el dedo en la llaga. Es evidente que los visitantes de los salones de arte, o afiliados a los cineclubes, o quienes integran el público teatral, o los lectores de Onetti, Martínez Moreno o da Rosa o los estudiosos tangueros de ambas Guardias, o las hinchadas jazzísticas de ambas Temperaturas, o los clientes de Mozart en alta fidelidad, o —para cerrar el amplio círculo— los asistentes a mesas redondas, son reclutados, casi sin excepciones, en el mismo solar intelectual de la clase media, un solarcito por cierto muy reducido y que ni siquiera ha de cubrir un décimo de la amplia superficie correspondiente a ese estrato social. Pero el gran público está intacto.

El conglomerado de las culpas

Recientemente, Ángel Rama señalaba, desde su página de *Marcha*, la conveniencia de que "*el problema del creador literario y del consumidor que periódicamente acongoja a escritores y críticos se dejara de plantear en un ámbito cerrado, el de una élite enumerable, que lee displicentemente los productos del arte literario contemporáneo, y que en cambio se viera el fenómeno en su totalidad estimando la situación de un gran público lector que existe realmente en el país y que casi no tiene acceso al arte*". Recordaba asimismo una observación de Gramsci: "*Nada impide teóricamente que pueda existir una literatura popular artística*".

En comprobaciones de este tipo no hay exclusividad de culpas. Es cierto que el Estado ha sido en este país un pésimo administrador de una elogiable alfabetización (después que enseña a leer, se lava las manos); es cierto que muchos vates nacionales han escrito desde su cómoda constelación

privada, sin dignarse echar un vistazo a esta tierra tan cotidiana y tan municipal; es cierto, por último, que el montevideano es de entusiasmos cortos y, no bien tiende a evadirse, pone la previa condición de que se trate de una evasión facilonga, del tipo de la historieta gráfica o el episodio radial o la película de *cowboys*. Pero la responsabilidad de que el gran público siga intacto para una más exigente expresión de cultura, no reside aisladamente en ninguna de tales comprobaciones, sino que es un espeso conglomerado de esas culpas y de muchas más.

Anestesia para la fantasía

Lo grave es que el problema no afecta solo al público, sino también, y primordialmente, al artista. En otros países (incluso en algunos con índices de alfabetización más bajos que los nuestros) existe un "élite" y existe un gran público: la "élite" es el sector intelectualmente más evolucionado de ese gran público y es, en definitiva, una presencia bastante lógica. Pero en el Uruguay existe una "élite" sin que exista el gran público, y entonces esa "élite" pasa a significar una presencia más bien absurda. De ahí que ningún artista uruguayo pueda vivir de su arte. Ni siquiera queda la esperanza del éxito. El éxito cuando viene, también es proporcional a la reducida escala de nuestras valoraciones, y también —¿por qué no?— al número de habitantes. No hay que cerrar los ojos. Si se dice que el éxito es, en cualquier parte, un problema de "élite", no hay que tomarlo en el sentido que Ross o Stoddard le atribuyen al término, sino precisamente en el que le asigna Pareto, para quien la "élite" se integra con aquellos que poseen los índices más elevados en la rama en que despliegan su actividad. En el Uruguay y salvo muy contadas excepciones, una actividad artística logra el éxito cuando obtiene la aprobación de la crítica (y aun así, no en todos los casos de aprobación); pero esta es todavía una acepción muy limitada, ya que no incluye un amplio apoyo popular. Nuestra "élite" uruguaya está formada por varios círculos concéntricos; lo que se llama éxito puede abarcar uno, dos, o tres de tales círculos, pero el gran público (ese que sostiene, en cambio, las grandes recaudaciones del peor cine, o nutre su módica apetencia de fantasía con los *thrillers* más anestesiantes o cualquier otro subproducto literario de agresiva carátula) queda aún al margen de semejantes resonancias.

El ejemplo de Arnold Wesker

Hace poco, en las páginas de *La Mañana* se publicó una nota, firmada por Arnold Wesker, y en la misma se hacía referencia a una campaña iniciada por Wesker en el sentido de llevar el teatro más allá de los límites de una clase media intelectual: "*El público proveniente de la clase trabajadora todavía tiene que ser creado. Wesker está haciendo un audaz y valiente esfuerzo para lograr que la gente de su clase escuche lo que él tiene que decir*". El mayor deseo de ese autor es no producir exclusivamente para público de teatro, para seres

complejos, sino escribir de manera tal, que todos puedan comprenderlo; en realidad, aspira a que sus obras sean vistas y oídas por la clase de gente que se describe en ellas. Es preciso admitir que, como actitud de un intelectual (y conviene destacar que no se trata de un fracasado, ya que Wesker es en el presente uno de los primeros nombres del teatro londinense), la del autor de *The Kitchen* y *Roots* es sencillamente ejemplar. Equivocado o no, Wesker no solo opina sobre el tema, sino que además hace algo. ¿Qué ha hecho en nuestro país el Estado, qué ha hecho el artista nacional, para ir en busca de ese espectador, de ese lector, de ese oyente, que parece indiferente y remiso? Acaso haya llegado el instante de preguntarnos: "¿Qué hacemos con el público?". Pero quizá haya arribado también el momento de que, en cada una de las posibles respuestas, importe más la acción que la palabra.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de octubre de 1961: 3).

Literatura comprometida en el Montevideo de la Guerra Grande

La literatura comprometida tiene hoy sus postulados y sus filósofos; tiene, también, sus obras de arte. Alrededor de la posibilidad del compromiso en literatura se han escrito miles de páginas, que han originado a su vez otros tantos comentarios, notas marginales y polémicas. Si el escritor de hoy tiene dudas frente a esa posibilidad del compromiso, siempre puede echar mano a innumerables textos que le ayuden a sintonizar la voz de su conciencia. Hallará que Archibald MacLeish postula, para el hombre de jerarquía intelectual, la obligación de defender la obra del intelecto, "*no solo en privado y a salvo en su estudio, no solo en las polémicas de la prensa docta, sino en público, expuesto al riesgo público y jugándose la vida*"; que para Arthur Miller, "*el hombre está dentro de la sociedad y la sociedad está dentro del hombre*"; finalmente, que Sartre le advierte que "*el escritor está situado fatalmente en su época y no tiene ningún modo de evadirse de ella*", ya que el hombre "*ni siquiera es libre de no escoger; está comprometido; hay que apostar; la abstención es un modo de elegir*".

Sin embargo, toda esa madeja de teorías sobre el compromiso (sin contar la infaltable arremetida del esnob, que solo se compromete a hablar del tema, en un mimético ejercicio del coraje), toda esa publicitada querella sobre un problema que ha pasado a ser insoslayable, puede llevar (y en realidad ha llevado) al malentendido de que la "literatura comprometida" es un invento contemporáneo. El propio Guillermo de Torre, pese a sus largos años de crítico y ensayista, es sin embargo uno de esos malos entendedores, ya que la gran enmienda que le hace a Sartre en su *Problemática de la literatura* consiste en aclarar que el inventor de la "literatura comprometida" no es Sartre sino (¡oh sorpresa!) Guillermo de Torre, quien en 1925 había

ya publicado algunas premoniciones al respecto. Nada me extrañaría, que pasado mañana, alguien tan miope (o tan detallista) como de Torre, desenterrara otra premonición de esa premonición. Literatura comprometida existió siempre y lo que Sartre hizo (no creo que él mismo reclame otro título) fue culminar una actitud, que con teoría adjunta o sin ella, tuvo lugar siempre y cuando un artista sintió la inevitabilidad de jugarse por algo, de hacer un uso creador y dinámico de su libertad.

Un compromiso colectivo

En América Latina, por ejemplo, el "compromiso" es casi una traición. Desde Sarmiento a José Carlos Mariátegui, desde Martí a Miguel Ángel Asturias, desde Rubén Darío a César Vallejo, desde Ciro Alegría a Augusto Roa Bastos, el compromiso ha estado presente en brotes individuales, en voces que no solo han servido para comunicar una convicción aislada y personal, sino que también han permitido que el pueblo reconociera en ellas su propio acento.

Pocas veces se ha dado, sin embargo, el caso del compromiso colectivo, o sea, el de un grupo de escritores con activa participación en un momento crítico, e inocultable militancia dentro del mismo. Pero de esas pocas veces, sin duda la más notable, la más rica y la más dramática, es (por muchos conceptos) la que reunió escritores uruguayos y argentinos, poetas en su gran mayoría, durante la Guerra Grande en una decidida militancia contra Rosas.

Es este el único periodo de las letras argentinas y uruguayas, en que ambas constituyen virtualmente un solo conglomerado, y puede hablarse (sin riesgo de caer en las empalagosas simplificaciones seudofraternales de los discursos diplomáticos) de una literatura rioplatense. Basta con examinar los dos clásicos Manuales de ambas literaturas, para comprobar que el periodo correspondiente al Sitio de Montevideo es prácticamente el único en que Zum Felde cita con profusión a autores argentinos y Ricardo Rojas, a autores uruguayos.

La interpretación había comenzado un poco antes, Bartolomé Hidalgo, el peluquero que escribió "cielitos", había nacido en Montevideo en 1788, pero desde 1818 se estableció en Buenos Aires, en 1820 se casó con una argentina, y en 1822 falleció en Morón, de tuberculosis. Hilario Ascasubi, el cordobés, que además de crear a *Paulino Lucero*, plantó un sauce argentino en la tumba de Alfredo de Musset, había ejercido, aun antes del Sitio, oficios varios en Montevideo (desde joyero a comerciante en lanas, desde panadero a administrador de lotería). En el mismo año (1837) en que Bartolomé Mitre, adolescente argentino de 16 años, se estrenaba como periodista elogiando *La Cautiva* de Echeverría en el periódico montevideano *[El] Defensor de las Leyes*, el uruguayo Marcos Sastre fundaba en Buenos Aires el Salón Literario que agruparía a Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez y otros preocupados por la realidad nacional.

La circular con que Marcos Sastre anunciaba la creación de su Gabinete de Lectura concluía con estas palabras:

"*Ningún autor impío, ningún libro inmoral, ni de máximas peligrosas o falsos principios se hallará en el Gabinete de Lectura: por manera que los padres puedan mandar allí a sus hijos, con la seguridad de que no leerán sino libros que les inspiren amor a la religión y a la virtud, amor al saber, afición al estudio y al trabajo, tedio a la ociosidad y aversión a todo lo que sea contrario a la sana moral y a la verdadera ciencia*".

Pero el disfraz de cordero no engañó a Don Juan Manuel, quien en 1838 hizo llegar a Sastre y los suyos, por interpósita mazorca, la apodíctica sugerencia de que el Salón debía ser clausurado.

Clasicistas y románticos

En el mismo año (1838) Alberdi emigró a Montevideo; poco después fueron llegando Juan María Gutiérrez, Rivera Indarte, Esteban Echeverría, José Mármol, Bartolomé Mitre. Miguel Cané estaba en Montevideo desde 1835, Hilario Ascasubi desde 1832, Florencio Varela desde 1829. Había clasicistas y había románticos, pero esos matices solo regían en lo literario; en lo político, todos se encontraban en el odio a Rosas. La mayoría de los poetas uruguayos (Francisco Araúcho, Francisco Acuña de Figueroa, Magariños Cervantes, Juan Carlos Gómez, Andrés Lamas, Adolfo Berro) participaron de algún modo en el movimiento, pero es en cierto modo revelador que el certamen poético convocado en celebración del 25 de mayo de 1841, haya consagrado a tres argentinos: Gutiérrez, Domínguez, Mármol. La verdad es que, como expresa Zum Felde:

"*la querella entre clasicistas y románticos, que tuvo por escenario a Montevideo, se sostuvo casi exclusivamente entre las dos emigraciones de intelectuales argentinos, ya que los escritores uruguayos no salieron a combatir por sus fueron tradicionales, dejando el campo libre a los jóvenes; y don Francisco Acuña de Figueroa, el que con más caudal de erudición y de dialéctica pudo defender —como siempre se limitara a los políticos— su escuela, se limitó en ese pleito literario a esquivar el bulto, recreándose con los aspectos burlescos de la contienda*".

Esquivar el bulto. En esas tres palabras, Zum Felde menciona algo que tal vez haya sido considerado como el mayor oprobio en ese instante crítico. Con excepción de Acuña de Figueroa, todos los demás escritores notorios, bonaerenses o montevideanos (y aún, entre estos últimos, aquellos que se mantuvieron al margen de la polémica estrictamente literaria, centrada en los informes opuestos de Florencio Varela y Juan Bautista Alberdi a propósito del certamen poético de 1841), se comprometieron políticamente, no solo en su actividad periodística, sino también exponiéndose —como vendría a reclamar un siglo después Archibald MacLeish— "*al riesgo público y jugándose la vida*". A Esteban Echeverría pertenecen estas palabras, que en cierto modo definen la actitud del grupo: "*¿Quién tiene derecho para*

azuzar al combate cuando todos están en las filas combatiendo? El que lo haga y pretenda derribar a Rosas con virulentas filípicas no es más que un charlatán cobarde que solo merece chufla y menosprecio" (citado por Carlos Alberto Erro, en "La lección de Echeverría en Montevideo", *Ficción*, n.º 5). El propio Echeverría refrendó esas palabras con su actitud personal, ya que se enroló voluntariamente en la 5.º compañía de la Legión Argentina, comandada por José María Albariños.

Jorge Abelardo Ramos, en su inteligente y provocativo examen de este período (*América Latina: un país*), esgrime atendibles razones para demostrar que esta generación intelectual *"divagaba"* políticamente, sin encontrar eco ni en el gauchaje ni en las masas del interior argentino. Ramos habla de "*ceguera frente al proceso histórico viviente*" y es preciso concederle una buena parte de razón, ya que el odio que los métodos represivos usados por Rosas inspiraban en "*los proscriptos*" fue una especie de venda que les impidió reconocer primero, y luego rescatar, el sentido nacionalista y la intuición económica que fueron rasgos innegables de las dos décadas de dominio rosista. Como pasaría un siglo después con otro personaje argentino, Rosas se apoyó en las llamadas clases bajas y acabó por traicionarlas, pero la oposición del grupo de intelectuales rivadavianos reunido en Montevideo, curiosamente no se refirió ni a aquella primera reivindicación de los desposeídos ni a la última deslealtad de Rosas. Obsedidos por su propio —y limitado— concepto de libertad, metidos hasta el cuello (o mejor aún, hasta el plastrón) en la refriega política y cotidiana, llenos de ímpetu romántico pero no desprovistos de cierto desdén aristocratizante, es probable que los condicionantes estrictamente populares del conflicto no les tocaran en lo más hondo, y es más que seguro que no estaban, ni podían estar, en la mejor posición para tener conciencia del proceso histórico viviente.

El badajo y la campana

Pero una cosa es la intuición o la lucidez políticas, y otra, la actitud vital. En el primer aspecto, es evidente que el núcleo de escritores argentinos en Montevideo (derivado, en su mayor parte, del Salón Literario de Sastre y su secuela la Asociación de Mayo) cayó en ingenuidades y simplificaciones poco constructivas.

En el segundo, sin embargo, es forzoso reconocer en ellos una postura viril y entonada, que brindó un tono muy especial a los nueve años de Guerra Grande.

De no haber sido por esa postura, es probable que muy pocos de los poetas reunidos en Montevideo durante el asedio hubieran pasado a la historia literaria rioplatense. En realidad, ninguno de ellos dejó una obra maestra, y si bien Echeverría, Gutiérrez y Mármol (sin contar a Ascasubi, de la misma generación pero con la diferencia de que tocaba en cuerda propia y tenía los pies en la tierra) en la poesía, tanto como Alberdi en la prosa,

tienen páginas estupendas y una actitud coherente y digna, la mayoría de los escritores entonces notorios, tuvieron una producción decididamente floja y poco inspirada. Ni Luis L. Domínguez (el autor de "El ombú") ni José María Cantilo, ni Florencio Varela, entre los argentinos, ni Andrés Lamas, Juan Carlos Gómez, Bernardo P. Berro (autor de la "Epistola a Doricio") o Magariños Cervantes, entre los uruguayos, escribieron nada verdaderamente perdurable.

Conviene no obstante destacar que los dos nombres más desprestigiados (o menos aceptados) del periodo, corresponden, tanto en el clan argentino como en el uruguayo, a dos escritores de indudable talento, que sin embargo carecieron de una inconmovible moral política. Me refiero al cordobés José Rivera Indarte y al montevideano Francisco Acuña de Figueroa, cuyos nombres han llegado con mácula a nuestros días, a través de incontables monografías y manuales. La historia es capaz de perdonar la ardorosa defensa de una causa execrable, siempre y cuando el defensor cumpla por lo menos el doble requisito de la lealtad y la franqueza; por el contrario, no perdona jamás la inconsecuencia, la felonía o el arte mercenario. Ni el caso de Rivera Indarte ni el de Acuña de Figueroa son tan graves como para que sea legítimo colgarles el triple sambenito; no obstante, su desprestigio ha cundido. A Rivera Indarte no se le perdonó que después de haber escrito: "¡*Oh gran Rosas! Tu pueblo quisiera mil laureles poner a tus pies*", y de haber compuesto esta estrofa para el coro del Himno Federal: "*Federales, a Rosas invicto Jurad siempre constancia y valor, Que es terror de unitarios su brazo, Y del libre el apoyo mejor*", publicara luego su célebre panfleto: "En acción santa matar a Rosas", o su serie de invectivas poéticas en las que calificaba a Rosas de "*conjunto horrible de malvado y loco, vil asesino, usurpador, tirano*". Ya un contemporáneo suyo, Vicente Fidel López lo definía así: "*Tenía mucho talento y un alma de lo más vil que pueda imaginarse*". Más cercano a nosotros y con mayores probabilidades de ser objetivo, dice Ricardo Rojas:

"*Tampoco podemos saber si aquella conversión de 1840 fue sincera. Persistió en ella hasta la muerte, un lustro después, pero no sabemos si hubiera resistido otros seis años más. Fue clamorosa su propaganda por los extremos a que llegó, con ese frenesí de los conversos, que siempre exageran su nueva fe para hacer olvidar la sinagoga vieja de donde se evadieron. Por eso hay en la figura de Rivera Indarte, como poeta civil y como publicista liberal, una sospecha irreparable. El badajo golpeaba con furor, pero había una raja en el bronce de la campana*".

En cuanto a Francisco Acuña de Figueroa, su pecado no fue exclusivamente el señalado por Zum Felde: escurrir el bulto. Acuña era, además, un especialista en el elogio y en el vituperio, cruzados y contradictorios, y a través de su larga trayectoria de vate sempiternamente oficial, se las arreglaba para adular a todas las jerarquías y para estar con todos los bandos, con la única exigencia de que el jerarca o el bando elogiado ostentase el poder, Gustavo Gallinal, en su prólogo al *Nuevo Mosaico Poético*, de Acuña de

Figueroa (publicado por Claudio García en 1944) deduce la conclusión de que, examinada la vida del poeta "*con póstuma imparcialidad, se descubrían en ella muchos pecados patrióticos no veniales y ningún milagro*", agregando que "*la risueña fisonomía moral de Figueroa no era la de un mentor de la juventud*".

Mitre lo llamó "*poeta adulón*" y al parecer no era metáfora. Al igual que Rivera Indarte, Acuña propugnó en 1844 el tiranicidio contra Rosas, pero, también como su colega argentino, en 1835 había tratado a Rosas de "*ángel federal*", "*astro grandioso*" y "*piedra angular del templo*". Se burló de los brotes revolucionarios, mientras descreyó de su triunfo final, pero, no bien se afirmaron, los celebró con sus mayores ditirambos. Consagró encendidas estrofas a Oribe y luego a Rivera, a unitarios y a federales, a Garibaldi y a Urquiza, a blancos y a colorados. Según relata Gallinal, "*anduvo peregrinando con su lira a cuestas de una en otra antesala de gobernante o de caudillo. No ciñó la banda Presidente de la República al que no dedicara himnos y odas, ditirambos cortados siempre por el mismo molde, y, en rigor, aplicables a los amos más diversos, con solo la mudanza previa de títulos o nombres propios, como los terciopelos desteñidos que servían de marco de gala a todos los encumbramientos con solo cambiarles las doradas iniciales*".

Sin embargo, sería injusto negar la importancia de este burócrata de la lira en la literatura uruguaya. Su obra es tan extensa y tan desigual, que la búsqueda de sus zonas dignas de estima y supervivencia, resulta una tarea más endiablada que desalentadora. Sin embargo, esas zonas existen. Acuña de Figueroa tiene evidentemente recursos de ingenio (a veces sin desbastar, otras veces sencillamente procaz) y de oficio, de humor o de simple crónica, que le permiten aciertos aislados, ocasionales, hoy casi totalmente perdidos en el fárrago y la abundancia: "*Tuve aquí colocación,/ y antes de media semana, / me hicieron vista de Aduana,/ sin ver que soy cegatón*". Pero es en sus Epigramas donde su ingenio se halla más cómodo: "*Ahorcándose un pillo estaba,/ fundido al amor y al juego;/ más salvólo el cura luego,/ este consuelo le daba./ Cásate y más descansado,/ gozarás paz y dulzura./ Y él responde: ¡ah, señor Cura,/ no estoy tan desesperado!*". Ha sobrevivido, por ejemplo, este epitafio que parece de hoy: "*Yace aquí un patán cuitado;/ su estrella fue tan menguada,/ que nunca llegó a ser nada,/ ni siquiera diputado*".

La guerra a gacetazos

De todos modos, lo más interesante del periodo no es tal vez ninguna de sus figuras en particular, sino su ambiente, su tensión, su código de valor y —¿por qué no?— su pintoresquismo. No olvidemos el carácter excepcionalmente cosmopolita del Montevideo de la Guerra Grande. En el entretenido (y poco veraz) librito de Alejandro Dumas: *Montevideo o une Nouvelle Troïe*, se dice que había 20.000 franceses en un total de 50.000 habitantes. Es obvio que Dumas (o Melchor Pacheco y Obes a través de Dumas) no inspira demasiada confianza a nuestros historiadores, pero de todos modos

Ricardo Rojas menciona que de los 31.000 habitantes de Montevideo, solo 11.000 eran nativos, figurando en el resto: 6.324 franceses, 4.205 italianos, 3.406 españoles, 609 ingleses, 659 portugueses, 492 brasileños, 2. 553 argentinos, 1.344 africanos, etc.

Esto explica, no solo la permeabilidad del núcleo de intelectuales rioplatenses a toda clase de corrientes culturales, sino también la profusión de versos con palabras extranjeras o ambilingües, como el poema "A la Convención Mackau" de José María Cantilo ("*Salud célebre Amiral;/ Noble tratador, bon jour,/ Digno en verdad de l'amour,/ De Rosas, fier assassin*"), o simplemente escritos en francés, como los de Juan Thompson (a la muerte de Florencio Balcarce), o evidenciando una especial erudición, como el conocido "Ogaño et Antaño" de Juan María Gutiérrez, escrito "*en la fabla y en trova de Mena*". (Pueden leerse estas tres composiciones en el excelente tomito *Poetas argentinos en Montevideo*, selección y prólogo de Manuel Mujica Láinez, Emecé, 1943).

La cantidad de periódicos montevideanos era, para la época, enorme. Desde *Comercio del Plata*, sin duda el más importante (fue fundado por Florencio Varela y duró doce años), y *El Nacional* (fundado en 1838 por Miguel Cané y Andrés Lamas) que si bien no perduró hasta el periodo de la Guerra Grande, tuvo la importancia de que en sus páginas colaboraran Mitre, Gutiérrez, Alberdi, Juan Cruz y Florencio Varela, hasta modestas hojas, escritas exclusivamente en verso como [El] *Tirteo*, *El Talismán* o *El Gaucho Jacinto Cielo* (este último escrito por Hilario Ascasubi, quien en ese entonces era panadero). Aunque parezca un título increíble, hubo asimismo un periódico denominado *¡Muera Rosas!*. En un artículo publicado en la revista *Ficción* ("La Prensa Argentina en el Montevideo heroico"), Adolfo Mitre recuerda que Sarmiento llamó a este aspecto de la contienda "*la guerra de los gacetazos*".

Pero los "*gacetazos*" no se limitaban a lo político. Contemporáneamente con ese afán y pese a la solidaridad antirrosista que unía, en ese único aspecto, a románticos y clasicistas, las polémicas literarias abundaron, llegando a veces a una tremenda agresividad. No todos los poetas estaban dispuestos a mantenerse en el nivel de civilizada controversia que aceptaron Florencio Varela y Juan Bautista Alberdi para las defensas de sus respectivas escuelas literarias en ocasión del certamen poético de 1841. Cuando Rivera Indarte atacó violentamente a Echeverría, este, después de duplicar la violencia en la respuesta, dio por terminado el incidente con el anuncio de que iba a "*tomar una ablución a la turca para purificarse y a rogar a Alá que le guardara en adelante de la tentación de volver a tocar animales inmundos*" (cit. Por Carlos Alberto Erro).

Es indudable que aquel Montevideo de 1843 a 1851 estuvo animado; insólitamente animado para sus treinta millares de habitantes. Tuvo una vida propia y también un vida ajena —quizás esta más importante que aquella— pero de todos modos tuvo vida. Se dio el lujo de soportar un bombardeo de

la escuadra de Brown el mismo día en que celebraba un certamen literario, y tuvo tiempo para atender ambos menesteres. Por eso, no creo que sea lícito reprocharle todavía hoy a Alejandro Dumas que haya imaginado, o creído, o simplemente transcrito, la amena fantasía que lleva su firma y en la que Montevideo empieza siendo la Nueva Troya y acaba por convertirse en la Nueva Esparta. La realidad en sí misma era ya una buena novela y en todo caso el pecado de Dumas consistió en revestirla con su imaginación profesional.

Hoy, en pleno 1961, más que recordarla como Nueva Troya, tiene para nosotros más sabor, pero sobre todo más sentido, recordarla como Montevideo Antiguo. Ahora, más que nunca, la reconstrucción y el examen de nuestro proceso histórico, en cualquiera de sus intrincadas etapas, significa algo más que un pasatiempo. Significa, en última instancia, uno de los pocos modos de entender el presente.

Nota. En la verificación de datos utilizados para la confección de esta nota, se ha recurrido a obras y/o artículos de Ricardo Rojas, Alberto Zum Felde, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Félix Weinberg, Julio A. Leguizamón, Enrique Anderson Imbert, Adolfo Mitre, Carlos Alberto Erro, Gustavo Gallinal y Carlos Real de Azúa.

(*La Mañana*, Montevideo, 7 de octubre de 1961: 10).

Para completar la imagen

Es publicada importante documentación sobre escritores nacionales

El Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, bajo la dirección del Prof. Roberto Ibáñez, acaba de publicar el primer número de la revista *Fuentes*, que —de acuerdo a lo que se expresa en una declaración introductiva— propalará *"originales y documentos reunidos y por tanto clasificados en los archivos de este Instituto"*. Ya había existido, en 1949, otra tentativa similar del mismo Instituto, entonces bajo la dirección interina de Carlos Alberto Passos, pero no obstante la unanimidad de los elogios con que la crítica recibió la calidad, la erudición y la seriedad de aquella publicación, esta no pasó del tradicionalmente inhibitorio "*año 1, número 1*". Es de esperar que esta segunda Revista tenga más suerte y duración que la primera.[45]

Correspondencia de Rodó

Los materiales que exhuma *Fuentes* en esta entrega inicial tienen verdadero interés. En algunos de los documentos dicho interés es específicamente literario, pero la más destacable virtud de la Revista se relaciona con

45 Véase en este mismo tomo la reseña de esta revista, aparecida en *Número*, Montevideo, en julio-agosto de 1950. [Nota del compilador].

otro aspecto no menos importante: complementa, gracias a nuevos aportes, a nuevos rasgos, a nuevos datos, la imagen (no ya exclusivamente literaria, sino humana) de algunos de nuestros escritores más representativos: José Enrique Rodó, Delmira Agustini, Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga.

La primera parte de la Revista está dedicada a "Correspondencia de José Enrique Rodó", con 38 piezas epistolares dirigidas por el autor de *Motivos de Proteo* a familiares y escritores (Leopoldo Alas, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Horacio Quiroga, Gabriel Miró, Leopoldo Lugones, etc.) y 36 cartas recibidas por José Enrique Rodó (entre los remitentes figuran Darío, Ingenieros, Reyles, Zorrilla de San Martín, Unamuno, Jiménez, Supervielle, Ricardo Rojas, etc.). Varias de estas cartas solo muestran las corrientes fórmulas de un escritor que envía obras propias y recibe ajenas con la cortesía adjunta que en estos casos es de rutina. Como señala Ibáñez en su Noticia Previa, Rodó "*no prodiga —o malversa— abrazos epistolares; se limita al saludo puntual —ni seco ni exuberante—, dentro de las fórmulas corrientes —que fían así decorosas distancias—, o al serio y cordial apretón de manos (el* shake hand*, como también le agrada decir)*". Pero algunas de estas piezas epistolares tienen un valor independiente. La primera de ellas, dirigida a Baldomero Felipe Correa, con fecha 6 de abril de 1889 (Rodó tenía 17 años), muestra un estilo llano, casi coloquial, y hasta en una posdata, un toque humorístico insólito en Rodó: "*Dime si has visto la Fábrica de velas que tiene en esa, no sé si en la misma ciudad o en la campaña de la Provincia. De cualquier modo te aconsejo que se las prendas fuego. Así, harás tu nombre inmortal en la historia*". Dos "borradores" de cartas a Pedro Henríquez Ureña y a Gabriel Miró son exponentes de su lucidez crítica y de su objetividad.

Pero la parte de esta Correspondencia que más estimulante ha de resultar al lector es la segunda, que incluye cartas dirigidas a Rodó. Hay, por ejemplo, una de Miguel de Unamuno, que es verdaderamente importante para completar el retrato del gran vasco. "*Y yo se lo repito*", dice Unamuno a Rodó, "*me siento con alma de luterano, de puritano o de cuáquero, el ideocratismo latino y su ideolatría me repugnan, me repugna su adoración a la forma y su tendencia a tomar la vida como una obra de arte y no como algo formidable y serio*". Es útil revisar, asimismo, para apreciar qué tremendo bombardeo de pedidos (algunos de ellos, mendicantes) debe soportar un escritor notorio, de parte de sus colegas, ya sean estos novicios o experimentados. Salvador Rueda le escribe: "*He sentido con toda mi alma que aún no haya V. hecho su prometido estudio de este libro mío, del que quiero hacer el libro representativo de la poesía americana*". Francisco Villaespesa: "*Le adjunto mis dos últimos libros, esperando su opinión sobre ellos, quizás —y sin quizás— la que más me interesa de toda América*". Alfonso Reyes, "*Acaso lo publicaré a principios del año próximo. Para entonces, ¿podré, señor, contar con el consejo de Ud.?*". Javier de Viana: "*Si Ud. se dignase escribir algo sobre mi humilde libro* Macachines*, me alegraría, me mejoraría y me ayudaría*". José Eustasio Rivera le envía su

canto a Ricaurte, "*con la súplica de que se sirva darme su concepto sobre él*". Y así la mayor parte. Pero, junto a esas, hay también cartas muy dignas y muy sobrias, de Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y Horacio Quiroga.

Delmira, Herrera y Reissig, Quiroga

Las "Cartas a Delmira Agustini" incluyen una aguda valoración crítica de Carlos Vaz Ferreira y dos breves notas de María Eugenia, una de las cuales incluye esta frase impagable: "*Hágase alguna escapada, con eso nos reímos agarrando para la farra las mutuas liras*". En el resto hay pompas verbales de Julio Herrera y Reissig, y Roberto de las Carreras. Este último escribe: "*Poetisa centelleante: he sido presa de la dicha de agasajar los sueños que han volado de sus páginas, aplanando sus alas de mariposas de terciopelo en las corolas balanceantes de los íntimos jardines*". La de Samuel Blixen, entonces director de *La Razón*, ilustra pintorescamente un incidente periodístico con la poetisa. En la zona titulada "Delmira Agustini y André Giot de Badet", figuran páginas de André Giot de Badet sobre Delmira (de 1931 y de 1957) y dos notas de impresiones sobre M. de Badet, firmadas por Carlos Brandy y Clara Silva, quienes en 1955 y 1956, respectivamente, entrevistaron en París al amigo de Delmira. Más que de las ampulosas páginas firmadas por de Badet, se desprenden de los apuntes de Carlos Brandy y Clara Silva algunos datos de gran valor testimonial.

"La sombra", drama lírico de Julio Herrera y Reissig, escrito por el poeta para un concurso literario, solo sirve para enterarnos de que su autor carecía de una mínima intuición dramática. Habrá que suscribir íntegramente la lista de objeciones que Ibáñez formula en su "Noticia Previa".

El aporte artísticamente más valido de este número de *Fuentes* es, sin duda, *La jangada*, guión cinematográfico perteneciente a Horacio Quiroga. Aunque, narrativamente considerado, está por debajo de los cuentos de tema misionero (en una advertencia preliminar, Arturo S. Visca aclara que las líneas argumentales de *La jangada* provienen de los cuentos "Una bofetada" y "Los mensú") este borrador de libreto tiene un agudo sentido del ritmo cinematográfico, y, aún hoy, podría constituir un material aprovechable. Varias crónicas cinematográficas (originariamente aparecidas en *Caras y Caretas* y *Atlántida*), en su mayoría inteligentes, bienhumoradas y provocativas, documentan una de las más hondas preocupaciones artísticas de Quiroga.

Las láminas que presenta *Fuentes* en sus primeras páginas, incluyen cartas, documentos personales y fotografías, entre estas últimas algunas excelentes de Delmira Agustini. Con todo, su ubicación sería más adecuada al final del volumen.

(*La Mañana*, Montevideo, 14 de octubre de 1961: 3).

A propósito de un libro de Roberto Ares Pons

Dentro del género ensayo, una de las providencias más arduas y conflictuales es sin duda la que propone interpretaciones históricas. Cuando el enfoque del pasado se limita a desplegar y sostener teorías más o menos oficiales u oficialistas, entonces no hay problema, ya que los presuntos herejes se limitan a encogerse de hombros, y los macizos conformistas se repantigan en su ortodoxia. Pero cuando el estudioso quiere ser intérprete, más que expositor, y trata en consecuencia de esclarecer la historia —o uno de sus periodos— con una luz original y propia, entonces inevitablemente ha de enfrentar el reproche colectivo de los opacos, de los que piensan con cabeza ajena, de los que temen a las revisiones como el diablo a la cruz. Esto ha pasado siempre frente a cualquier renovador enfoque de lo histórico, ya se llame culturas de Spengler o mecanismo del "*challenge and response*" de Toynbee.

Ahora bien, si esto sucede en medios, como los europeos, tan familiarizados con la formación tradicional como con el estallido creador, cuánto más no ha de darse en un ámbito como el nuestro, con erudiciones tan breves y pedanterías tan vulnerables. Hoy en día existe en nuestro país un afán sincero, y a la vez removedor, de tomar contacto con el pasado, de replantearlo y despejarlo, en el entendido de que esa tarea ha de servir inmejorablemente para replantear y despejar el enmarañado presente. Pero ante cada intento sincero, ante cada escrutinio civil de alguna conciencia que siente sus propios aguijones, fatalmente han de aparecer los arúspices criollos, dispuestos a simular el examen de la entraña del más honesto esfuerzo intelectual, y decir luego su solemne, inverificable presagio. Algún ingenuo podría creer que juntando todos los comentarios de una misma fuente, acerca de libros más o menos recientes que tratan el tema de Uruguay podría formarse, con la suma de entendidos y sobrentendidos, un libro coherente, la interpretación ideal, el enfoque mejor. Pero, en el caso improbable de que alguien realizase esa ingrata tarea, tal vez habría de enfrentar esta sorpresa: que en vez del inédito Libro Ideal sobre lo uruguayo, solo apareciese un aburrido disparate, ni siquiera dignificado por la coherencia.

Es fácil disentir, por ejemplo, con el reciente libro de Roberto Ares Pons: *Uruguay: ¿Provincia o Nación?* (Editorial Coyoacán, Buenos Aires, 1961, 78 páginas); es fácil maltratarlo con latiguillos irónicos y emplastos eruditos. Quien más, quien menos, todos podemos tener a mano la cita ridiculizadora, capaz de desbaratar cualquier esfuerzo serio. Lo difícil es —acertado o erróneo— escribir el libro, atreverse con un tema tan controvertido como el destino de la nacionalidad uruguaya y, además, salir adelante con la osadía. La revisión histórica en nuestro país está tan huérfana de antecedentes, y aun los pocos que existen guardan tan escasa correlación, que cada nuevo intérprete es una suerte de pionero y, como tal, hace bien en no sentirse inhibido por la amenaza constante del error. Con toda

seguridad, en un próximo futuro, mucho más que los probables desaciertos han de contar algunas nuevas perspectivas que hoy, por falta de entrenamiento cultural, o por simple pereza del lector, o acaso por frivolidad crítica, pueden parecer absurdos o paradojas. Roberto Ares Pons es uno de los pocos escritores del 45 que no llegaron al ensayo a través de la crítica literaria o artística; desde el comienzo, su preocupación fue la indagación sociológica e histórica sobre Uruguay y América Latina. El que provoca esta nota es en realidad su primer libro, pero Ares Pons viene produciendo (en semanarios, en revistas), desde hace varios años. Son especialmente recomendables sus estudios sobre tiras cómicas, sobre la "intelligentsia" uruguaya (que acaba de reeditarse) y los problemas de la juventud. Es quizá el ensayista de estilo más nítido y eficaz, no solo en su promoción sino en toda la producción nacional de estos últimos años.

Los mejores rasgos de ese estilo están presentes —pese a la conspiración de las erratas— en *Uruguay: ¿Provincia o Nación?* En tres partes bien definidas ("La nebulosa originaria"; "Condensación"; "¿Decadencia o resurgimiento?"), Ares tiende sobre nuestro pasado un consciente afán de revisión histórica y consigue extraer de ese pasado varios rasgos que luego han de servirle para formular su diagnosis acerca del presente. Al recordar, en la primera parte, que nuestra independencia fue aceptada a partir de una iniciativa foránea e interesada, señala Ares: "*Si algunos se deslumbraron puerilmente ante la perspectiva de una soberanía total, ellos fue el fruto de una tentación, no la consecuencia de una inspiración propia*". De ahí, hasta la consideración final de que "*hemos cumplido la aventura a que nos impulsó la diplomacia de la vieja Inglaterra*"; de que el factor económico nos arrastrara luego a encarrilarnos por "*la senda de la insularidad*"; de que durante mucho tiempo hemos pretendido olvidar al Continente, "*reduciendo nuestra presencia en él a un mero accidente geográfico*", Ares desarrolla su idea de la Confederación Hispanoamericana, que no solo tiene antecedentes en Servando Cuadro (hay quienes se empeñan en recordar exclusivamente ese origen) sino que también los tiene en Miranda, Bolívar y en nuestro Artigas. El autor desarrolla hábilmente su tesis, llegando a afirmar que la adopción de ese ideal podría colmar, por un largo período, la vocación uruguaya de trascendencia. Para Ares, "*los pueblos de naturaleza hispánica solo pueden entrar en ignición cuando los anima un ideal que rebasa las fronteras de lo ordinario, y mejor aún si parece un imposible*".

Es evidente que en el planteo de Ares hay algunas articulaciones que parecen endebles. Su interpretación del gauchismo, por ejemplo, se ve a menudo perjudicada por una simplificación de rasgos, que lo arrastra luego a otra simplificación más peligrosa: la antítesis Montevideo-campaña.

También hay cierta ingenuidad en la visión panorámica de los partidos tradicionales, pero no hay que olvidar que el ensayo fue escrito en 1959, virtualmente a continuación del triunfo blanco de noviembre de 1958, cuando

era cronológicamente imposible señalar los renuncios que hoy son obvios. Pero, junto a esas menguas, hay en Ares una particular sensibilidad para captar el detalle decisivo, el síntoma revelador, el resorte que transforma la historia. Aun no compartiendo su enfoque general del tipo gauchesco, es preciso destacar como excelentes las consideraciones que efectúa en las páginas 47 y 48 sobre el desarraigo gauchesco y su carencia de instinto de la propiedad ("*Ya dijimos que para él la tierra debe ser de nadie, que es una forma negativa de ser de todos*"), sobre los vicios uruguayos de la imprevisión y de la improvisación ("*Habíamos confiado nuestro destino al afán erótico de los toros y al sentido práctico de los ingleses*"), sobre los reformadores del siglo xx ("*Quisieron convencernos de que al cabo de la vida humana se halla la jubilación, cuando en verdad lo que se encuentra es la muerte, que nos impulsa a la trascendencia como única posibilidad de victoria*"), sobre el progresivo envilecimiento de ciertos valores, inicialmente loables, de nuestra colectividad.

En un libro como este, diestramente recorrido por la sinceridad, por una honda preocupación frente a la realidad nacional, por una concepción valiente, esclarecedora y personal de nuestro destino, lo que más importa es el saludable estímulo para nuevos enfoques, para nuevos acercamientos a la verdad. Es particularmente en este último sentido que el ensayo de Ares me parece uno de los libros más importantes del año.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de octubre de 1961: 4).

Una estimulante aproximación a Horacio Quiroga

La generación del 45, que tan activa participación ha tenido (con sus obras, sus militancias, sus escrúpulos, sus polémicas) en el renacimiento literario y editorial que actualmente vive nuestro país, desde el comienzo sostuvo, como uno de sus postulados más importantes, y más válidos, una actitud de rigor crítico que la distinguió sustancialmente del hábito de fácil —e inocuo— espaldarazo, de cándido autobombo, que habían tratado de imponer los más publicitados nombres del Centenario. Esa actitud incluyó asimismo una revisión, tan dinámica como comprensiva, de nuestro pasado literario, especialmente en cuanto tuvo relación con la generación del 900.

En ambos menesteres, la labor de Emir Rodríguez Monegal (de quien acaba de publicarse *Las raíces de Horacio Quiroga*, Ediciones Asir, Montevideo, 1961, 164 páginas) ha sido particularmente valiosa y esclarecedora. Su caso no es equiparable al de algunos ensayistas (Real de Azúa, Arturo S. Visca, Guido Castillo) o al de ciertos creadores (Martínez Moreno, Idea Vilariño, Domingo Bordoli, Ángel Rama, José Pedro Díaz, Ida Vitale) de la misma promoción, que si bien regular u ocasionalmente ejercen la crítica literaria, no disimulan que su interés más nítido y más hondo reside en otra zona de su quehacer intelectual. Para Rodríguez Monegal, el ejercicio

crítico (literario, teatral, cinematográfico) representa ese interés primero, fundamental, y hasta ahora lo ha cumplido (particularmente en el primero de los tres subrubros) con notoria solvencia, erudición y sensibilidad.

Horacio Quiroga (como Andrés Bello, como Jorge Luis Borges) ha sido uno de los temas favoritos en la carrera de este crítico. En 1949 ya había editado (en el n.º 1 de la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*), con un amplio ensayo introductorio, el "Diario de viaje a París" de Quiroga, y en 1950 (en el número 6-7-8 de la revista *Número*) publicó un excelente ensayo titulado "Objetividad de Horacio Quiroga". Desde esas fechas hasta el presente, E.R.M. ha venido encarando distintos aspectos de la obra y la vida de Quiroga en notas y artículos periodísticos.

De tales materiales se nutre el nuevo libro que, conviene aclararlo, no es ni pretende ser un libro exhaustivo y orgánico sobre Horacio Quiroga, sino una reunión de ensayos sobre el mismo. Desde el punto de vista del lector, dos comprobaciones parecen pertinentes. En primer término, es una lástima que E.R.M. (por la declaración que en quince años de crítica ha consagrado al tema, por la invalorable documentación que posee, parecía el hombre más indicado para rescatar y brindar la imagen definitiva, esencialmente veraz de Horacio Quiroga) no se haya decidido a acometer, de una vez por todas, esa ardua empresa. En segundo término: en el obligado trance de enfrentar un conjunto de ensayos que, desde distintos ángulos pero dentro de una innegable coherencia de juicio, enfocan el tema Quiroga, es preciso reconocer que cada uno de ellos trata a fondo y con hondura, y hasta con amenidad, algún aspecto esencial del mundo quiroguiano, de ese mundo en el que Quiroga no es solo creador sino también criatura. Si bien no es lícito reprochar al autor que no haya escrito un libro que —esta vez al menos— no se propuso hacer, también es lícito formular la esperanza de que esta obra estimulante y reveladora oficie de trampolín para el gran libro sobre Quiroga.

Ocho son los ensayos reunidos en el volumen ("Vida y Creación"; "El problema de la nacionalidad"; "Los Arrecifes de Coral"; "Sobre el estilo"; "En Misiones, con los desterrados"; "La soledad" y "Una perspectiva"). El primer ensayo cumple una misión meramente introductoria y el segundo tiene la inevitable aridez de todo rastreo documental. Tanto "El viaje a París" como "Los Arrecifes de Coral" son, en cambio, ejemplares en más de un sentido. No solo las citas (de por sí provocativas o divertidas) han sido elegidas con un sentido particularmente ilustrativo, sino que han sido además integradas, sin violencia, en el retrato del hombre que, en los primeros años del siglo, se lanza a la aventura literaria. En algunos pasajes, la técnica empleada sigue evidentemente cánones narrativos (construcción morosa del clima, dosificación de la expectativa) que permiten reconocer en E.R.M. la posibilidad de un excelente autor de biografías. Creo que el breve artículo "Sobre el estilo" no responde a la amplitud del título; se limita a responder polémicamente a un comentario de Guillermo de Torre. En cierto modo,

esa debilidad está compensada por el último título: "Una perspectiva" (en su versión original se llamaba "Objetividad de Horacio Quiroga"), desde el punto de vista crítico más ortodoxo del volumen, donde se hace un penetrante análisis del "horror" en la obra quiroguiana. Para E.R.M. el horror y la dureza de Quiroga "*no respondían a indiferencia, a mera lujuria verbal, sino al auténtico horror que conoció el creador en su propia vida y que marcó tantos momentos de su existencia*". Vistos en esa perspectiva, tales relatos "*parecen liberaciones de sueño y vigilia*".

Ha dejado deliberadamente para el final los ensayos "La soledad y la muerte" y "En Misiones con los desterrados". Me parece que ambos representan el aporte más original de este volumen. El primero está pretextado por un revelador librito de Ezequiel Martínez Estrada, *El hermano Quiroga*, y permite a E.R.M. la hábil compulsa de las cartas de Quiroga a Martínez Estrada, citadas por este último, con varias dirigidas por Quiroga al mismo escritor pero no citadas por E.R.M., así como con otras piezas importantes de la correspondencia de Quiroga. El montaje de epistolarios es realmente eficaz y permite que el lector trace, por entre las sucesivas y complementarias referencias, una línea que conduce al más verosímil de los Quirogas posibles. En cuanto al artículo sobre *Los desterrados* proviene de una misión de estudio llevada a cabo por el autor en 1949, conjuntamente con Darío Quiroga, hijo del narrador. Ambos viajaron a Misiones, por encargo del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo, y documentaron, en testimonio y fotografía, "*esa imagen de Quiroga que todavía preserva la tierra*". E.R.M. relata sus entrevistas con varios de los personajes que fueron los vivientes modelos de Quiroga para sus cuentos misioneros; el testimonio, directo y bien narrado, tiene un enorme interés humano, y permite que el lector abandone la periferia del mundo quiroguiano y se adentre él también en la salvaje soledad, en la huraña naturaleza donde el mismo creador fue un desterrado más.

En el volumen hay reiteraciones (citas que, por azares periodísticos, aparecieron dos y hasta tres veces, y que el autor no debió quizá mantener en su insistencia original; episodios que vuelven a contarse, cuando, con una nota al pie, podía haberse enviado al lector la mención primaria), aspectos insuficientemente desarrollados; pero en un balance general del libro importan considerablemente más las virtudes que las carencias, y aun estas, en su mayor parte, parecen justificadas por la índole recopiladora del volumen. En tanto que no llegue el libro orgánico, exhaustivo y cabal, esta reunión de ensayos de Rodríguez Monegal será una lectura imprescindible en la valoración y comprensión de Horacio Quiroga.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de noviembre de 1961: 4).

Ariel Méndez sigue en la encrucijada

Diez años antes de que Federico Fellini inaugurara la expresión *dolce vita*, un escritor uruguayo la había tomado como tema y había intentado trasmitir su particular dimensión montevideana. Me refiero a *La encrucijada*, novela de Ariel Méndez, publicada a fines de 1949. Se trataba de una narración que pretendía hacer costumbrismo a expensas de la clase ociosa, pero en la versión doméstica de Méndez ese estrato tenía un significado más mezquino y menos muelle que en la célebre denominación genérica instaurada por Thorstein Veblen allá por 1899. La escasa crítica que provocó la novela en el momento de su aparición dictaminó que era una obra frustrada en varios sentidos, pero también destacó cierta fluidez narrativa, cierto agresivo desenfado en el tratamiento de temas más o menos prohibidos. Ambas calificaciones eran ciertas, ya que Méndez constituye un caso de producción aislada, y sus preocupaciones e influencias literarias parecen estar al margen de las que han pesado (y pesan aún) en otros nombres de su promoción. Si Méndez escribiera, por ejemplo, en los Estados Unidos, es probable que *La encrucijada*, con su estilo seco, acuciante, de a ratos escandaloso, no hubiera desentonado en esa literatura erótico-violenta (sexo más revólver más laconismo) que hace las nerviosas delicias de tantos millones de lectores norteamericanos. Pero aquí —para bien o para mal— no existe esa disponibilidad y, lógicamente, el lector se limitó a reconocer que el enfoque que Méndez hacía de esos frívolos personajes, adolecía a su vez de una inocultable frivolidad.

Después de doce años de silencio tenaz una segunda novela: *La ciudad contra los muros* (Editorial Alfa, Montevideo, 1961, 153 páginas). El ambiente es aproximadamente el mismo de *La encrucijada*, ya que el hecho de que el protagonista sea un escritor, y otro personaje sea una actriz, no altera lo sustancial; estos ociosos modelo 1961 tienen el mismo diseño de desaprensión, amoralidad y tedio, que aquellos otros ociosos modelo 1949. Sin embargo, la técnica ha cambiado. Si la primera novela tenía sus afinidades con el Eros dinámico de cierta literatura norteamericana, *La ciudad contra los muros* quiere estar más cerca de la novela objetiva francesa. No obstante, la cercanía es más aparente que real. Un rasgo que en alguno de los novelistas franceses (Alain Robe-Grillet, por ejemplo) puede ser llamado técnica del escamoteo, en Méndez se convierte en el laconismo más bien absurdo, sin sentido, del protagonista. Hay un desacomodamiento evidente entre el instrumento narrativo que el escritor ha elegido, y el punto de vista adoptado en la narración. Si lo que Méndez pretendió desarrollar (aclaro que no estoy muy seguro de que esa haya sido su intención) es el recurso del testigo, cabe señalar que hay una infranqueable distancia entre el marido-veedor de *La Jalousie* y el seco, callado, vacío protagonista de la novela uruguaya, ese Enzo Forli que solo se resigna a salir de su taciturnidad y su mutismo para decir

malhumoradas frases de estilo telegráfico, unos instantes antes de precipitarse, congelado y erótico, sobre la primera mujer que se le pone a tiro.

Dejo constancia de que, hasta ahora, los novelistas objetivos —aun los que reconozco como más talentosos— me aburren un poco. (Quizá la excepción sería el español Rafael Sánchez Ferlosio, quien en *El Jarama* objetiviza el diálogo chispeante, de directa eficacia, mantenido por un conjunto de jóvenes). Pero debo reconocer que, casi siempre, detrás de la actitud objetiva hay una intención trascendente, gracias a la cual los objetos vulgares, los diálogos aparentemente textuales se convierten en indicios de la fatalidad, en cifras de un destino. La novela de Méndez, en cambio, aunque intenta presentar la futilidad de sus personajes, el vacío de sus palabras, la imposibilidad de su alegría, todo ello en estado de pureza, solo consigue presentarlo en estado de tedio, un tedio que empieza en el personaje pero a veces llega a contemplar al lector. Si la fórmula de Méndez fuera válida, bastaría con poner en cinta grabada los coloquios de cualquier reunión, o farrita, o cuchipanda, ya sea de intelectuales, infantojuveniles o pitucos, y luego dactilografiarla con la intención de otorgarle el imprescindible salvoconducto literario. No toda la realidad es literatura. Aun el más realista y objetivo de los escritores tiene el recurso artístico de elegir, de recortar, de destacar, de eliminar esa materia real que tiene entre sus manos. En Méndez existe una capacidad de observación, una clara intuición para el ritmo narrativo, pero falta una verdad psicológica profunda en sus personajes superficiales y, sobre todo, falta un rumbo anecdótico, una esencia conceptual que dé un sentido a la "rebanada social" que la novela pretende ser. En algunos pasajes, más que un cultor del nuevo realismo, Méndez parece un fanático de la deriva. Aun el caos más representativo necesitó para convertirse en literatura, una mente lúcida y ordenada (léase: James Joyce) capaz de organizarlo.

En el relato comparecen otras improbabilidades menores. Por ejemplo: que el protagonista pueda vivir sin trabajar, merced a su exótica condición de "hijo de maestra jubilada", una aptitud que será seguramente desmentida, no solo por la crítica, sino también por la inflación y las propias maestras jubiladas. La otra improbabilidad tiene que ver con el lenguaje. Es curioso que Méndez, a través de sus dos novelas, haya insistido en que sus personajes hablen de *tú* y no de *vos*. Los montevideanos (con excepción de algunos profesores de Idioma Español y algunas maestras de Segundo Grado) no hablan de *tú* en ninguno de sus niveles sociales, ni siquiera en sus secuencias de *dolce vita*.

Pese a todas las objeciones anotadas, creo que Méndez ha hecho bien en publicar esta novela cuya lectura en letra impresa ha de resultar (en varios y hasta contrapuestos sentidos) aleccionante para muchos, pero especialmente para él. Méndez no es un narrador desorientado. En sus dos libros hay una materia prima perfectamente novelable y, asimismo, una valentía

de planteos que no es lícito menospreciar. El día en que este autor emplee sus potenciales virtudes en un tratamiento en profundidad sobre ese mismo sector de la realidad que aparentemente le preocupa, el día en que Méndez encuentre por fin la fórmula que reúna el saber cómo decir con el tener qué decir, es más que probable que la narrativa uruguaya se enriquezca con un creador que verdaderamente importe.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de diciembre de 1961: 4).

La invalorable obra de Roberto J. Bouton

Se ha producido un notable aporte de un médico rural sobre la vida campesina uruguaya

El oficio de vocabulista regional no ha sido ejercido con frecuencia en el Uruguay. Es curioso comprobar que los dos mejores vocabularios criollos publicados en Montevideo durante el siglo XIX pertenecen, uno a un cordobés, Hilario Ascasubi (el autor de *Paulino Lucero* y *Santos Vega*), y otro a un gallego, Daniel Granada, que en 1889 publicó su excelente *Vocabulario rioplatense razonado* (cabe recordar, sin embargo, el incluido en los *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata*, de Alejandro Magariños Cervantes, publicado en 1854, aunque no en Montevideo sino en París).

"Bien criollo"

Ahora acaba de aparecer *La vida rural en el Uruguay*, de Roberto J. Bouton (Edición de A. Monteverde & Cía., Montevideo, 1961, 560 páginas, 189 láminas apartado de la *Revista Histórica*, tomos XXIII, XXIX y XXXI) con prólogo y ordenación de Lauro Ayestarán. Es indudable que la aparición de esta obra, de un carácter y unas dimensiones verdaderamente insólitas para nuestro medio, ha de significar un aporte fundamental para la historia y la investigación de nuestro folklore.

Roberto Jorge Bouton nació en Montevideo el 23 de mayo de 1877 y murió, también en Montevideo, el 5 de junio de 1940. Durante unos veinte años fue médico rural (su especialización era la obstetricia) y, en ejercicio de esa profesión, recorrió ampliamente la campaña uruguaya. Fue el creador de un Museo del Gaucho que, a su muerte, fue donado al Museo Histórico Nacional por su viuda, doña Gabriela Trouy de Bouton. Pero Roberto J. Bouton no solo coleccionó objetos. A partir de 1890 fue escribiendo sus apuntes y observaciones sobre la realidad campestre, en cuatro tomos que originariamente respondían al título de "Bien criollo".

Como bien advierte Lauro Ayestarán en el Prólogo, "*Bouton escribió una obra pero no un libro. Mejor dicho: trazó unos formidables apuntes para un gran libro que nunca llegó a escribir*". Curiosamente, las anotaciones de Bouton comienzan en 1890, año en que aparece la segunda edición (la primera era del año anterior) del *Vocabulario rioplatense razonado*, de Daniel Granada. En

1890, Bouton solo tenía trece años, pero ya en esa época, gracias a sucesivas vacaciones, había entrado en contacto con la vida campesina uruguaya.

Entre la memoria y el folklore

La obra de Bouton tiene un carácter menos riguroso (y seguramente menos científico) que la de Granada, pero en ambos se da una formidable capacidad de registrar tradiciones y peculiaridades lingüísticas, así como una certera intuición para valorar —y valorizar— los rasgos y las condiciones más característicos de nuestro campo. Si el libro de Granada es un vocabulario propiamente dicho, por lo general estricto en su afán documental, la obra de Bouton (desordenada y seguramente algo caótica en sus orígenes) se ha convertido, por obra y gracia del celo organizador de Lauro Ayestarán, en algo que se aproxima bastante a un vocabulario, pero que además tiene (y este sí es rasgo propio del médico rural) una frescura, una flexibilidad y hasta un interés narrativo, que a menudo la hacen más amena y literariamente más válida que el *Vocabulario rioplatense razonado*.

Tal como lo destaca el prologuista:

"*toda la vida rural del Uruguay está contenida en este intento*". [Bouton] *"persiguió el documento y lo apresó muchas veces con una fidelidad de verdadero hombre de ciencia; el folklore material al igual que el espiritual está relevado con los más certeros trazos. No llegó a la etapa del folklore comparado y cuando hizo incursión en este terreno no siempre dio en la flor, acaso por falta de buenas fuentes extranjeras, pero de todas maneras la masa documental que aporta es única en su calidad y cantidad. En su calidad por la fineza y penetración de la observación, y en su cantidad por la extensión verdaderamente gigantesca del panorama y por la multiplicidad de datos con que sustenta o refuerza una hipótesis o una simple observación. Bouton se halla en una etapa intermedia entre el memorialista y el folklore. Del primero tiene el tono nostálgico de quien recuerda* «los buenos tiempos viejos» *y transfigura ese pasado en una cálida exaltación tradicionalista; del segundo, la precisión objetiva en la descripción del hecho muchas veces con la correspondiente papeleta técnica del informante, el lugar y hasta la fecha; eso sí, una papeleta técnica no siempre rigurosa, completa y verificable*".

Un desopilante almanaque criollo

Los apuntes que Bouton había reunido a través de muchos años bajo el título común de "Bien criollo", podían ser considerados como la materia prima de la obra —adecuadamente estructurada— que seguramente proyectaba. La labor ordenadora de Ayestarán consistió en redistribuirlos (sin agregar nada de su propia cosecha y solo suprimiendo anotaciones redundantes o recibidas por Bouton a través de la vía de la información literaria) en doce capítulos: 1) El medio; 2) El hombre; 3) Indumentaria, armas y castigos; 4) Comida, bebida y "vicios"; 5) Medios de transporte, implementos y utensilios; 6) El caballo; 7) Fauna y caza; 8) Ganado, animales domésticos y faenas camperas; 9) Juegos y

festejos; 10) Bailes y canciones; 11) Costumbres, leyendas, relatos y adivinanzas; 12) Supersticiones, creencias, remedios y plantas medicinales.

Tal recomendación ha beneficiado notoriamente el material original de Bouton y su mejor utilización por parte del lector. Con verdadera delectación y afectuosa escrupulosidad, Ayestarán ha venido a cumplir la tarea final que el propio Bouton no pudo llevar a cabo, poniendo orden en un instrumental folklórico, tan rico como tumultuario.

Si desde el punto de vista del estricto investigador Bouton cae a veces en pintoresquismos y en excesos, es preciso reconocer que, para el lector corriente, ese ocasional descaecimiento del rigor sirve para brindarle páginas especialmente amenas. En fragmentos como los titulados "El choclo", "Con la carta del negro", "Anécdota de don Benito Viramontes", "Cuento al caso" y "Mi ahijada", se nota una fruición narrativa y un fresco humorismo, que parecen legítimamente heredados de la mejor facundia oral de nuestros hombres de campo. Pero sin duda el pasaje más regocijante del libro es el titulado: "Almanaque criollo", donde Bouton registra, con algunos pormenores adicionales, una verdadera antología de nombres verdaderos, a cual más desopilante. Baste con recordar aquí los de Vinobién Valedenegro, Cayó Barrientos, Canuto Arredondo, Subterránea Gadea, Invertido Agüero, Lazo de Amor Pintos y su ahijado Cucufate, los mellizos Filadelfo y Filadolfo Mendieta, Ermitaña del Valle, Belgicarmen Pellejero, Meacuso Alegría, Valemás Verdún, Sotelo Sotelo y su hijo Capataz Sotelo, Promártir Facal, Pulpicia Lacierva y (el mejor de todos) Perla Madona Tripaldi.

Casi doscientas ilustraciones —algunas de ellas en colores— a toda página, agrupadas de acuerdo al orden y al tema de los doce capítulos, contribuyen a que el libro de Bouton sea un aporte fundamental e ineludible para el conocimiento (vivo, directo, dinámico) de una realidad campesina, casi en las vísperas de una mutación que puede ser definitiva.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de diciembre de 1961: 3).

El concurso de la Feria del libro

Hay un tono de sobriedad en cinco poetas recientemente premiados. Otero, Pérez Pintos, Arias, Silva y Falca

En enero de 1961, al finalizar la primera Feria nacional de libros y grabados, la Comisión Ejecutiva de dicha Muestra convocó a un concurso para poetas jóvenes (edad máxima: 30 años) y designó un jurado que estuvo integrado por los críticos Guido Castillo, Emir Rodríguez Monegal y José Pedro Díaz. El premio consistía en la publicación de la obra. Hace algunos meses, el jurado pronunció el fallo: no encontrando, entre las numerosas obras presentadas, una que sobresaliese netamente del conjunto, recomendó a la Comisión Ejecutiva de la Feria la publicación de un volumen que incluyese

poemas de cinco participantes: Esteban Otero, Diego Pérez Pintos, Jorge Arias, Solveig I. de Silva y Rogelio Falca. La Comisión Ejecutiva aprobó la recomendación del jurado, y en oportunidad de realizarse la segunda Feria nacional de libros y grabados, editó la pequeña antología con el título de *Cinco poetas jóvenes uruguayos* (Montevideo, 1961, 36 páginas).

El volumen incluye dieciséis poemas: cinco de Esteban Otero ("Hubo un tiempo", "El color gris de las nubes", "Decir, decir la luz", "Retorno II", "Lo tengo frente a mí"), cinco de Diego Pérez Pintos ("La tarde soleada se fue poniendo pálida", "Pobreza", "Hora del libro", "Desierto", "Al borde del camino"), cuatro de Jorge Arias ("¡Claridades! La noche es un pez ciego", "Azules pájaros de sueño", "Cuando vuelven los días regulares", "Los plátanos arraigan en la noche"), uno de Solveig I. de Silva ("Vejez") y uno de Rogelio Falca ("Elegía del teléfono").

Por razones obvias, no es posible pronunciarse sobre la justicia o injusticia del fallo (para ello habría que tener acceso a la totalidad de los materiales presentados), pero cabe señalar que los cinco autores distinguidos por el jurado, aunque inmaduros y todavía algo indecisos en el manejo de su instrumento poético, muestran todos algún aspecto de interés, algún rasgo que los convierte en depositarios de la bien fundada esperanza del lector. Muestran también (y este puede ser un dato a tildar en un futuro más o menos cercano), cierto tono recatado, discreto, sobrio, contenido que, con ligeros matices, parece común a los cinco. ¿Será ese el color de una nueva promoción lírica?

La actitud más creadora

Esteban Otero es de los cinco, el que más me satisface, desde mi falible e inevitablemente perjudicada perspectiva de lector de poesía. Creo que es el que ve mejor el resorte poético, el que tiene una actitud más creadora frente a sus temas. No obstante, su manejo del verso es todavía un poco vacilante. Un poema como "Hubo un tiempo" revela una clara y certera visión de la oportunidad poética, una buena intuición en la elección de imágenes, pero el verso suena duro al oído, con gravosas y tensas reminiscencias de prosa: "*Y mirar y admirar y tomar, / el escudo propio, o la espada del hombre, / y en el espejo la imagen, / también correspondiente*". Quizá el mejor poema de Otero sea el segundo: "El color gris de las nubes", donde la eficacia de una elíptica nominación está adecuadamente inscripta en un verso flexible, en un ritmo de hondura. En "Decir, decir la luz" son excelentes los ocho primeros versos, pero luego Otero cae en recursos que parecen relleno. A la inversa, "Retorno II" se prestigia y se redondea con un final de mano firme. El poema restante ("Lo tengo frente a mí") es apenas una viñeta.

Y sin embargo, existo

Diego Pérez Pintos revela un impulso natural que parece empujarlo de verso en verso; a veces, cuando el lector cree que ha concluido con la imagen, Pérez Pintos recoge el último verso como una posta, y se lanza a una nueva metáfora. En este autor tal facilidad no es solo una ventaja, es también un peligro. Un poema como "Desierto" da la impresión de haber sido artificialmente compuesto en base al heredado prestigio lírico de la palabra "lluvia"; de ahí que no se produzca la resonancia emotiva que evidentemente busca. "Al borde del camino", en cambio, es un poema verdaderamente logrado ("*Inmóvil, solo, estoy en madrugada,/ antes de toda luz y toda sombra;/ inmóvil, solo, y lejos de la aurora,/ y lejos de la noche;/ y las campanas solas./ Y velo sin sentido, lámpara olvidada,/ sin amigo que escuche,/ y sin niño dormido, / y sin amada./ Y, sin embargo, vivo*") y resulta legítima su inflexión de orgullosa soledad (Es curioso comprobar que el segundo poema de Otero acaba casi con las mismas palabras: "*Y, sin embargo, existo*").

Alrededor del sueño

Jorge Arias ha escrito —además de sus poemas— cuentos y notas críticas, algunas de estas (verbigracia: sobre Camus) aún recordable por su fogosa agresividad. Contrastan con aquel tono los cuatro poemas aquí incluidos, en los que Arias rodea melancólicamente el tema del sueño. La calidad es despareja, incluso dentro de un mismo poema. El primero ("¡Claridades! La noche es un pez ciego") comienza con versos francamente pobres, pero acaba con un giro conceptual en que renueva (más que en lo formal, en la relación de imágenes) una idea heredada de la lírica española: "*Solo busco,/ al amparo de remotas deidades,/ en mi memoria naufragada,/ un puro,/ color de sueño para las cosas ciertas*". Es de presumir que otros poemas, del conjunto presentado por Arias al certamen, insistieran sobre el tema del sueño; en ese caso, este poeta sería el más perjudicado por la entresaca inevitable, ya que sus poemas quedan ahora como desgajados e inermes, como reclamando otras vecindades y desarrollos. El poema que mejor sobrelleva su aislamiento es "Cuando vuelven los días regulares".

"Vejez" de Solveig I. de Silva es poca muestra para juzgar a un poeta, sobre todo tratándose —como se trata— de un lenguaje algo hermético, pero cabe señalar que es un poema especialmente atento a la estructura; dentro de la misma, tiene sus efectos bien dosificados. "Elegía del teléfono", único poema incluido de Rogelio Falca, es el que evidencia un lenguaje más llano y accesible. Tiene un ritmo vivaz y sostenido, y un final eficaz, casi de cuento.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de diciembre de 1961: 3).

Un panorama de la producción literaria nacional en 1961

Este año, como el anterior, ha sido de intensa producción editorial. Por lo menos quince buenos títulos —y otros quince no tan buenos— han sido ofrecidos al juicio del lector. Subieron los costos de impresión, y por lo tanto los precios de los libros; sin embargo, el interés del público por el autor nacional se ha mantenido firme y si nos guiamos por las cifras comparativas de la primera Feria del libro nacional —hasta podría admitirse que ha aumentado. Con excepción del apoyo municipal prestado a las Ferias, y del controvertido sistema de préstamos a escritores inaugurado por el Banco de la República, no se ha notado ninguna preocupación en las esferas gubernamentales por encontrar soluciones al problema del libro nacional. El avance se ha debido pura y exclusivamente a la iniciativa privada, al afán cooperativo de algunos escritores, al loable espíritu de aventura de algún editor. Mientras tanto, los concursos literarios del Ministerio siguen manteniendo unas bases absurdas, y el Concejo Departamental de Montevideo (que tenía una reglamentación muy aceptable para sus concursos) no ha convocado aún para el certamen correspondiente a 1960; menos que menos, para 1961.

En el orden estrictamente literario, cabe consignar el ritmo sostenido en que viene produciendo la llamada generación del 45. Durante 1961 han aparecido nuevas obras de Carlos Martínez Moreno, Julio C. da Rosa, Ángel Rama, Carlos Maggi, Ariel Méndez, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Roberto Ares Pons, Ricardo Paseyro, Generoso Medina, Eliseo Salvador Porta, así como de Juan Carlos Onetti y Juan Cunha, que, aunque un poco mayores, son en sus respectivos géneros algo así como los adelantados de esa promoción. Por otra parte, es preciso señalar la aparición de dos nuevos autores (un hecho que hace tiempo no se daba en nuestro medio), que han irrumpido en el panorama literario con obras francamente estimables. Me refiero a Juan Carlos Somma, autor de la novela *Clonis*, y a Milton Schinca, autor de *De la aventura*, poemas. Aun en materia de reediciones ha sido este un buen año. Los cuentos de Espínola y Morosoli, así como el *Artigas* de Jesualdo, representan auspiciosas reincorporaciones, y han tenido —particularmente el volumen de Espínola— una excelente acogida del público.

I) Novela

El astillero de Juan Carlos Onetti no solo me parece la mejor novela de autor uruguayo publicada en 1961; también me parece una culminación del arte narrativo de este escritor. Con nueve libros publicados en veintidós años, Onetti representa en nuestro medio uno de los casos más definidos de vocación, dedicación y profesión literarias. Desde *El pozo* (1939) hasta *El astillero* (1961), este novelista ha logrado crear un mundo de ficción que solo

contiene algunos datos (y, asimismo, varias parodias de datos) de la maltratada realidad; lo demás es invención, concentración, deslinde. En *El astillero* Onetti se acerca a un equilibrio casi perfecto, a una economía artística que resulta algo milagrosa si se tiene en cuenta la ingrata materia humana que maneja, el ejercicio del asco en que prefiere inscribir su asentada luctuosa sabiduría. Aquí el autor ha reservado la hondura y hasta la complejidad para el sentido último de la historia, que es, como en sus anteriores, la obligada aceptación de la incomunicación humana. Solo en *El pozo* había usado Onetti un lenguaje tan obediente al interés narrativo, tan poco encandilado por el aislado destello verbal. *El astillero* es sobre todo la aventura del hombre Onetti, que a través de los años y de los libros ha venido afinando artísticamente su actitud solitaria, corrida [sic], melancólica, deshecha, hasta convertirla en este sobrio diagnóstico de derrota total que es la novela, hasta reivindicarla en una depurada y consciente piedad hacia ese ser humano, que para Onetti es siempre el derrotado.

Juan de los desamparados, de Julio C. da Rosa, muestra a este escritor en el mejor ejercicio de sus medios narrativos. En menos de setenta páginas, da Rosa cuenta la vida de Juan Carmona, una vida que *"parecía de cuento"*. Es una suerte de prototipo; en Juan Carmona la bondad es una especie de circulación, sin ella no podría vivir ni respirar. Hay páginas excelentes (todo el episodio con don Anarolino, incluidos los sencillos y conmovedores diálogos entre este y Juan, así como la relación entre Anarolino el negrito y el rubio Aligio) que, en materia de estilo y de comunicación con el lector, deben figurar entre lo mejor que ha escrito da Rosa.

Clonis es el primer libro de Juan Carlos Somma, pero este sortea con felicidad la mayor parte de las tentaciones que siempre acechan al escritor bisoño. Es el relato de un combate interior, del conflicto espiritual vivido por alguien que, partiendo de una honda vocación religiosa, acaba en una locura casi lúcida, casi consciente. La novela es a veces oscura, pero es una oscuridad que le cae bien, ya que acentúa la lobreguez del enigma que el pobre Clonis lleva, cual un destino obligatorio, en su alma. Pese a algunas claudicaciones (tendencia a apretar episodios, ciertos descuidos formales), el libro tiene un impulso estilístico, un buen gusto en la elección de imágenes, un buceo psicológico y una tensión dramática, que siempre están a tono con su proposición existencial, con la importancia de su arduo tema.

La ciudad contra los muros, de Ariel Méndez, trata de presentar la futilidad de la vida ociosa de Montevideo, el vacío de sus palabras, la imposibilidad de su alegría, todo ello en estado de pureza y en una manera que intenta acercarse a los novelistas objetivos franceses. Hay un desacomodamiento evidente entre el instrumento narrativo que el escritor ha elegido, y el punto de vista adoptado en la narración. La fórmula de Méndez, por ahora al menos, no parece válida, pese a que no se trata de un narrador opaco o torpe o plomizo; más bien me inclino a pensar que sea un narrador desorientado.

El día en que este autor emplee sus potenciales virtudes en un tratamiento en profundidad sobre ese mismo sector de la realidad que aparentemente le preocupa, es más que probable que la narrativa uruguaya se enriquezca con un narrador que verdaderamente importe.

Vuelta redonda, de Máximo Servetti Cordero, también trata de ambientes locales: oficina comercial, prestamistas, viaje en Onda, pueblo del interior, hogar más o menos típico. La novela tiene casi siempre una plausible verosimilitud coloquial y trata de redondear una anécdota de tipo cíclico. La intención es buena, pero el interés narrativo es poco. Siempre da la impresión de que el novelista se queda corto. La defraudada [sic] es el tema latente a lo largo de todo el relato, pero en definitiva no llega a concretarse con ese desenlace edificante, el protagonista se salva, o, por lo menos, posterga su ruina. La novela, en cambio, desperdicia allí su última posibilidad de salvación.

II) Cuento y relato

Cordelia, de Carlos Martínez Moreno, reúne tres relatos: el que da título al libro, más "El invitado" y "La pareja del Museo del Prado". En cualquiera de las tres narraciones, el autor parece fascinado por la presencia del disimulo, por el despotismo de la apariencia. Tanto en "Cordelia" como en "El invitado" está denunciada esa hipocresía como plaga universal, si no de la hipocresía como atributo del montevideano, una hipocresía que incluye además un rasgo original: no ser reconocida por el hipócrita. Es un juego más bien tosco de las apariencias, tosco y provinciano. Con gran eficacia (más certera en "Cordelia" que en "El invitado") Martínez Moreno desarbola el lugar común, aísla premeditadamente los estribillos de la mediocridad, del falso énfasis a fin de que el lector —un montevideano más— llegue a encontrarse con su saludable, perdida vergüenza. En "Cordelia" hay un sensible trabajo en profundidad, una entrañable aproximación al protagonista de esa historia de muertes; el autor no cae en la tentación de simplificar a su personaje, de asimilarlo tendenciosamente a la mezquindad. El tema de "El invitado" está tocado con pinzas; da la impresión de que Martínez Moreno se frenara un poco frente a la posibilidad mayor y más rica que existía en el relato. En cuanto a "La pareja del Museo del Prado" es una obrita maestra del disimulo, pero el disimulo en términos europeos: es obvio que la pareja de adolescentes tiene, a sus espaldas, siglos de diplomacia, maquiavelismo, sutileza. Narrativamente más fluidos, estilísticamente menos tensos que los relatos de su libro anterior, pero construido tan inteligentemente como aquellos, estos tres cuentos de Martínez Moreno significan, dentro del género, el punto más alto de 1961.

Tierra sin mapa, de Ángel Rama, no es exactamente un libro de cuentos, pero ¿dónde ubicarlo si no aquí? Con los relatos orales recibidos directamente de su madre, con los reflejos ajenos de esa infancia gallega, Rama

ha tratado de recrear literariamente un mundo de allá y antes (algo así como lo contrario de aquí y ahora). La empresa era ardua, y esa previsible dificultad se nota en el trasiego de aquella memoria a esta literatura. El resultado es una curiosísima mezcla de habilidad formal y desarraigo, de interés narrativo y traducción costumbrista, de emoción auténtica y sentimientos reflejados. De todos modos, la "Entrada" y el "Adiós", los dos únicos fragmentos en que el lector siente la presencia verdadera del autor, me gustan más que cualquiera de las evocaciones. Se trata de una experiencia respetable y algo insólita en nuestro medio, que de todos modos sirve para advertir el buen oficio de un narrador.

También *Recuerdos de Treinta y Tres*, de Julio C. da Rosa, tiene un marcado sabor de evocación, pero no constituye la mejor muestra narrativa en la obra de este escritor. Justamente, la realidad evocada es un obligado límite y el narrador no se siente cómodo en su voluntario encierro. Cuando da Rosa encuentra, entre sus recuerdos, la anécdota con valor, sin mayor preocupación por el detallismo documental, logra las mejores, las más frescas y eficaces páginas de su libro; pero cuando se siente esclavo de la fidelidad nomencladora y enlista nombres y apellidos de incontables amigos y lugareños, entonces la vigencia del libro se achica considerablemente y pasa a reclamar un interés exclusivamente doméstico.

III) Poesía

De la aventura, de Milton Schinca, es el primer libro de su autor, pero afortunadamente este le ha ahorrado a su lector los casi obligatorios balbuceos de todo principiante lírico. Cada poema tiene un rumbo seguro, y es —sin prejuicio de integrar una áspera y severa visión del mundo— una entidad independiente. No hay versos improvisados o, si los hay, no suenan a improvisación. Lo curioso es que toda esa premeditación no redunde en sequedad, en congelamiento, en ríspido estilo literario. La severidad está presente en la visión del poeta, pero el verso es casi siempre fluido y está engarzado en un ritmo de fuerza, que acaso solo podría ser comparado con el de la única oratoria legítima: la que basa sus efusiones en verdades. El común denominador de varios de los quince poemas es la soledad, pero Schinca tiene una serena profundidad, un concentrado modo de referirse a ella, y no vacila en usar, con gran habilidad, un recurso que ha sido siempre más empleado por los narradores que por los poetas: la instalación ideal en el mundo interior de otros seres. Sin embargo, el poeta no es allí solo un testigo; es también un destinatario, un implicado, un silencioso compartidor de culpas. A veces Schinca usa palabras que suenan mal, que perjudican la calidad del poema, y los "Dos motivos latinoamericanos" que cierran el libro carecen sin duda del impulso interior, de la fuerza auténtica, que está presente en casi todos los restantes. De todos modos, son reparos menores frente al mejor libro de poesía publicado en 1961.

A eso de la tarde, de Juan Cunha, es una obra irregular. Los sonetos que componen la parte central del libro están a la altura del mejor Cunha y muestran el enorme dominio del verso que posee este escritor. Si se piensa en las tremendas dificultades que ofrece la estructura fija, invariable, del soneto ortodoxo, podrá situarse en su verdadero mérito la espléndida capacidad de Cunha para lograr que, dentro de esa elegida cárcel, sus versos parezcan espontáneos, frescos, casi coloquiales. Los otros dos núcleos de poemas, "Guitarreos" y "Espacios", que integran el libro, están lamentablemente (en inventiva, en aciertos formales, en hondura) muy por debajo de aquel logro y relegan forzosamente el libro a una segunda colocación.

Ciudad, de Saúl Ibargoyen Islas, representa sin duda un progreso en la abundante producción de este poeta. Todavía Ibargoyen cae —aunque menos frecuentemente que en sus libros anteriores— en las trampas del prosaísmo; todavía no parece haber afinado suficientemente su oído; todavía aborda temas y desarrolla imágenes, artificialmente creados o adoptados; pero también es cierto que en esta obra redondea algunos poemas ("Plaza Zabala", "El sueño de las muchachas", "Información al día", "La muchacha de las fotografías", "Elegía por Pablo Isasi", "Descubrimiento de una golondrina") que deben ser los mejores de su obra, los más comunicativos y también —en el mejor sentido de la palabra— los más poéticos. En esos poemas, Ibargoyen parece haber dado con la clave, o desembocado intuitivamente en ella, para trasmutar sus modestos datos cotidianos en poesía verdadera y esencial.

Las aguas como sueños, de Generoso Medina, tiene el impulso lírico y el énfasis verbal, que han sido hasta ahora características de este poeta. Como en su libro anterior (*Deslumbramiento*), Medina se deja llevar por el brillo exterior de la palabra, por el ritmo cantarino del verso; podría decirse que tiene un modo frívolo de tratar temas profundos, pero el diagnóstico no sería rigurosamente cierto. Ni los temas son tan profundos como parecen, ni el modo es tan frívolo como aparenta. Creo que hay una sincera intención de juego, de divertimento verbal, en la poesía de Medina; y, como es natural, dentro de ese juego, hay éxitos y fracasos. En los primeros, la mayor virtud es la imaginería ágil y despierta; en los segundos, el mayor defecto es la falta de una urgencia vital.

Cuarteto del ser, de Cecilio Peña, no es un libro totalmente nuevo, ya que incluye "El hombre entredormido" (publicado originariamente en 1957). Peña maneja con soltura su verso; mejor el soneto que la lira. La objeción a señalarle (en rigor; más comprobación que objeción) es su excesiva oscuridad, su casi indeclinable hermetismo. El lector intuye que dentro del implacable envase debe existir un rico contenido, pero en general está condenado a quedar fuera del secreto. Claro, siempre hay versos que son requisitos, pero resultan insuficientes para establecer una mínima comunicación.

IV) Realidad nacional

El patriciado uruguayo, de Carlos Real de Azúa, demuestra que es posible realizar una investigación y formular un diagnóstico, en un triple significado histórico, sociológico y político, acerca de un *"concepto de clase fundacional especialísimo"*, sin necesidad de padecer un inhibitorio encandilamiento frente a los rígidos esquemas propuestos por teorizadores europeos o norteamericanos. Uno de los más claros atractivos de este libro es que no presenta una congelada visión del pasado. Es obvio que en el subsuelo de este ensayo yace una sustancial erudición, pero Real de Azúa ha encontrado el secreto para que tal erudición no resulte ofensiva; simplemente, la ha convertido en familiaridad. Un placer adicional del libro resulta de comprobar cómo los patricios pueden perder, con la aproximación, su eminente tiesura, y convertirse también ellos en seres simplemente humanos, o sea vulnerables, falibles, imperfectos. No deja de ser una suerte que este incanjeable libro de Real de Azúa sirva para comunicarnos con un mundo en el que ya se anunciaban, curiosamente exactos, los vigores y las carencias, y también las contradicciones, que todavía hoy siguen teniendo, en este país de prolongadas "fases provisorias", exasperada y sólida vigencia.

Uruguay: ¿Provincia o Nación?, de Roberto Ares Pons, se atreve con tema tan controvertido como el destino de la nacionalidad uruguaya. Ares tiende sobre nuestro pasado un consciente afán de revisión histórica y consigue extraer de ese pasado varios rasgos que luego han de servirle para formular su diagnosis acerca del presente. Es evidente que en el planteo de Ares hay algunas articulaciones que parecen endebles (verbigracia: su interpretación del gauchismo, cierta ingenua visión de los partidos tradicionales) pero, junto a esas menguas, hay en Ares una particular sensibilidad para captar el detalle decisivo, el síntoma revelador, el resorte que transforma la historia. En un libro como este, diestramente recorrido por la sinceridad, por una honda preocupación frente a la realidad nacional, por una concepción valiente, esclarecedora y personal de nuestro destino, lo que más importa es el saludable estímulo para nuevos enfoques, para nuevos acercamientos a la verdad.

Uruguay: realidad y reforma agraria, de Eliseo Salvador Porta, aporta un enfoque muy lúcido y a la vez muy realista de un problema que apasiona a América Latina, pero que ha sido objeto (desde la derecha y desde la izquierda) de tendenciosas y perjudiciales simplificaciones. Erróneo o acertado (me inclino por el último adjetivo), el libro de Porta tiene el indudable mérito de rezumar una intención francamente nacional de un arduo tema.

V) Ensayo

Las raíces de Horacio Quiroga, de Emir Rodríguez Monegal, reúne ocho ensayos sobre el narrador salteño. En cada uno de ellos, Rodríguez Monegal trata a fondo y con hondura, y hasta con amenidad, algún aspecto esencial

del mundo quiroguiano, de ese mundo en el que Quiroga no es solo creador sino también criatura. Alguno de esos estudios tiene la inevitable aridez de todo rastreo documental, pero en otros (como el titulado "La soledad y la muerte") el montaje de epistolarios es realmente eficaz y permite que el lector trace, por entre las sucesivas y complementarias referencias, una línea que conduce al más verosímil de los Quirogas posibles, o también (como en el titulado "En Misiones con los desterrados"), el testimonio, directo y bien narrado, tiene un enorme interés humano. En tanto que no llegue el libro exhaustivo, orgánico y cabal, esta reunión de ensayos será una lectura imprescindible en la valoración de Horacio Quiroga.

Propaganda y sociedad, de Roberto Fabregat Cúneo, es un estudio bien informado y amenamente escrito, sobre la propaganda como acto social. El aporte de Fabregat tiene enfoques realmente originales, pero en otras zonas de su planteo da la impresión de que el ensayo tuviera algunos años de escrito, ya que ignora contribuciones tan importantes como las de Vance Packard. Por otra parte Fabregat, que demuestra conocer a fondo los pormenores y matices de la propaganda política de la Alemania nazi y la Rusia soviética, solo hace referencias marginales a los diversos estilos que esa clase de propaganda suele adoptar en el mundo occidental. A parte de esa sensible ausencia, es preciso reconocer que se trata de un libro ilustrativo, seriamente documental y de estimulante lectura.

VI) Teatro

La biblioteca y la trastienda, de Carlos Maggi, reúne dos de las mejores piezas de este autor. (No precisamente la mejor, que para mí es *La noche de los ángeles inciertos*). Ambas son demostrativas de la evidente capacidad de Maggi para el diálogo picado, agudo, verosímil, imaginativo y sin embargo uruguayo. Ninguna de las dos obras es un logro acabado, y ambas padecen aflojamientos de la tensión dramática, descensos del interés pero en los excelentes momentos que tienen una y otra, muestra Maggi un tan seguro olfato de lo teatral, que es imposible no esperar de él esa pieza impecable que la crítica le ha venido reclamando con insistencia de slogan.

Las ranas, de Mauricio Rosencof, con su oportuna y medida dosis de realismo, con su tenaz resistencia a concederse facilidades frente a la tentación ramplona del tema cantegriles, es sin duda una de las obras nacionales más equilibradas en lo dramático, y más comunicativas, que se hayan representado estos últimos años en la escena montevideana. Su publicación ha sido un acierto. En algunos pasajes, Rosencof aparece aún como excesivamente contenido, pero acaso se deba a que, con buen tino, antes de atreverse a más quiere estar bien seguro de sus fuerzas. De todos modos, en la carrera hacia la *pieza ideal*, Rosencof aparece desde ya como el más cercano perseguidor de Maggi.

VII) Folklore

La vida rural en el Uruguay, de Roberto J. Bouton, con prólogo y ordenación de Lauro Ayestarán, representa un aporte fundamental e ineludible para el conocimiento (vivo, directo, dinámico) de una realidad campesina y uruguaya, casi en las vísperas de una mutación que puede ser definitiva. Por obra y gracia del celo organizador de Ayestarán, la obra de Bouton (médico rural fallecido en 1940), desordenada y seguramente algo caótica en sus orígenes, se ha convertido en algo que se aproxima bastante a un excelente vocabulario, pero que además tiene (y este sí es rasgo propio de Bouton) una frescura, una flexibilidad y hasta un interés narrativo, que la hacen casi siempre amena y literalmente válida. La reordenación en doce capítulos, hecha por Ayestarán, de los apuntes que Bouton había reunido a través de veinte años, ha beneficiado notoriamente el material original y ha permitido su mejor utilización por parte del lector.

Nota. En esta reseña sobre la producción literaria del año, no se han tenido en cuenta algunos libros que aparecerán fechados en 1961 pero que aún no se venden en librerías, ni tampoco han llegado a esta redacción. Ese sería el caso, por ejemplo, de *Nos servían como de muro*, novela de Mario C. Fernández; *La frontera*, poemas de Roberto Ibáñez; *Camposecreto*, poesías completas de Carlos Rodríguez Pintos; así como un volumen de ensayos y artículos de Washington Lockhart. Se deja constancia, asimismo, que el libro de Arturo Ardao *Introducción a Vaz Ferreira*, no fue tenido en cuenta en la elección de los mejores libros (primeras ediciones de 1961), por la circunstancia de que el ensayo central y más extenso ya había sido incluido en otro libro del mismo autor, publicado en 1956. En el recuadro denominado "Los mejores libros de 1961" solo figuran primeras ediciones; el orden es preferencial dentro de cada género. En las nóminas de "Rediciones importantes" y "Otros títulos de interés", el orden no señala una preferencia.[46]

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de diciembre de 1961: 11).

Vuelta redonda y el escollo del personaje mediocre

Vuelta redonda es el primer libro de Máximo Servetti Cordero, narrador que pertenece a la misma generación que Amorim, Morosoli y Espínola. Según informa la extensa ficha incluida en la solapa, Servetti ha sido empleado bancario (actualmente jubilado), periodista (cronista teatral, humorista, secretario de redacción de *Mundo Uruguayo*, director o fundador de varias publicaciones bancarias), director de una colonia agrícola entre

46 Varios de estos comentarios sintetizan reseñas publicadas oportunamente en la página "Al pie de las letras" o en otras secciones de *La Mañana*, como es el caso. Algunos de esos textos fueron reunidos en libro. Para un inventario preciso, véase muestra "Lista comentada de artículos […] recogidos en libto por Mario Benedetti (1948-1995)" en el Anexo del tercer tomo de este plan. Lo mismo ocurrirá en el balance de 1962 (véase). [Nota del compilador].

los años 1932 y 1935, delegado de la Convención de Crédito y Ahorro de Chicago en 1953, autor teatral en 1960, y creador de una segunda novela, todavía inédita que refleja su experiencia política.

No toda esa actividad, abundante y heterogénea, aparece implicada en *Vuelta redonda* (Ed. del Autor, Montevideo, 1961, 164 páginas), pero sí es evidente que el novelista tiene un conocimiento directo del mundo oficinesco y montevideano, así como de ciertas peculiaridades de los pueblos del interior.

La anécdota es sencilla y está relatada de modo directo, sin complicaciones de estructura: Miguel Casella, tenedor de libros de la firma Thomas Brothers y hombre de confianza de uno de sus jerarcas (un inglés llamado Mr. Robertson), hace indebido abuso de esa buena fe, quedándose provisoriamente con cinco mil pesos. La devolución figura entre sus propósitos más o menos inmediatos, pero un imprevisto telegrama de Mr. Robertson, anunciando la súbita interrupción de su viaje y su consiguiente regreso a Montevideo, embrolla todos los planes y transforma en urgente y obligatoria la reposición del dinero. La novela es una suerte de *vía crucis*, con ominosas estaciones (un escribano, un agiotista, un tío rico de su mujer), en busca del préstamo salvador. Todo se arregla al fin, mediante otro cable (el telégrafo resulta el *deus ex machina* de la novela), del versátil jerarca, quien decide no venir por ahora a Montevideo; por otra parte, el prestamista concede el préstamo. No obstante, con el alivio de la postergación y con nueva y fresca plata en el bolsillo, Castella cae en nuevas tentaciones y así, al concluir la novela, el azaroso ciclo se reinicia.

La idea conductora tiene interés y Servetti se ha dado cuenta de que debía complementarla con cotidianeidad hogareña (esposa, hijos, jarrón hecho añicos, refrigerador comprado en cuotas) y pintoresquismo costumbrista (viaje en ómnibus al interior, procurador barrigón y verboso, estanciero casado con su sirvienta). Es evidente que se trata de un narrador con buen oído para el diálogo ciudadano, que en general aparece como muy verosímil y muy oficinesco, enriquecido con coloquialismos crudamente autóctonos y una carga bastante creíble de intenciones y sobreentendidos. Menos eficaz resulta el autor en el diálogo de modismos camperos, a veces es tenso, artificioso e incluso contradictorio (una expeona como Timotea, que dice "*rilación*" y "*ta güeno*", es difícil que condescienda a la corrección gramatical de "*cualesquiera*").

La más importante objeción que cabe hacerle a Servetti tiene que ver con el débil interés de la trama, con la poca hondura de sus retratos psicológicos. Miguel Casella es un mediocre, un superficial, y ese tipo de héroe descolorido ha sido siempre, desde *La educación sentimental*, hasta las actuales muestras de la novela objetiva, un tremendo escollo para el narrador. El hecho de que Flaubert, Svevo, Butor, hayan podido sortearlo, en distintas épocas, con elegancia y con calidad, solo sirve, por la vía de las excepciones,

para confirmar la regla. La gran trampa del personaje mediocre es que lleva implícita, para el narrador, la tentación del enfoque mediocre. El escritor se resiste a hacer hablar y pensar al personaje en forma medianamente lúcida, porque con ello teme despojarlo de su mediocridad, ese peligroso señuelo. Sin embargo, aquellos pocos creadores que salvaron literariamente al personaje mediocre, fueron los que no tuvieron miedo de las convenciones que autoriza la ficción, fueron los que presentaron inteligentemente la mediocridad. A esa actitud no se arriesgó Servetti en *Vuelta redonda* y con esa explicable inhibición condenó su novela a un destino opaco. La figura literaria de Miguel Casella nunca se eleva por encima de su propuesta mediocridad: el retrato de ese superficial es, a su vez, superficial, carece de hondura psicológica. Algún raro intento de conseguir la profundidad (como el diálogo entre el protagonista y "su secreto", pp. 135-136), fracasa por un anacrónico énfasis conceptual.

Estas observaciones no implican el rechazo integral de la novela, si no el reconocimiento de un desenfoque que la perjudica. El libro tiene pasajes bien construidos (algunos de los capítulos hogareños, las conversaciones de Casella con Fernández) y personajes bien delineados (Timotea, el prestamista). El relato está escrito con fluidez, aunque a veces (incluso en sus metáforas), soporta una sobrecarga de términos comerciales y bancarios: "*aduciendo la pronta oblación de una seña*", "*con la alegría del cobarde que contabiliza un saldo a su favor*", etc. Si Servetti hubiera encarado el tema con más decisión, con más confianza en sus propias fuerzas, con menos respeto hacia la mediocridad de su protagonista, seguramente habría conseguido formular una versión, creadora y verídica, de un importante sector de la vida uruguaya.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de enero de 1962: 4).

Válido para Uruguay

Es urgente que los especialistas estudien el arduo problema del libro

Durante muchos años, cada vez que alguien reclamaba de los Poderes Públicos una mayor atención hacia el problema del libro nacional, las respuestas (cuando las había) se atuvieron con frecuencia a una excusa, que además de cómoda parecía incontrovertible: lo que impedía la adecuada venta del libro nacional no era ni la deficiente reglamentación de los concursos oficiales de Literatura, ni la falta de una dinámica Ley de Fomento Editorial sino, pura y exclusivamente, el notorio desinterés del lector hacia las obras de escritores uruguayos.

Pues bien, el panorama editorial de los últimos años alcanza para demostrar que aquella excusa ya no sirve. Los libros uruguayos se venden en librerías a la par —y a veces mejor— que las ediciones importadas, y las dos

Ferias nacionales del libro sirvieron para registrar una creciente y alentadora afluencia de público. En los últimos días de diciembre muchos libreros pudieron comprobar además que —algo verdaderamente insólito— buena parte de sus clientes ¡compraban libros de autores nacionales para regalar en Navidad!

Un saludable recelo. O sea que el lector ha regresado a sus autores. Esto es un hecho. No es ahora la ocasión adecuada para analizar qué factores han provocado ese regreso. Lo cierto es que hay una apreciable corriente de interés del lector hacia el autor nacional. ¿Qué elementos pueden ahora incidir para que esta comprobación, todavía provisoria, se convierta en segura y permanente? Prescindamos por un instante de la *calidad literaria*. En rigor, aun en las épocas en que el escritor uruguayo escribía para la indiferencia más compacta y generalizada, aparecían obras de evidente *calidad literaria* (justamente en ese lapso fueron publicados libros de Espínola, Morosoli, Zum Felde, Onetti, Vilariño, Cunha, etc.) y aun en el presente, con las mayores posibilidades y medios de difusión, aprovechables por el escritor, hay algún libro que no consigue venderse pese a la apabullante, machacadora publicidad de que es objeto en radio, prensa, televisión, murales y hasta en circulares a domicilio. El público se muestra saludablemente receloso frente a ciertas trampas, parece estar de vuelta de las más obvias falsificaciones.

El inevitable lado comercial

Entre los elementos que pueden ayudar a consolidar esta nueva situación, está naturalmente el buen nivel en que los escritores uruguayos sigan produciendo. Pero conviene recordar que una estimulante situación del libro autóctono, no se construye *solo* con buena literatura; hay también una realidad cruda e inevitablemente comercial, que planea sobre el problema. Comprobar que todo este renacimiento del interés del lector ha sido firmemente propiciado por la arriesgada confianza de algunos editores, por el tesón y el afán solidario de algunos escritores y, en general, por la dosis de imaginación desplegada por el iniciativa particular. Comprobar todo ello no hace más que destacar, y hacer más reconocible que nunca, la mastodóntica indiferencia de nuestro Estado a aquellas formas de la cultura que no representan un seguro caudal político. Si el entusiasmo, si la tenacidad, si el sacrificio de todos esos particulares, no encuentra una mínima y urgente resonancia en los medios oficiales, y si estos medios no comprende de una buena vez que aquellas virtudes no son, por naturaleza, sempiternas, lo más probable es que a corto plazo (nuevas subas en el costo del papel y la mano de obra planean amenazadoramente sobre el futuro del libro nacional) esos entusiasmos, esos alegres sacrificios, sean sustituidos por desaliento y la amargura, que siempre han sido los gerifaltes de nuestra burocracia.

Especialistas, por favor

Cuando la Biblioteca Conmemorativa de Colón, perteneciente al Departamente de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, publicó una investigación sobre *El libro en América*, en la que los autores Peter S. Jennison y William H. Kurth efectuaban un documentado estudio de las principales barreras del libro en América, se pudo comprobar que el Uruguay era el primer país de América Latina en cuanto a tiraje de diarios, también el primero en cuanto al consumo por cabeza de kilos de papel para diarios, que ocupaban un hermoso noveno puesto (detrás de países mucho más poblados) en número directo de publicaciones periódicas, pero que, no obstante, integraba el grupo de países que producen *menos libros* en todo el continente. ¿No les produce esa comprobación un cosquilleo de conciencia a los conductores oficiales de nuestra vida cultural? Antes, la excusa era que no había lectores para el autor nacional; pero ahora quedó demostrado que los lectores existen, que solo había que llamarlos con un producto ante el cual se sintieran aludidos, participes, condóminos. ¿Acaso representa una excesiva pretensión solicitar que se nombre alguna comisión, junta, comité o como quieran llamársele, con especialistas (auténticos especialistas, no advenedizos de la cultura) que estudien el complejísimo problema del libro en nuestro país, que busquen soluciones al tremendo —pero salvable— escollo que significa la existencia de un mercado obligatoriamente reducido, y que, finalmente, proyecten una realista, equilibrada y responsable Ley de Fomento Editorial? ¿O es mucho pedir en un año de elecciones, cuando desgraciadamente resulta más notorio que "la cultura es pocos votos"?

(*La Mañana*, Montevideo, 5 de enero 1962: 3).

Válido para Uruguay

Arraigo y evasión pueden ser palabras clave, pero no palabras duras[47]

Hace once años, en un ensayo titulado *Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea*,[48] intenté estudiar la vigencia de ambas actitudes en la narrativa y en la poesía de nuestros países, particularmente en cuanto se refería a la oposición entre localismo y universalidad. En aquella oportunidad, los poetas me parecieron primordialmente evadidos y los narradores especialmente arraigados. Señalé excepciones, claro, pero solo varios años después empecé a darme cuenta de que el problema no era tan sencillo.

47 Una versión reelaborada y mucho más extensa de esta nota y la que se titula "Otros arraigos, otras evasiones […]", también de *La Mañana* (22 de marzo de 1962, véase), se encuentra en "La literatura uruguaya cambia de criterio", artículo incluido en el volumen *Literatura Uruguaya siglo XX*. Véanse otros datos en el Anexo. [Nota del compilador].

48 Incluido en *Marcel Proust y otros ensayos*, Mario Benedetti. Montevideo, Ediciones Número, 1951. [Nota del compilador].

Evasión y arraigo son, es cierto, dos palabras clave, pero en cambio no son dos palabras puras. Por lo menos, se ha dado cuenta de que a veces vienen ligadas a otra dicotomía menos prestigiosa: la franqueza y la hipocresía. Los rioplatenses tenemos un término que resulta irremplazable para el uso diario: me refiero a la palabra *falluto*. Creo que lo hemos acuñado nada más que para responder a una demanda de la realidad. El *falluto* no es solo el hipócrita. Es más y es menos que eso. Es el tipo en quien no se puede confiar ni creer, porque (casi sin proponérselo; por simple matiz del carácter) dice una cosa y hace otra, adula aunque carezca de móvil inmediato, miente aunque no sea necesario, aparenta —solo por deporte— algo que no es. Todo ello en un estilo muy peculiar, especie de promedio entre dos actitudes para las que también hemos acuñado las correspondientes denominaciones: la viveza criolla y la guaranguería.

Los sinceros y los fallutos

En enfoque de once años atrás dejó de ser válido, al menos para mí, el día en que me di cuenta de que los uruguayos poseíamos en nuestras letras una zona verdaderamente original, única, autóctona dentro y además de nuestra literatura gauchesca, de nuestra literatura ciudadana, de nuestra torre de marfil o de nuestro realismo, había también una *literatura sincera* y una *literatura falluta*, y una y otra no obedecían a esquemas previos ni a previas estructuras, ya que, singularmente, tenían adeptos en todas las regiones y en todos los estilos, en todos los niveles y en todas las generaciones.

Frente a esa compaginación, no hay arraigo ni evasión que valgan. Porque cuando el escritor nace falluto, o se convierte a la fallutería, puede golpearse el pecho hablando de sus raíces, pero estar verdaderamente haciendo el trámite —o el boquete— para su evasión; puede poner los ojos en blanco al hablar de unicornios, o hipocampos, o filodendros, pero hallarse contemporáneamente gestionando su acomodo en una beca, o en una agregatura cultural, o en un certamen literario, o incluso en un club político. Y también, cuando el escritor nace sincero, o se convierte a la sinceridad (una conversión por cierto menos frecuente que la opuesta, pero que también suele darse en esta tierra de contradicciones), no importa qué tema o género literario elija, no importa en qué clima instale el termómetro de su intuición o qué personaje coloque bajo la lupa de sus obsesiones. La sinceridad es como el color de la piel; por más que la cubramos con sedas o con harapos, con barbas o pelo en pecho, con armaduras o con soleras, siempre quedará al aire una pequeña zona para denunciar su presencia ante la mirada verdaderamente inquisidora.

Todo mezclado

Ni el término *arraigo* ni el término *evasión* comparecen solos; por el contrario, las más de las veces llegan con toda una familia de palabras. Arraigo, por ejemplo, es cabeza de familia de todo un clan en que figuran

términos como tierra, campo, telúrico, heredad, tradición; evasión, por su parte, es cabeza de familia de otro clan en que constan vocablos como aire, cielo, arcadia, inefable, irrealidad, misticismo, pureza. Pero en esas familias hay hijos legítimos e hijos putativos, así como, en quienes las usan, hay creadores legítimos y creadores de adopción. En este sector, como en el célebre poema de Nicolás Guillén, está *"todo mezclado"*. Por eso ya no es un mero juego de palabras decir que, en muchos casos, el arraigo es una forma de evasión, y viceversa. No alcanza con emplear el séquito de las palabras que acompañan al arraigo, para ser verdaderamente un arraigado; no alcanza con emplear el séquito de palabras que implican evasión, para ser verdaderamente un evadido.

Para muchos escritores que viven en la ciudad (no importa, a estos efectos, que hayan nacido en ella o en el interior) el tema del campo, en vez de ser un modo de arraigo, es tan solo un signo de evasión. Las más de las veces escriben sobre el campo, no a partir de una experiencia o un contacto directo sino a partir de recuerdos de recuerdos y entonces el resultado es una rarísima mezcla de habilidad formal y nostalgias ajenas, de interés narrativo y tradición costumbrista, de emoción auténtica y sentimientos reflejados. Escriben sobre el campo, no tanto por urgencia entrañable, por necesidad telúrica, como por escapar al tema ciudadano, a su fea, sucia, comprometedora mezcla de hollín y letreros luminosos, de demagogos y punguistas, de cantegriles e inflación, de malas traspiraciones y buenos camanduleros. Quizá se deba a esa actitud, más difundida de lo que parece, que Montevideo, como tema literario, ni haya rendido aún su mejor dividendo.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de enero de 1962: 3).

Siete poemas hispanoamericanos en ocho páginas

En los cinco números que lleva publicados la revista *Siete poetas hispanoamericanos*, que dirige Nancy Bacelo, han desfilado ocho nombres uruguayos (Circe Maia, Washington Benavides, Nancy Bacelo, Elsa Lira Gaiero, Cecilia Mérola, Orfilia Bardesio, Walter Ortiz y Ayala, Osvaldo Rodríguez Aydo) y siete extranjeros (los chilenos Efraín Barquero y Jorge Teillier, los argentinos Héctor Yánover y Horacio Amigorena, la paraguaya Elsa Wiezell, el peruano Alejandro Romualdo y la nicaragüense Claribel Alegría). En los tres primeros números, las cuotas de cuatro uruguayos y tres extranjeros fueron llenadas por los mismos nombres, pero a partir del cuarto número la revista abandonó su política de círculo cerrado y admitió la posibilidad de que su equipo original alternara con otros poetas hispanoamericanos. La presente entrega incluye poemas de Maia, Teillier, Alegría, Amigorena, Ortiz y Ayala, Rodríguez Aydo y Bacelo.

La revista se ha enriquecido con la incorporación de dos nombres no uruguayos: Jorge Teillier y Claribel Alegría. El primero es un poeta chileno, nacido en 1935, y autor de tres libros: *Para ángeles y gorriones* (1958) y *El árbol de la memoria* (1960). La crítica de su país ha reconocido en su obra *"una melancolía sureña y campesina"* y ha señalado su afinidad temperamental con la poesía de Czeslaw Milosz. En la revista uruguaya se publican cuatro poemas de Teillier y son excelentes muestras de los que Pedro Lastra, a propósito de la poesía de su compatriota Teillier, ha denominado *"transferencias afectivas, a través de personificaciones de objetos naturales o inanimados"*. Hay un problema que simplemente expresa: *"Un árbol me despierta/ y me dice:* Es mejor despertar*/ Los sueños no te pertenecen./ Mira los gansos que abren/ sus grandes alas blancas,/ mira los nidales de las gallinas/ bajo el automóvil abandonado"*. La poesía de Teillier es sencilla, pero, curiosamente, siempre tiene misterio; no hay ninguna palabra hermética, mas el lector intuye que una esencia única, personal, planea mansamente sobre esa aparente simplicidad. Es casi increíble, por otra parte, la perfección de una brevísima viñeta como la titulada "Otoño".

El hermetismo de Claribel Alegría (nació en 1924, en Nicaragua, pero ella se considera a sí misma salvadoreña) es de otro tipo. Ya señalé alguna vez, desde estas mismas páginas y a propósito de su libro *Huésped de mi tiempo*,[49] que en la mayoría de sus poemas esta autora parte de una anécdota propia (o incorporada a su recuerdo) que no relata; tampoco condesciende a revelar indicios. Empieza a escribir partiendo de un supuesto: que el lector conoce la verdad, o debería conocerla, o acaso la adivine. El hermetismo de Claribel Alegría permite que el lector se fabrique su clave y se crea poseedor del secreto. "Matinée", incluido en este n.º 5, corresponde a ese esquema; pero, además, como sucede en muchos poemas de esta vital, incanjeable escritora, tiene un comienzo vacilante, dudoso, y un final concentrado, en el que la imagen hace sentir su fuerza: *"Espero tensa,/ oscura,/ hipnotizada por los techos,/ por la ventana,/ por la lluvia,/ por este ahora gris/ que rechina vacío"*.

Los dos poemas del argentino Horacio Amigorena (nacido en 1935, Buenos Aires) son el punto más débil de la entrega y corresponden rigurosamente a ese tipo de poesía bonaerense (ampliamente publicada por *Sur* y *La Nación*) que desde hace largos años está encallada en el mismo estilo, en los mismos temas, en la misma frialdad. Ese antiséptico lirismo, ese impávido, desapegado versificar, apunta a lo metafísico, pero se queda en el tedio: *"Antes de hora/ realidad/ ¿dónde estabas? ¿Eras laúd/ sombra/ agua? (...) Diosa o esclava:/qué cuervos te devoraron/ qué horizontes navegabas"*.

Osvaldo Rodríguez Aydo (maragato, nacido en 1923 y fallecido en 1957) dejó abundante obra inédita, que lentamente va siendo publicada en revistas y semanarios. Los tres poemas incluidos son el previsible, adecuado complemento de algunos fragmentos en prosa publicados hace algún tiempo en

49 Texto recogido en *Letras del continente mestizo* (1970). [Nota del compilador].

Marcha, y exponen tímida y tibiamente una angustia que se presiente más honda de lo que reconocen las palabras. Evidentemente, Rodríguez Aydo era un poeta que escribía para sí mismo y es en este último sentido que estos poemas adquieren ahora una importancia y una gravedad que seguramente no tuvieron en su circunstancia original.

Los dos poemas de Walter Ortiz y Ayala (sin libros publicados, nacido en Tacuarembó, 1928) traen una voz nueva, fresca, espontánea, que además tiene algo que decir. Tanto en "Soledad en el tiempo" como en "Una lágrima", Ortiz y Ayala muestra un verso ágil y una emotiva y vital comunicación con sus propias imágenes. Objetos muy tangibles, sentimientos muy verosímiles, circulan por sus poemas y se benefician mutuamente.

"Estamos en el mundo", único poema incluido de la directora de la revista, parece asegurar un regreso de Nancy Bacelo (nacida en Lavalleja, 1931; autora de *Tránsito de fuego*, 1956; *Círculo nocturno*, 1959 y *Cantares*, 1961) al estilo de su segundo libro, es decir, a la longitud que este poeta necesita (evidentemente, la estrechez del "cantar" perjudicó su expresión) para construirse un clima, y también para que su poesía respire y se realice. Si *Estamos en el mundo* es representativo de los últimos trabajos de Bacelo, es posible anunciar desde ya una poesía más comprometida, más carnal, más urgida, que en cualquiera de sus libros anteriores, y, sobre todo, una conducción más eficaz del ritmo, del crescendo expresivo.

La contribución de Circe Maia (montevideana, 1932; ha publicado *Plumitas*, 1943, y *En el Tiempo*, 1958) es, como casi siempre, irregular, pero (también como casi siempre) incluye el mejor poema de la revista: "El lejos", una suerte de instante estremecido y estremecedor, en el que Dios es sospechado de ausencia. "En el ómnibus" no pasa de ser un apunte menor, y el recurso del diálogo final no consigue elevarlo de ese plano. "Fuego", en cambio, vuelve a mostrar la sensible delectación con que Maia logra vivificar un simple acontecer, una fortuita combinación de datos físicos, y convertirlos en algo que podría ser un emblema provisorio, un estupor cercano a la alegría.

(*La Mañana*, Montevideo, 11 de enero de 1962: 4).

Temas de folklore

Debe evitarse que lo autóctono sea abaratado por la mala imitación y el artificio

La producción gauchesca es una de las zonas más despistadoras de la literatura hispanoamericana. Como tiene un vehículo definido (el lenguaje específicamente gauchesco) y ese vehículo no es tan difícil de falsificar, cualquier poeta ciudadano de mediano oficio puede inscribirse artificialmente en la tendencia campera y pasarle gato por liebre al lector desprevenido, en

particular el lector de las ciudades. Claro que esta comprobación no siempre va en desmedro del responsable del artificio. Abundan los casos en que el gato ha resultado más digno de supervivencia que la liebre.

Jorge Luis Borges, que se ha acercado al arduo tema con un aporte verdaderamente original, ha señalado que "*derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad. No menos necesario para la formación de ese género que la Pampa y que las cuchillas fue el carácter urbano de Buenos Aires y de Montevideo*". Y agrega: "*Sobre la mayor o menor autenticidad de los gauchos escritos, cabe observar, tal vez, que para casi todos nosotros, el gaucho es un objeto ideal, prototípico. De ahí un dilema: si la figura que el autor nos propone se ajusta con rigor a ese prototipo, la juzgamos trillada y convencional; si difiere, nos sentimos burlados y defraudados*".

Nativismo sin lenguaje gauchesco

Aquellos poetas, formados en una cultura civil, que eligieron al gaucho como tema, pudieron optar entre dos modos de artificio: entrar decididamente a la imitación del lenguaje del gaucho, o abordar el asunto campero con un lenguaje culto, idiomáticamente inobjetable. Es curioso comprobar que, entre los afiliados a la primera tendencia, Bartolomé Hidalgo, Antonio D. Lussich, Julio Alberto Lista y Romildo Risso nacieron en Montevideo, en tanto que Elías Regules, Pedro Leandro Ipuche, Valeriano Magri y —entre los más recientes— Juan Cunha, que virtualmente no emplean el lenguaje gauchesco en sus poemas nativistas, han nacido en el interior de la República. Como es lógico, el prestigio de estos últimos se forma especialmente en las ciudades, que no tienen inconvenientes en absorber las metáforas campestres a través de una sensibilidad civil y una retórica francamente urbana.

Eso en cuanto a la literatura gauchesca. ¿Y en cuanto al folklore propiamente dicho, considerando en su acepción más amplia y sin embargo más doméstica? El criollismo es en nuestro país un tema conflictual que, evidentemente, no puede dilucidarse en una Semana (organizada con un ojo puesto en la tradición y otro en el turista) por más ruedas en bastos, en pelo o en gurupa, que lleven a cabo los aplaudidos jinetes de La Rural. No se cumple con él en siete días, ni basta con elevar, durante ese lapso, la tradición a la categoría mayúscula, para que, como por arte de encantamiento, la tradición exista. Una tradición no se sostiene en una sola semana por año, sino en cincuenta y dos.

Ciencia no es entrevero

Pero ¿qué tradición? ¿Dónde está el folklore? Es evidente que tenemos unas tremendas ganas de tener folklore; en cambio, es menos evidente que verdaderamente lo poseamos. En 1878, la *Folklore Society de Londres* definió el folklore como *"la ciencia de las tradiciones"*. Nótese que dice *"ciencia"* y

no improvisación o vislumbre o entrevero; ciencia, o sea un conjunto de conocimientos sistemáticamente ordenados, que permite alcanzar nuevas verdades o interpretar de un modo más acertado las antiguas.[50]

Tal vez, en materia de tradición o de criollismo, estemos cerrando deliberadamente los ojos para no hacernos cargo de una transformación forzosa, ineluctable. Hace mucho que estamos de espaldas a América y de frente a Europa; hace mucho que el éxodo del interior hacia la capital ha traído un complejo de inferioridad campesina y una hipertrofia de autocomplacencia ciudadana; hace mucho que ese mismo éxodo viene provocando, por paradoja y por ósmosis, una visión del país casi exclusivamente montevideana, a la que un explicable quietismo del interior pone tácitamente el visto bueno; hace mucho que no tenemos indios y que veneramos un gaucho hoy inexistente, un prototipo nacional que pasó efectivamente por nuestra historia, pero que ahora ha llegado a ser una especie de ente metafórico y libresco.

El gaucho, traspasado por la historia

Ese cerrar los ojos ha provocado una lamentable confusión, especialmente en el montevideano que las más de las veces considera tradición e interior como sinónimo. Cuando se enfrenta a la tradición, al criollismo en fin, por un tic involuntario de simplificación se persuade a sí mismo de que también está enfrentando la vida campesina. Y no es así. Nuestros hombres de campo están hoy tan lejos de los gauchos arquetípicos como lo está el actual burócrata capitalino con respecto a un amanuense colonial.

Contribuye a la confusión, probablemente, el hecho de que, en muchos países latinoamericanos, la tradición es todavía la vida campesina, por lo menos en importantes sectores. Eso pasa en México, en Guatemala, en Perú, en Ecuador, en Bolivia, porque el indio es un indeformable fijador de las tradiciones, mientras que el gaucho, por el contrario, siempre opuso menor resistencia a la pujanza de la historia, y virtualmente fue absorbido, traspasado por ella.

Folklore con vuelta ciclista

Por eso, el folklore es, en el Uruguay, un problema tan complejo, tan sutil, tan malversado, y su estudio tendría que partir de una distinción primaria: nuestro actual interior, con sus jeeps y sus vueltas ciclistas, sus mítines políticos y sus receptores de radio, sus cuadrillas forestales y sus plantas hidroeléctricas, sus concursos de belleza y sus pueblos de ratas, es una realidad que acaso en algún aspecto no contradiga la tradición, pero que en muchos otros mantiene escasa relación con ella.

El estudio de las tradiciones merece siempre el mejor de los auspicios, mas, complementariamente, merece asimismo el mayor de los cuidados. El presente

50 Adviértase que este es un pasaje reelaborado del artículo "El interior y la tradición […]", del 1º de abril de 1961. [Nota del compilador].

está a menudo contagiado de pretérito, pero también lo autóctono, lo que se muestra como tal, puede estar abaratado por la imitación o el artificio.

Calar hondo dentro del reducido (pero auténtico) solar tradicional, es quizá la única forma de impedir que se tome inadvertidamente por criollismo una mera superficie, de agotados, improbables esquemas.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de marzo de 1962: 5).

Otros arraigos, otras evasiones

Es probable que la literatura uruguaya tenga un grave complejo de falta de indios

Hace once años, en un ensayo titulado *Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea*, intenté estudiar la vigencia de ambas actitudes en la narrativa y en la poesía de nuestros países, particularmente en cuanto se refería a la oposición entre localismo y universalidad.

En aquel entonces, los poetas me parecieron primordialmente evadidos; los narradores, especialmente arraigados. Señalo excepciones, claro, pero solo varios años después empecé a darme cuenta de que el problema no era tan sencillo. Evasión y arraigo son, es cierto, dos palabras clave, pero en cambio no son dos palabras puras. Por lo general, vienen ligadas a dicotomías menos prestigiosas: por ejemplo, franqueza e hipocresía.

Los sinceros y los fallutos

Los rioplatenses tenemos un término que resulta irremplazablemente para el uso diario: me refiero a la palabra *falluto*. Creo que lo hemos acuñado nada más que para responder a una imperiosa demanda de la realidad. Porque nuestra realidad está, desgraciadamente, llena de fallutos, y tales especímenes, no satisfechos con invadir nuestra política, de vez en cuando llevan a cabo perniciosas incursiones, y hasta gravosas permanencias, en nuestra literatura.

El falluto no es solo el hipócrita. Es más y es menos que eso. Es el tipo que falla en el suministro y en la recepción de la confianza, el individuo en quien no se puede confiar ni creer, porque —casi sin proponérselo, por simple matiz del carácter— dice una cosa y hace otra, adula aunque carezca de móvil inmediato, miente aunque no sea necesario, aparenta —solo por deporte— algo que no es. Todo ello en un estilo muy particular, especie de promedio entre dos actitudes para las que también hemos acuñado denominaciones: la viveza criolla y la guaranguería.

El enfoque de once años atrás dejó de ser válido (al menos para mí, y en relación con mi país) el día en que me advertí que los uruguayos poseíamos en nuestras letras una zona verdaderamente original, autóctona: dentro, y además, de nuestra literatura nativista, de nuestra torre de marfil

o de nuestro realismo, había también una literatura sincera y una literatura falluta, y ni una ni otra obedecían a esquemas previos a previas estructuras, ya que, singularmente, tenían adeptos en todas las regiones y en todos los estilos, en todos los niveles y en todas las promociones.

Frente a semejante compaginación, no hay arraigo ni evasión que valgan. Porque cuando el escritor nace falluto, o se convierte a la fallutería, es capaz de golpearse el pecho hablando de sus raíces, pero estar verdaderamente haciendo el trámite —o el boquete— para su evasión; es capaz de poner los ojos en blanco al hablar de unicornios o hipocampos o filodendros, pero avanzar contemporáneamente a codazo limpio por el estrecho corredor del acomodo burocrático. Y también, cuando el escritor nace sincero o se convierte a la sinceridad, no importa qué tema o género literario elija, no importa en qué clima instale el termómetro de su intuición o qué personajes coloque bajo la lupa de sus obsesiones. En cualquier caso, la sinceridad será tan suya, tan incanjeable y tan inocultable como su piel.

Cambiar la voz

Lo cierto es que ni el término arraigo ni el término evasión comparecen solos, aislados, por el contrario las más de las veces llegan con toda una familia de palabras. Arraigo, por ejemplo, es cabeza de un clan en que figuran términos como tierra, campo, telúrico, heredad, tradición. Evasión, por su parte, es cabeza de otra familia en que constan palabras como cielo, inefable, misticismo, irrealidad, pureza, fantasía.

Pero en ambas familias hay hijos ilegítimos e hijos putativos, así como, en quienes las usan, hay creadores legítimos y creadores de adopción. Como en el célebre poema de Nicolás Guillén: todo mezclado. Por eso ha dejado de ser un mero juego de palabras decir que, en muchos casos, el arraigo es una forma de evasión y viceversa.

No alcanza con emplear el séquito de las palabras que acompañan al arraigo, para ser probablemente un arraigado; no alcanza con usar la comitiva de palabras que implican la evasión, para ser estrictamente un evadido.

Para otros latinoamericanos resulta un poco difícil comprender que no tenemos indios, y que cuando los tuvimos (a diferencia de otros grupos étnicos de América Latina) no solo fueron nómades e inestables, sino que también fueron reacios a toda manifestación artística. En consecuencia, no tenemos folklore indígena y apenas si nos queda algún saldito de tradición gauchesca, que ni siquiera es toda nuestra, ya que la poseemos en desigual condominio con la Argentina. Por eso, mucho del aparente arraigo que habían producido nuestras letras pertenecía más bien a aquellas zonas que antes denominé "literatura falluta"; no era arraigo sino parodia de arraigo, y la publicitada tierra que contenía no era la del campo abierto sino la de la macetita que el escritor regaba pacientemente en el pretil de su inhibición, o, en el mejor de los casos, en el balcón de sus fervores.

Que el escritor uruguayo haya tomado, o esté tomando, conciencia de sus pocos arraigos, de sus numerosas evasiones, me parece por lo tanto uno de los acontecimientos más saludables de los acaecidos en la mansa historia de la literatura uruguaya. Y tan saludable como todo eso, me parece el hecho de que nuestros escritores ya no le hagan ascos a otras formas más modestas (pero, en nuestro medio, más verdaderas) del arraigo. Cuando nombramos esta palabra: arraigo, tenemos cierta inevitable tendencia a tomarla al pie de la letra, a embaucarnos con su símbolo implícito. Decimos arraigo, urgentemente imaginamos raíces, e *ipso facto* le ponemos tierra. Pero es obvio que hay otros modos de arraigo, y así como podemos echar raíces en las tradiciones, también podemos echarlas en el tiempo en que vivimos (así sea el menos prestigioso de los presentes), en el área donde habitamos (sea ella un cantegril, una granja colectiva o el tercer piso de una propiedad horizontal), en la clase a que pertenecemos, así sea la descolorida y tornadiza clase media o en el ritual que compartimos (así sea el condenadamente abstracto de llenar cuartillas).

Tengo la impresión de que los uruguayos, y en primer término los escritores, estamos aprendiendo a mirar hacia América Latina, a sentirnos partícipes de su destino. Otros latinoamericanos pensarán que ya era hora. Pero, claro, no pueden saber qué desolador es, aquí en América, hacer un inventario de nuestro contorno, hacer un censo de nuestros prójimos más próximos, y no poder registrar ningún rostro de indio. El día en que el psicoanálisis deje tranquilos a los individuos e invite a las naciones a que le cuenten su vida, es probable que al Uruguay se le descubra un complejo de falta de indios. Aquellos pueblos que tienen ese orgullo y felizmente son conscientes de él, no pueden saber qué incómodo es, y qué frustráneo, haber pasado los años, y las decenas de años, mirando a Europa por sobre el Atlántico, reclamándole un sustituto de aquel orgullo, un sentido a nuestra ajenidad, y comprobar luego que, así como el océano antes de mojar nuestros pies se convierte previamente en río, nada más que río, así también aquella riqueza de tradiciones, antes de tocar nuestra cultural, se transformaba preventivamente en influencia, nada más que influencia. Cuesta mucho cambiar de sueños, y mucho más, reconocer las propias frustraciones. En eso estamos, y, naturalmente, la literatura que ahora produce el país, no es todavía dinámica, poderosa, vial; es, quizá, esperanzada, pero también melancólica; tiene convicciones bastante firmes, pero aún no se ha desprendido de sus viejas y prescriptas nostalgias. Estamos algo así como en la pubertad de nuestro latinoamericanismo, y nuestros hermanos de América Latina tendrán que perdonarnos si de vez en cuando nos sale algún gallo literario, alguna nota en falso. Sucede, sencillamente, que estamos cambiando la voz.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de marzo de 1962: 3).

El aumento en los premios municipales significa en verdad una importante disminución

Hace tiempo que los escritores uruguayos padecen las más absurdas reglamentaciones en los concursos oficiales de Literatura que anualmente organiza el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Las dificultades habidas para conseguir el porcentaje necesario de votos afirmativos, en ocasión de adjudicarse los Premios Nacionales de Literatura correspondientes a 1961 (el Gran Premio fue adjudicado a Francisco Espínola, y el Premio Nacional a Juan Carlos Onetti) demostró una vez más lo disparatado de una disposición, que en lugar de exigir una simple mayoría para el otorgamiento de esas distinciones, pide un porcentaje tan alto que —descontadas las inevitables ausencias— significa virtualmente la unanimidad. Agréguese a ello que los concursantes no pueden elegir directamente ni un solo miembro del Jurado. Tal elección está reservada exclusivamente a la AUDE. Quien no es socio de AUDE, no puede participar en la elección de jurados. Para medir el absurdo que esta situación, basta repasar la lista de escritores que publicaron obras durante 1961: Julio C. da Rosa, Juan Carlos Somma, Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno, Ángel Rama, Milton Schinca, Juan Cunha, Carlos Real de Azúa, Roberto Ares Pons, Eliseo Salvador Porta, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Maggi, Mauricio Rosencof, Roberto Fabregat Cúneo, Ricardo Paseyro, Arturo Ardao, Saúl Ibargoyen Islas, Ariel Méndez, Generoso Medina, Cecilio Peña, Esteban Otero, Diego Pérez Pintos, Jorge Arias, Solveig I. de Silva, Rogelio Falca, Washington Lockhart, Amanda Berenguer, Mario Benedetti. Sin necesidad de estar muy al tanto de los registros de AUDE, es posible asegurar que ninguno de los mencionados 28 escritores es socio de esa entidad; por lo tanto, no podrán participar en la elección de jurados. En realidad, son escasos los socios de AUDE que han publicado libros durante 1961; no obstante esa escasez, ellos sí podrán participar —a través de la directiva de AUDE— en la elección. La situación no parece de estricta justicia, pero —eso sí— se ajusta a la ley. "*Hecha la ley, hecha la trampa*", advierte un viejo refrán.

A esta altura, sin embargo, resulta ocioso seguirle echando la culpa a AUDE. La Asociación se limita a cumplir con una reglamentación que ella misma se fabricara. La culpa es hoy del Ministerio de Instrucción Pública, que en lugar de propugnar algún cambio en la situación heredada la ha aceptado con un acendrado espíritu de rutina. Claro que si se tiene en cuenta que el Ministerio, en marzo de 1962, no ha pagado aún los premios correspondientes a 1960, las anteriores consideraciones pasan a adquirir cierto carácter de bizantinismo.

$ 32.000 de ahorro municipal

Frente a la situación anteriormente diseñada, los Concursos Municipales de Literatura habían representado, hasta el año 1950, una posibilidad mucho más justa y una estructura más inteligentemente construida. En realidad, se trataba de un certamen no exclusivamente literario, ya que podrían presentarse obras en los siguientes géneros: narrativa, poesía, ensayo, obras científicas y obras para jóvenes y niños. Cada categoría constaba de cinco premios (tres para obras éditas, dos para inéditas) de dos mil pesos cada uno. En ese concurso, los escritores participantes votaban directamente para elegir dos miembros del jurado, mediante el sencillo procedimiento de incluir dos nombres en un sobre cerrado. Los dos nombres más votados eran los elegidos. La Comuna nombraba los tres restantes.

¿Cuál es el cambio operado en la nueva reglamentación? En primer término, cabe consignar que en 1960 el Concejo Departamental omitió el llamado a Concurso. Ahora trata de remediar esa omisión voluntaria con un llamado que incluye a toda la producción literaria de los años 1960 y 1961, seguramente el período en que han aparecido más libros en toda la historia literaria del país. Remediar la omisión no está mal; lo que está mal es el modo en que la Comuna la remedia. Aumenta los premios, pero ya veremos qué ahorro le representa al Municipio ese aumento aparente.

En primer lugar, los cinco géneros se han reducido a cuatro: Novela y Cuento, Poesía, Ensayo, Biografía e Historia. No existen ya las categorías de Obras Científicas y Obras para jóvenes y niños. En cada nueva categoría en vez de cinco premios de dos mil pesos cada uno, se establecen cinco premios de desigual importe (uno de $5.000, dos de $ 3.500 y dos de $ 2.500). Si el lector, lápiz y papel en mano, hace unas sencilla multiplicaciones, comprobará que, con el régimen anterior, había veinticinco premios de pesos 2.000, o sea un total de $ 50.000 por año. La erogación municipal para 1960 y 1961 hubiera sido pesos 100.000. Por el nuevo sistema, se llega a un total de $ 68.000 para un período que abarca dos años. Resultado: el Municipio no ha decretado un aumento de premios, como dan a entender los resultados de su resolución de fecha 10 de enero de 1962, sino una evidente disminución. En realidad, este llamado a Concurso le representa a la Comuna un ahorro de 32.000 pesos, que los escritores percibirían de menos, si se comparan las nuevas cifras con las que regían en 1960. No somos los primeros en verlo; ojalá no seamos los últimos.

O una pesquisa imposible

Pero hay otros inconvenientes en la nueva reglamentación del Concejo Departamental. En el voto directo de los concursantes se ha sustituido el sencillo procedimiento, arriba explicado, de mencionar dos nombres y colocarlos dentro de un sobre cerrado, por otro, casi kafkiano, cuya explicación merece un párrafo aparte.

De acuerdo al texto del art. 3.º de la mencionada reglamentación, la designación por los concursantes de los miembros electivos se realiza de acuerdo al siguiente procedimiento: a) Los concursantes deben registrar las listas de candidatos en la Biblioteca Dr. Joaquín de Salterain antes del 9 de marzo de 1962 (la fecha cayó en plena semana de Carnaval); b) Las listas corresponden a cada una de las categorías del concurso y se distinguen por el número correlativo de presentación. Cada lista contiene dos candidatos titulares y dos suplentes respectivos. Deben presentarse firmadas por todos los candidatos, así como por tres personas que hayan sido premiadas en concursos literarios municipales o hayan intervenido como jurados en los mismos; c) Las listas registradas deben ser acompañadas por una nota designando un funcionario delegado y tres suplentes para la fiscalización del acto eleccionario.

Después de todo, conviene agradecer al Concejo que la reglamentación *no exija* la presentación de la partida de nacimiento, la fe de bautismo, el certificado de vacunación contra la fiebre amarilla, el pasaporte en regla o el certificado de buena conducta. No es posible agradecerle, en cambio, la dificultad de conseguir, además de los 16 delegados al acto eleccionario, las firmas de 16 escritores que lógicamente *no pueden ser concursantes*. En un período como 1960-1961 en el que prácticamente todo el mundo publicó libros, ya el hecho de conseguir 16 nombres no-concursantes resultó algo así como una pesquisa imposible. Si a ello se le agrega la circunstancia de que el período de inscripción de listas se cerró en plena Semana de Carnaval y que virtualmente ninguno de los posibles candidatos se encontraba en Montevideo para estampar su firma de aceptación, los motivos de gratitud hacia el Municipio se ven considerablemente reducidos.

Una última reflexión: ¿no pensó el redactor de la nueva reglamentación que para algún otro grupo de escritores podría resultar violento y poco delicado abordar a otro escritor para decirle: *"Nosotros queremos votarlo a usted como jurado, así que fírmenos la lista"*? Por el sistema anterior el miembro elegido por los concursantes no tenía por qué enterarse de quiénes habían votado su nombre. Por el régimen actual, cada candidato sabe por lo menos qué grupo de escritores presentó su candidatura. ¿No se comprende que esa también puede ser una situación desagradable para el miembro electo?

La actual reglamentación del Concurso Municipal sigue siendo, con todo, algo mejor que la del Concurso del Ministerio, pero resulta francamente lamentable que haya sido empeorada, sin que ninguna circunstancia especial exigiera esas desgraciadas modificaciones.

(*La Mañana*, Montevideo, 24 de marzo de 1962: 3).

Washington Lockhart ha reunido en un volumen ocho ensayos literarios y sociológicos

Sin propósito deliberado

Washington Lockhart (nacido en Montevideo, 1914, residente en Mercedes desde 1934, profesor de Secundaria) es un ensayista de estimable trayectoria. Precisamente las Ediciones Asir, que ahora publican el primer libro de Lockhart (*El mundo no es absurdo y otros artículos*), heredan el nombre —y buena parte de los autores de su colección— de la revista que ese escritor fundara en 1948, conjuntamente con Humberto Peduzzi Escuder y Marta Larnaudie de Klinger. Desde esa fecha, y hasta junio de 1959, en que apareció el n.º 39 de *Asir*, hubo varios cambios en el Consejo de Redacción, pero el nombre de Lockhart estuvo presente, como codirector responsable, hasta en el último número aparecido. Fue, además, el colaborador más firme de la revista, y, junto con Arturo Sergio Visca, atendió el rubro ensayo con asiduidad.

No es fácil hallar en las letras uruguayas un estilo y una actitud que se emparenten con las de Lockhart. Tiene esta una vocación de soledad, una raigambre individualista, y hasta un ocasional mal humor literario, que lo sindican como una suerte de singular islote dentro del archipiélago generacional del 45. Desde sus comienzos, Lockhart tuvo un modo tenso, severo, y hasta adusto, de acercarse a sus temas. En sus artículos no se hacen concesiones al humor; menos aún a la ironía. El circunloquio no es su recurso favorito. Cuando ha debido arremeter contra algo o contra alguien, lo ha hecho de frente y con todas las letras, como si recelara del malentendido. Dos de los ensayos que incluyen su libro, se titulan: "Vaz Ferreira o el drama de la razón" y "Carriego y su sentido de la soledad". No pretendo usar el gambito de las coincidencias (entiendo, además, que Lockhart está, espiritualmente hablando, mucho más acerca de Vaz Ferreira que de Carriego), pero creo que su obra estaría bien caracterizada si se le definiera como "el drama de la razón" y "el sentido de la soledad".

En una nota preliminar, advierte Lockhart que "*los artículos que componen este volumen provienen de ocasiones y predisposiciones distintas, sin que haya presidido su reunión ningún propósito deliberado*". Son ocho en total. Además de los ya citados sobre Vaz Ferreira y sobre Carriego, la nómina incluye: "El mundo no es absurdo" (que da título al volumen), "Hacia la bomba total", "A cincuenta años de *Bohemia*", "Renard o el paroxismo de la literatura", "Los forasteros" y "Sobre el cine y sus posibilidades". Como representativa de la labor ensayística de Lockhart, la selección no me parece un acierto; más aún, creo que la ausencia de un "propósito deliberado" le quita unidad y diluye su esencia. Una rápida ojeada a la colección de la revista *Asir* permite comprobar que la obra de Lockhart es considerablemente superior a este muestrario.

Sociedades anónimas y conyugales

Falta, por ejemplo, uno de los enfoques más lúcidos que se hayan escrito sobre un célebre y pretérito desafío del éxito. Me refiero a "El humorismo de Wimpi", artículo publicado en el n.º 32-33 de la revista. Allí señaló Lockhart (sin agresividad pero con particular puntería) la cabriola anticultural que el exitoso humorista solía contrabandear bajo muy inocentes envolturas. Faltan también buenos ensayos como "El pueblo, ¿mito o realidad?" (n.º 18), "¿Es inevitable la edad de los imperios?" (n.º 21), "A merced de los que pasan" (n.º 23-24) y "Elogio a la simplicidad" (n.º 37). Cualquiera de esos trabajos me parece superior a los tres últimos que incluye el volumen (sobre Renard, sobre forasteros en Mercedes, sobre cine), demostrativos de un picoteo, inevitablemente superficial, sobre temas varios.

"El mundo no es absurdo" tiene un aliento camusiano y es, desde el punto de vista del estilo, uno de los mejores ensayos de Lockhart. Vale la pena transcribir un fragmento:

"Como Dios que creía ser, el hombre se puso a crear —y a creer— un mundo. Pero para ello tuvo que empezar a crear la técnica, y esa fue su manera de perderlo. Porque el deseo y el temor, padres de la técnica, hacen que el hombre prefiera tener en vez de ser, rodearse de bienes, amueblar su mundo vacío, sacarle lustre al coche pero dejar opaca el alma. El hombre deja de ser hombre cabal y degenera en productor y consumidor enajenado. Los más hábiles, los más inescrupulosos, aprovechando tan propicia coyuntura, se instalan en los lugares estratégicos y empiezan a servirse de los otros hombres, a fabricar hombres útiles para sus designios. Cuentan para ello, en primer lugar, con la alfabetización universal, con esa instrucción al barrer que había nacido de la confianza en un hombre genérico y en una razón apta para todo servicio; desarrollan en consecuencia las técnicas de la sugestión, de la propaganda, el envilecimiento, el adormecimiento y la falsificación paciente y cotidiana; nos van fabricando así una sensibilidad adaptada a los grandes intereses de que dependen. El hombre se vuelve dócil teclado, consumidor obediente de cosas, opiniones y pasiones. Sus sentimientos, paralelamente, se vuelven cada vez más groseros; necesitamos cada vez más del escándalo de lo sensacional. El hombre se aleja de su naturaleza real, de sus relaciones sencillas y verdaderas con el mundo para el cual ha sido creado; se convierte en cifra, se une en sociedades lo más anónimas posibles, en sindicatos, estados y partidos cómodamente manejables; el matrimonio se vuelve «sociedad conyugal»; la amistad se rebaja a camaradería; la casa habitación se convierte en alvéolo de colmena, en rebanada horizontal de rascacielo impersonal; hasta el rancho pierde su alma humilde y verdadera y se convierte en hacinamiento de hombres-ratas. El hombre se queda sin alma. Un día cualquiera se restriega los ojos y no ve más rostros, ni siquiera el suyo propio, sino máscaras. Pobre de él si despierta. Pero si no despierta, pobre de él".

La libertad es también la de los otros

"A cincuenta años de *Bohemia*" reconstruye hábil y documentadamente toda una época, inaugurada el 15 de agosto de 1908 con la aparición de *Bohemia*, una revista de veinte páginas que dirigió Julio A. Lista y en la que figuraron como redactores Orosmán Moratorio, Leoncio Lasso de la Vega, Alberto Lasplaces, Antonio P. Mascaró, Ángel Falco, Ernesto Herrera y Alberto R. Macció. Más tarde colaboraron Sabat Ercasty, Herrera y Reissig, Julio J. Casal, Emilio Frugoni, Delmira Agustini, Javier de Viana, Basso Maglio, Edmundo Bianchi, Fernán Silva Valdés y José Enrique Rodó. Quizá el juicio de Lockhart sea excesivamente severo ("*No es que quisiera ser demasiado, sino que se conformaron demasiado con fingirlo, ingenuamente, hasta —¿por qué no?— con nobleza, extraviados en su propia verbosidad, despistados de su yo, declamadores de su inflamada inexistencia*"), pero hay que tener en cuenta que los destinatarios de esa severidad parecen ser los integrantes del cuerpo estable de redactores y no los prestigiosos colaboradores que ocasionalmente le daban brillo a la revista. Por cierto que el arribismo y la inconsecuencia de varios de tales redactores, que empezaron desdeñando con olímpico gesto "*la consagración burguesa*" y sintiendo un "*desdén divino hacia la muerte*", y terminaron haciendo "*chistes sobre suegras tiránicas*" y "*recetas para hacer puré de porotos*", se hacen acreedores al negativo dictamen de Lockhart.

El artículo sobre Carriego es breve, pero esclarecedor. Más importante es sin embargo el estudio sobre Vaz Ferreira, una figura a la que el autor se acerca con evidente simpatía. Hay desacuerdos, pero en el fondo no importa demasiado frente a la honestidad esencial que Lockhart reconoce en Vaz (alguien que "*no se hizo una sola trampa, no le permitió a la razón que domesticara a la esperanza*"). Demostrando una particular sensibilidad para calibrar las certidumbres y las dudas de Vaz, Lockhart maneja diestramente las citas (por cierto, con ninguna pedantería) para construir una imagen preocupada, intelectualmente conmovedora, del filósofo.

He dejado expresamente para el final la mención de "Hacia la bomba total" sin duda el mejor ensayo del volumen. Escrito en un estilo incisivo, casi exasperado, le sirve a Lockhart para pormenorizar la impresionante serie de absurdos, terrores y chantajes, que han llevado a la sociedad actual a concentrar sus poderes, a llegar al extremo límite de sus posibilidades. Para Lockhart, el afán de libertad "*solo se vuelve insospechable cuando involucra, sin ninguna exclusión, la libertad de los demás*", pero el mayor enemigo de ese afán es aquel otro, espurio y policial, cuyo máximo hallazgo es la falaciosa consigna de que "*hay que negar la libertad a los enemigos de la libertad*". Visto desde alguna plataforma dogmática, es probable que este enfoque adolezca de omisiones, desajustes, flaquezas. Pero nada de ello importa demasiado, frente al tono de legítima indignación, de rabiosa impotencia, de injusta invalidez frente al soez belicismo de los nuevos y torpes gigantes. En el buen sentido (hoy casi olvidado) de la palabra, es este un ensayo comprometido, ya que en vez de confiar

fanáticamente en otras confianzas, conserva la libertad de pronunciarse frente al hecho político y hasta de sentir horror cuando debe sentirlo.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de abril de 1962: 3).

MESA REDONDA

Conversan cuatro narradores sobre nuestra literatura: Rama, Gravina, Arregui y da Rosa

Sobre el tema *Problemas de la narrativa en el Uruguay*, se realizó en el Salón de Actos del Sindicato Médico una Mesa Redonda organizada por el Centro de Estudiantes de Derecho. Participaron en la misma los escritores Ángel Rama, Julio C. da Rosa, Mario Arregui y Alfredo Dante Gravina.

Correspondió a Ángel Rama abrir el debate. Empezó por señalar que la intención de ese coloquio de escritores era intercambiar puntos de vista y, sobre todo, plantear algunos problemas relacionados con los nuevos caminos que se está abriendo a la actual narrativa uruguaya. Destacó asimismo que los nuevos narradores han tratado de traer al panorama literario nacional nuevas inquietudes, nuevos planteos, y también una relación más real y más concreta de las relaciones del escritor con su público. *"La imagen que algunas veces tenemos es que muchos de nuestros grandes escritores han trabajado al margen de la realidad, del mundo en el cual se movieron. Esta conciencia nuestra de que teníamos que preocuparnos activamente del medio en que estábamos, es una tendencia general que se registra, con mayor o menor intensidad, en todos los nuevos narradores, y que ha venido dando sus frutos en los últimos años"*. Expresó Rama a continuación que una de las dominantes de esta promoción de escritores, ha sido la preocupación de crear una literatura nacional.

El escritor y sus dos patrias

En la siguiente intervención, Alfredo D. Gravina reconoció que no era fácil hacer un balance de todos los factores que intervienen en la formación de una literatura nacional y de aquellos otros que la dificultan. Para este escritor, existe una estrecha relación entre una literatura nacional y el grado de desarrollo como nación. En su opinión, hay problemas de orden político, económico y social, que pueden trabar el perfil de cultura que identifique a una nación como tal. *"Sin embargo* —agregó Gravina— *existe en nuestro país una literatura que se puede calificar de nacional. Hay, eso sí, problemas de mercado. La literatura extranjera, mejor publicitada que la nacional, encuentra más lectores. Por otra parte, y pese a que ahora existen algunas promesas editoriales, en realidad falta todavía en nuestro país una verdadera industria editorial, capaz de difundir eficientemente el libro uruguayo en toda la zona de habla hispana"*. En opinión de Gravina, *"falta asimismo una crítica que oriente hacia la creación de una literatura nacional. Hay,*

es cierto, algunos críticos que están en una excelente posición, pero falta todavía un movimiento crítico generalizado que recoja todas esas expresiones muy valiosas y las líneas configurativas de lo nacional. Ya que la literatura es la conciencia de los pueblos, tiene una misión muy importante: desarrollar en la mente y en el corazón del pueblo el sentido de la uruguayidad". Formuló votos por que el escritor nacional se compenetre cada vez más de una problemática llena de dinamismo y de expresividad, atenta a lo nacional y a lo latinoamericano. Solo así el escritor nacional logrará un área de lectores infinitamente mayor que la que ahora tiene.

Rama recordó entonces que, si se atiende a lo que actualmente están realizando escritores de otros países de América Latina, es posible reconocer que están trabajando (tanto en su actividad como en su problemática) en zonas semejantes a las del escritor uruguayo. Escritores como Enrique Lafourcade y José Donoso, en Chile, o Carlos Fuentes y Rosario Castellanos, en México, están produciendo desde una posición muy parecida a la de los actuales narradores uruguayos. Por eso entiende Rama que, más que acentuar el carácter nacional habría que hablar de un movimiento latinoamericano. Aclaró entonces Gravina que lo *nacional* no es exclusivamente el tema que aparece en la calle o en el campo; lo *nacional* puede darse también a través de manifestaciones de otro orden (inclusive en lo humorístico) siempre y cuando se refleje en ellas el espíritu de nuestro tiempo. Rama destaca entonces que puede decirse que el escritor debe trabajar sobre dos patrias: una que es la tierra en que vive, y otra que es la época en que se desenvuelve. *"El siglo XX es tan patria nuestra como el Uruguay* —concluyó— *y no son patrias opuestas sino complementarias"*.

Doce hombres para un libro

Para Julio C. da Rosa, debe medirse lo nacional sin perjuicio del carácter universal de la obra de un escritor. Mario Arregui cree que *lo nacional* puede ser solo un gusto, o quizá un regusto. Para él, poner el acento exclusivamente en lo nacional, puede provocar una literatura demasiado regionalista, que también es un peligro. En cuanto a la preferencia del lector uruguayo por el autor extranjero, cree Arregui que eso se debe a que los libros extranjeros que llegan al país son generalmente muy buenos. *"Yo prefiero leer a Faulkner antes que a algunos de mis amigos uruguayos"*. Rama opina sobre este punto que el Uruguay es un país de muy pocos lectores; menciona la frase de un editor argentino, quien, refiriéndose al Uruguay, dijo alguna vez: *"En ese país, se juntan doce tipos y compran un libro"*. Cree Rama, sin embargo, que un buen libro uruguayo alcanza una repercusión mucho mayor que la de cualquier autor extranjero. Entiende Arregui que eso es muy justo, porque al lector uruguayo le interesa más lo que pasa en su casa que aquello que sucede fuera. *"Creo que este pequeño éxito que estamos teniendo algunos escritores en el momento actual, se debe principalmente a que*

escribimos en un instante de crisis nacional y eso duele a mucha gente, que nos lee nada más que buscando nuestra explicación de esa crisis. Creo además que no hacemos eso que se nos reclama". Cita Arregui el ejemplo de Enrique Amorim, *"un escritor de total honestidad, que no mentía las realidades"*. En apoyo de Arregui, señala Rama que Amorim fue uno de los pocos escritores uruguayos que escribieron con un sentido profesional, buscando los problemas y los temas de cuya dirección se movía el público.

J. C. da Rosa deja sentada una discrepancia: aunque como lector admira la obra de Amorim, como escritor no le sirve de pauta lo hecho por el novelista salteño. No cree que la calidad o la esencia de lo que escribe un novelista dependa de la orientación con que se mueve; no le parece una norma aconsejable para ningún escritor producir de acuerdo con las necesidades del país, ni con los movimientos del público, ni con la problemática nacional. Entiende que si un escritor, con toda sinceridad, se siente inclinado a tratar esos asuntos, debe hacerlo; pero si hay otro que, con la misma sinceridad, se siente inclinado a escribir sobre problemas del siglo pasado y brinda un producto estético de la misma calidad, merece el mismo aplauso. No cree que entren en la valoración de la obra artística de un escritor, el tema o la dirección que haya adoptado.

Ángel Rama interviene para expresar que, en su opinión, no hay manera de evadirse del mundo en que se vive. El escritor, sea cuales fueren los temas con los que trabaja, siempre refleja *su* mundo. El problema que se venía debatiendo era el de los problemas de la relación del escritor con su público. Entiende Rama que el escritor escribe siempre para alguien. Incluso aquel que dice escribir solamente para sí mismo, en realidad está escribiendo para alguien que se parece a él. Arregui recalca que el escritor es responsable de formar su público, aunque reconoce que no se trata de una tarea fácil. Para Gravina, el escritor uruguayo se ha sentido aislado y, por ende, no todo lo responsable que debería haberse sentido con relación a su público; se ha encasillado un poco a sí mismo, no ha sentido la responsabilidad de tener un lector que lo espera; solo ahora comienza a ver y a sentir ese problema.

J. C. da Rosa interviene para aclarar su planteo anterior: aunque el lector tenga derecho de exigirle al escritor, como hombre que es, una militancia frente a los problemas de su país y de su época, desde el punto de vista estético es muy distinto, ya que todo lo que intervenga para desfigurar la sinceridad absoluta del escritor lleva a defraudar en cierto modo al lector.

Frente al planteo de da Rosa, dice Ángel Rama que todos están de acuerdo en que el creador no debe someterse a una determinada cartilla, ni obedecer a una determinada consigna. Discrepa sin embargo en un punto con da Rosa: cuando este habla de un escritor que es sincero consigo mismo, opina Rama que da Rosa no ve con suficiente claridad cómo ese escritor es parte de un medio social: por su educación, su formación, su oficio, su familia. Sea cual sea el estilo en que se exprese, ese hombre está traduciendo

la totalidad de su ser, expresando no solo su personalidad sino también el complejo social en el que vive. El escritor, al hacer una obra de arte, produce para un determinado medio. *Madame Bovary* que, en apariencia solo, es la historia de un adulterio, en realidad es fundamentalmente la representación de todo un momento histórico. *"En una sociedad de masas como esta en que vivimos* —agregó Rama— *un escritor es quizá el representante de esa sociedad y el que expresa los grandes temas"*.

Escapando del escapismo

Arregui advierte contra los peligros de la *literatura escapista*, una palabra que a Rama le parece particularmente peligrosa. Arregui pregunta a Rama si él, en pleno 1962, con todos los problemas presentes, se atrevería a escribir *science fiction*. *"¿Por qué no?* —responde Rama. —*"A mí me daría vergüenza"*— recalca Arregui. A Gravina le parece totalmente inadecuado el ejemplo dado por Arregui: *"Puede haber obras de* science fiction *que sean estupendas. El escapismo puede darse más bien en obras cuyos personajes son más abstractos que concretos, obras donde no se reconocen los problemas reales que los personajes enfrentan"*. Para Rama, lo más grave es el escapismo de la literatura, o sea, dejar la literatura de lado. "*No basta con las mejores intenciones, si no se está haciendo una obra de arte, ya que la obra de arte es siempre una forma de conocimiento*". Arregui está de acuerdo en que la literatura escapista no se puede eliminar por decreto. Rama dice que es muy fácil exigirle al escritor que haga esto o aquello, sin tener en cuenta que el escritor no es un instrumento que se pulsa de cualquier manera y da el sonido que uno le pide.

Como Arregui vuelve a mencionar a Amorim y lo califica de "*novelista que nos ha marcado a todos*", Gravina propone que el escritor actual no se limite a continuar una línea trazada por un determinado novelista, quedando un poco apresado en una determinada actitud. Cree que el escritor *"no debe hacer literatura de literatura"*, sino que su obra debe ser de inspiración directa en su tiempo y en su medio.

Un arte poética de da Rosa

Un tema recurrente de la mesa redonda fue la relación del escritor con su público. En ese sentido, fue interesante el testimonio de Julio C. da Rosa, narrador que tiene una audiencia especial en su departamento: Treinta y Tres. "*Mi experiencia*"—dijo da Rosa— "*en directo, ya que, como escritor, he intentado transmitir íntegramente el mundo en que me formé, incluso con sus particularidades de lenguaje. Mucha gente cree que, porque uno escribe así, no conoce otras posibilidades literarias. Lo que yo he producido se consume relativamente bien, tanto en el medio del que provengo como también por cierta gente que vive en Montevideo por las mismas razones que yo, es decir, gente que pasa por montevideana pero que, en realidad, tiene alma campesina, gente que debe adoptar una doble personalidad para poder subsistir. No sé si las personas que leen y gustan de lo que yo escribo perciben el fondo último de lo que quiero transmitir; eso sí, sé que*

lo entienden porque está dado a través de personajes, ambiente y lenguaje, muy accesibles al lector común. Si alguna vez tuviera que enjuiciar mi modesta labor, tendría que decir que posee un valor sociológico, es decir, que transmite en alguna forma las características de ese pequeño rincón del país al que mismo pertenezco. Naturalmente, no todo lo que uno brinda es solo realidad; la realidad es demasiado sucia a veces, y el novelista tiene que poner parte de sí mismo".

A diferencia de sus compañeros de coloquio, da Rosa cree que en el Uruguay no se lee menos que en otras partes del mundo. Opina que la dificultad para la venta de libros deriva más bien de que el Uruguay no tiene la densidad de población que poseen otros países. Rama discrepa y compara cifras. El Uruguay, acota, tiene tres millones de habitantes y solo un 20% de analfabetos; sin embargo, no sostiene casi ninguna editorial. En cambio, en un país como Chile, que tiene seis millones de habitantes, pero un 40% de analfabetos, sostiene tres editoriales importantes (Zig Zag, Nascimento, Ercilla), que publican fundamentalmente obras de escritores nacionales, llegando a veces a ocho o diez ediciones del mismo libro. El hecho, fácilmente comprobable, de que un escritor como Enrique Amorim se venda mucho en el extranjero y poco en el Uruguay, está demostrando que la gente lee escasamente en nuestro país.

Rama agrega que, pese a estos factores negativos, el problema no es tan sombrío como parece. "*No se trata de un país (como ha dicho un escritor uruguayo con psicología de señorito) que haya que abandonar para dedicarse a España. Lo real es que ha habido una transformación bastante clara en las cifras de venta del libro nacional. Es evidente que ha habido una ampliación de lectores*".

Como culminación de la mesa redonda, se dio participación al público. Alguien señaló, por ejemplo, que una obra como *El gaucho florido*, de Carlos Reyles, ya estaba pasada de moda en el mismo momento en que fue publicada, atribuyendo el modesto —pero importante— éxito que están teniendo los actuales escritores uruguayos, a que están tratando de ponerse al día con el medio en que viven. Otro integrante del público atribuyó buena importancia a ese éxito a la presencia de una adecuada publicidad del libro: "*Así como se publicita un jabón, habría que publicitar un libro*". Alguien más dice que si el escritor nacional quiere llegar al público, no tiene que pasarse diez años tratando de conseguir la obra perfecta: aun con errores, debe publicar con cierta asiduidad. Otro expresó: "*Uno de los temas característicos de lo uruguayo es lo internacional*". Aquí comentó Rama que la mayor parte de los escritores del 45 se interesaron inicialmente en literaturas extranjeras, tratando de aprovechar el gran mensaje del vanguardismo internacional, pero luego esos mismos escritores se reconvirtieron a lo nacional. *"No puede decirse que esa reconversión la hayan efectuado solo ellos; en realidad, la ha hecho todo el país"*. Después de dos horas coloquiales, puede decirse que ese fue un adecuado punto final.

(*La Mañana*, Montevideo, 25 de mayo de 1962: 3).

4 nuevos libros demuestran que el actual ritmo editorial no ha olvidado a la poesía (I)

Cuatro libros de poemas, aparecidos en los últimos meses, dan cuenta de que el actual y creciente ritmo editorial de nuestro país no ha dejado en el camino al menos comercial de todos los géneros literarios. Son, por orden cronológico: *Las grandes horas*, de Graciela Saralegui (Edición de la autora, Montevideo, 73 páginas, ilustraciones de Echave), *Límite*, de Saúl Ibargoyen Islas (Cuadernos de la Piririta, Ed. Diálogo, 25 páginas), *El viento y la sombra*, de Luis V. Anastasía (Editorial Alfa, Colección Poesía Hoy, Montevideo, 53 páginas) y *Los extranjeros*, de Pablo Álamo (Editorial Alfa, Colección Poesía Hoy, Montevideo, 44 páginas).

Las grandes horas

Graciela Saralegui solo había publicado un libro de poemas: *Mares vegetales* (Ed. Botella al Mar, Buenos Aires, 1950, 57 páginas, dibujos de Nerses Ounanian), tan débil de concepción como de oficio. En medio de previsibles influencias y modas, por otra parte mal asimiladas, era imposible reconocer allí una voz única, incanjeable. Por fortuna, el nuevo libro testimonia una transformación francamente auspiciosa. En *Las grandes horas*, Saralegui no solo maneja el verso con más confianza en el propio lenguaje, sino que además ese lenguaje aparece funcionando como una necesidad y no como un pretexto.

El resultado es todavía irregular y muestra a veces los explicables balbuceos de un acento recién inaugurado, la previsible impericia en el trasiego de las certidumbres ajenas a las dudas propias, pero de todos modos ahora es posible reconocer una presencia humana, a partir de la cual divergen fallas y aciertos. Poco ha quedado del frágil énfasis del primer libro. La imagen poética parece ahora reducirse deliberadamente a zonas ya reconocidas por el sentimiento, a experiencias que estuvieron al alcance de la mano, a noticias que todavía vibran y conmueven. El amor, la casa, el hijo, el tiempo que se escapa, la vieja costumbre de vivir, la pareja de adolescentes que frustró su suicidio, son ahora los restrictos y asibles temas. Quizá no haya en el libro un solo poema impecable, perfecto, pero aquí y allá surgen instantáneos despliegues de ternura ("*Igual que un hijo/ un beso/ una caricia/ edificaste para mi/ la casa*"), de reproches ("*Lo sé/ Nada recuerdas/ Evades el pasado/ Te cortaste la trenza/ Te mudaste de casa*"), de desalientos ("*Apenas el derecho de sollozar despacio/ debajo de la tierra/ debajo de la luz/ debajo del amor/ de la esperanza*") que dignifican el tono general del libro e incluso irradian el mérito de una tranquila y modesta asimilación de la propia tristeza.

Hay algunos prosaísmos chocantes (todo el poema "Descubrimiento"; el final de las "Canciones" tercera y quinta), ciertas repeticiones demasiado mecánicas ("*hablé contigo largas horas/ hablé contigo*"; el monótono *"aquí*

también" de la Segunda canción), la ampulosa imaginería del poema que da título al volumen, único heredero de la inconsistente pomposidad del primer libro. Pero gracias a poemas como "La casa", "Reencuentro", "Los adolescentes", "Preguntadle al otoño" (a pesar del título chirle) y "Los monstruos", en todos los cuales existe algún asidero para el interés del lector, es legítimo augurarle a Saralegui nuevos logros en su ya atinada corrección de rumbos.

Límite

Saúl Ibargoyen Islas es uno de los poetas más prolíficos de nuestro medio. Desde 1954, año en que apareció su primer libro: *El pájaro en el pantano*, ha publicado las siguientes obras: *El rostro desnudo* (1956), *El otoño de piedra* (1958), *Pasión para una sombra* (1959), *El libro de la sangre* (1959), *Un lugar en la tierra* (1960), *Ciudad* (1961) y ahora *Límite* (1962). Dentro de esa producción incesante hay libros caóticos e inmaduros como los dos primeros; una obra, como *El otoño de piedra*, en la que el poeta pareció descubrir el latido de lo cotidiano y la posible dramaticidad que se esconde bajo las rutinas; otros intentos en lo que Ibargoyen pareció buscar infructuosamente nuevo impulso dentro de una familia de temas que lo obsede; y, finalmente, algunos poemas de *Ciudad*, en los cuales, sin prejuicio de lograr la anhelada comunicación con su lector, Ibargoyen parecía haber hallado su propia clave, o desembocado intuitivamente en ella, para trasmutar sus modestos datos cotidianos en poesía verdadera y esencial.

Límite, el delgado cuaderno que acaban de publicar las ediciones Diálogo, de Asunción del Paraguay (el opúsculo está, sin embargo, impreso en Montevideo), incluye tan solo once poemas, pero trae consigo algo que puede significar un cambio importante en la producción de Ibargoyen. Creo que por fin este poeta se ha lavado los ojos de la realidad contante y sonante, del mundo liso y llano, de su reproducción devotamente fotográfica. Por lo pronto un buen indicio: pese al reducido número de poemas Ibargoyen consigue esta vez un nivel artístico que, en sus libros anteriores, solo había alcanzado en raras, aisladas ocasiones. La realidad, lo cotidiano, no ha quedado fuera de sus poemas; por el contrario, se ha incorporado a ellos en forma mucho más segura, y presumiblemente más honda: *"Y la mano cuando acaricia,/ borra el calor de donde nace/ el movimiento;/ y el ojo cuando mira/ solo mira/ de cada imagen/ un seguro espectro"* ("Oda única"); *"Estaban los dos/ extrañamente adheridos/ al silencio,/ protegiéndose con su piel,/ defendiéndose con los ojos,/ tocándose apenas,/ acercándose"* ("Enamorados"); "A la tristeza/ muy poco le basta/ para habitarnos como una larva" ("Confirmación de la tristeza").

Hasta ahora, y aun en sus mejores momentos, la poesía de Ibargoyen había avanzado un poco a empujones, acorralando a veces al lector con cierta prepotencia verbal. Esa agresividad era frecuentemente un obstáculo (o, por lo menos, un descuento) para la comunicación; pero, además, envaraba la poesía en una rigidez que, en definitiva, venía a perjudicarla en un nivel

artístico. En *Límite* el poeta parece haber regresado a sí mismo, cambiando el tono, depurando la expresión. Hay una evidente retracción en estos once poemas, y, no obstante ello, asoma una actitud más simpática hacia el lector. Ha perdido mordacidad, fuerza de embestida, pero ha ganado en hondura, en autenticidad. Ibargoyen parece haber comprendido que para que la realidad se integre en la poesía, debe llenar primero los requisitos del arte. Enhorabuena.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de agosto de 1962: 3).

4 nuevos libros demuestran que el actual ritmo editorial no ha olvidado a la poesía (II)

El viento y la sombra

Luis V. Anastasía, autor de *El viento y la sombra*, es profesor de *Literatura* en una ciudad del interior. Este es su primer libro. En realidad, se trata de un solo poema que avanza en pantallazos, en un perseverante rodeo a la misma serie de palabras: viento, sombra, nada, noche, bestia, laguna, víbora. El poeta es una suerte de contemplador solitario y nocturno, casi despersonalizado; un testigo detenido y sombrío, mero registrador de los objetos y las presencias de la noche. Su único toque humano es la adjetivación, la referencia metafórica: "*Hoy el amor es una sombra/ que busca entre los árboles,/ confundida por el viento/ y por esas palomas del infierno*" (p. 33); "*Como el otoño y la melancolía/ es este río de furia triste*" (p. 34); "*En el silencio se pueden oír los gallos,/ sonámbulos de cañaveral y alambrada*" (p. 47). Pero aún en ese terreno, Anastasía insiste en comparar los términos abstractos con objetos, animales, detalles del paisaje, o sea términos concretos: "*El tiempo es ese/ silbido oscuro, helado/ que, da vueltas como un perro*" (p. 10); "*Un día la soledad/ se quedó sin palabras,/ muda como las barrancas*" (p. 33).

La deliberada monotonía del enfoque poético es, después de todo, una actitud respetable y legítima, pero como lector confieso que me mantiene a prudencial distancia. El constante desamparo de la imaginería lírica, la obstinada desolación de un paisaje y una naturaleza que siempre tienen más intelecto que savia, solo podrían hacerse perdonar su hostilidad sin destinatario, si fueran vistos y sufridos desde un sujeto (el poeta o un Yo cualquiera) que los mezclara a su propia vida, a sus propios sentimientos, a su drama interior. Pero acontece que el testigo de esa yerma, incompatible naturaleza, solo tiene visión, solo sabe mirar. Algo así como un equivalente poético de ya célebre *voyeur* de los nuevos novelistas franceses, partidarios del objetivismo. El paisaje solo, oscuro y vacío de seres humanos (es significativo que el único ser humano que tiene acceso a las metáforas, sea el sepulturero: ver pp. 26, 37 y 42) construye, provoca las

comparaciones, y estas recurren de un modo casi mecánico a las mismas palabras. En p. 18 se dice: "*El viento, algunas noches,/ tiene un grito de cerdo,/ de triste bestia*"; en p. 35 aparece: "*La noche es oscura/ como el aliento, de una bestia salvaje*", y en p. 37: "*y vuelve el agua a caer/ como el llanto,/ de una bestia triste,/ tierna y dura*". En p. 18 el río es comparado a una víbora vieja, y en p. 41 "*la calle queda echada/ como una culebra cazadora de sombras*".

Más que la cercanía con Antonio Machado que propone la solapa, Anastasía me parece un Juan Cunha que solo fuera un frío contemplador del paisaje. Pero en la poesía de Cunha el lector siempre puede reconocer cuando se entristecen y cuando se alegran los ojos del poeta. Ese brillo en los ojos es algo que, como lector, echo de menos en los versos de Anastasía, por lo general bien construidos y de impecable ritmo.

Los extranjeros

Informa la solapa de este libro, que Pablo Álamo nació en Tacuarembó (1923) pero que hace más de treinta años que vive en Montevideo, donde ha sido estudiante, obrero, oficinista y poeta. Ha colaborado en las revistas *Resalto*, *Meridiano Uruguay*, *Deslinde* y *Poesía Buenos Aires*. Tal vez lo haya hecho con otro nombre o seudónimo, ya que Pablo Álamo suena a elaborada inauguración nominal.

Álamo divide su libro en dos secciones: *"A veces podemos amar algunas cosas"* y *"Los extranjeros"*, que da nombre al volumen. La diferencia está en que los poemas de la primera parte desarrollan hacia figuras concretas el motivo de la extranjería, mientras que los de la segunda le sirven al poeta para una búsqueda de esencias dentro del mismo tema. Creo que para Álamo la extranjería, o sea la calidad de extranjero, tiene matices de soledad y de la ajenidad (Es evidente que la palabra ideal sería la francesa *étranger*, con su doble significado de extranjero y extraño). Dice en el "Poema de la amistad": *"Después nos fuimos,/ calle a calle, olvido a olvido los tres amigos,/ sosteniendo delicadamente/ cada uno la soledad de los otros"*; y en p. 18: *"Esto es la soledad,/ esta ajena calle en que vivimos/ sin encontrarnos nunca, presintiéndonos,/ mirándonos por encima del muro, una vez/ para seguir después, sin darnos vuelta"*.

A diferencia del libro de Anastasía, este de Álamo casi no tiene paisajes; es todo ser humano. Cuando se nombran las cosas externas, estas aparecen subordinadas a estados de ánimo, rasgos temperamentales, sentimientos: *"Es inútil el fluir de las rosas/ que te condecoran de pronto vertiginosamente/ y caen al desván de los olvidados besos/ y las despedidas*" (p. 43); "*En la noche que los grillos perforaban pacientemente/ hicimos nuestro agujero indeclinable,/ ladrillo por ladrillo/ edificamos otras bocas que no esperaron/ para besarnos un poco más allá*" (p. 43). Pero en general el poeta no necesita de esos datos, sino que se las arregla para buscar y rebuscar *"el desmayado origen de los seres/ su número en el mundo su amadodiado nombre/ su viaje alrededor de sus eternos*". La herramienta, que más le sirve a Álamo en esa búsqueda es la

ironía, una ironía estrechamente ligada a la amargura, a los malos estupores, al agotamiento de la ingenuidad. "*Con repetido desencanto tú averiguas/ que alguien ha mentido hasta el fin de la noche,/ que el Ángel no ha estado nunca donde dijo*" (p. 37). Y es esa ironía autoflagelante la que oficia de espejo para el susceptible que abra el libro en p. 33: "*Ya hoy he cometido mi diario asesinato,/ mi traición cotidiana, mi superflua aventura*".

Álamo maneja con gran soltura el verso largo, no siempre absolutamente libre (por lo general, el ritmo es sostenido en endecasílabos, o en alejandrinos), con un impulso, una voz llena y un enérgico romanticismo, que a menudo parecen resbalados del Neruda *residencial*. A esa herencia casi obligatoria agrega Álamo un modo muy personal (y acaso muy surrealista) de meterse en los temas y salirse de ellos, dejándolos un poco confusos, pero transformados. No siempre son felices esas entradas y salidas (por ejemplo este final: *"la noche es una sagrada carta negra/ que el tiempo nos escribe día a día/ diciendo adiós"*) y el afán de asir lo cotidiano se traduce a veces en flojos o triviales rebotes metafóricos, pero en su conjunto *Los extranjeros* es un libro vivo, comunicante, removedor.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de agosto de 1962: 3).

En libro honesto pero irregular,
Barrios Sosa trata viejos temas con un acento propio

El mejor recurso: el diálogo

En la literatura uruguaya el tema del campo ha seguido una línea que virtualmente no ha tenido interrupciones. No ha sido, en cambio, igualmente constante la autenticidad en el tratamiento del tema; tampoco lo ha sido el impulso creador. Junto a narradores que, en mayor o menor grado, han significado un aporte al género (clásicos aparte, pienso en los nombre cercanos de Enrique Amorim, Juan José Morosoli, Francisco Espínola, Santiago Dosetti, y en los más recientes Luis Castelli y Julio C. da Rosa), siempre ha crecido y se ha multiplicado una verdadera nube de cuentistas camperos y seudocamperos, que usaron —y abusaron— del colorido y las deformaciones del lenguaje gauchesco para disimular la carencia de una fluidez narrativa o la falta de interés humano en sus personajes. Ya he señalado en alguna oportunidad que algunos de nuestros narradores campesinos no se inspiran en la vida real que está al alcance de sus ojos, sino en la que vieron y contaron otros escritores. Puestos a elegir entre el campo de Catastro y el de Viana, sin vacilar escogen este último.

Fidelidad a la condición de narrador

El impulso creador suele estar relacionado con algo tan lacradamente personal como el talento; es decir, se tiene o no se tiene. De modo que

detectarlo, o escucharlo de menos, no cumple otra función que una modesta rabdomancia crítica. El reconocimiento, en un determinado escritor, de un propósito de autenticidad, cumple en cambio una función que puede ser más útil al lector, sobre todo si se considera a este como alguien socialmente sensible.

En este último sentido creo que vale la pena destacar la aparición de un libro de cuentos camperos: *Muchachos*, de Cicerón Barrios Sosa (Editorial Alfa, Montevideo, 1962, 89 páginas). Barrios Sosa nació en Cebollatí, departamento de Rocha, y es actualmente profesor de Idioma Español en la Universidad del Trabajo. Aunque ha colaborado en revistas magisteriales, y más asiduamente en *Mundo Uruguayo*, publicando cuentos y artículos, *Muchachos* es en realidad su primer libro. Consta de ocho relatos breves, todos ambientados en el campo o en pueblos del interior.

Creo que el libro de Barrios Sosa es irregular y tiene defectos (algunos de ellos, importantes) visibles para cualquier lector. Pero posee asimismo una virtud que acaso lo salve: en el conjunto de los ocho cuentos, es evidente que el autor antes que cumplir con el pintoresquismo, antes de parapetarse detrás del folklore, quiere ser fiel a su condición de narrador. Los relatos están imaginados y vistos como cuentos, es decir, como parcelas de arte, y no como pretextos de un nativismo facilongo y sin raíces.

Modestia y tragedia

Por lo menos en el diálogo, los cuentos de Barrios Sosa no tienen falso énfasis. Son sencillos, pero muestran esos repentinos destellos de ingenua picardía que el hombre de campo siempre tiene tiempo de rumiar en sus largos mutismos. Los diálogos —que son los mejor del libro— aparecen como ilustrativas viñetas del relato y sirven para formar un clima, para presentar (de un solo trazo) al personaje, para que el lector pueda atisbar en un estado de ánimo.

Precisamente, creo que los mejores cuentos de Barrios Sosa son aquellos que, en su desarrollo (y, sobre todo, en su desenlace) coinciden con esa modesta y sabia sencillez del diálogo. En ese sentido, "El pajarero" me parece el más logrado. Es la historia, muy primitiva, de los ojeados amores de Rosalía y el pajarero Anastasio. El cuento transcurre entre miradas y amagues, apenas marginados por el pregón de Anastasio: "*Compre lo sabiase que son cantoreee*". Y cuando parece que el manso relato va a quedar en nada, o va a perderse en un final desvaído, el autor lo salva con una sola y sencilla frase. Frente a Anastasio, sentado en una barranca, aparece de pronto la muchacha, despeinada y con las ropas desgarradas por las uñas de un gato, y únicamente dice: "*Vine pa quedarme*". Es el fin de la indecisión, el triunfo de lo vital. Haber adivinado esa solución disponible, demuestra un buen instinto de narrador. No tan eficaz, pero igualmente válido, es el final de "Un viaje de ida y vuelta", donde el autor no ha vacilado en dar al cuento

un último giro de severo sentimentalismo, consciente de que solo así podía rescatar del ridículo una situación artísticamente comprometida.

Lamentablemente, en otros cuentos del volumen un final mal balanceado, o flojamente justificado, malogra más de una buena intención. Cuatro de los relatos ("Muchachos", "El peón de la escuela", "Castigo" y "Nadie supo el fin de Domingo") tienen un desenlace trágico que solo en el segundo se integra adecuadamente con el resto de la narración. Ahí sí la recién inaugurada soledad de Leopoldino, a raíz de la muerte de su patrón (que para él era maestro, padre y protector), justifica ese desconcierto que elige el rumbo del suicidio como en un ademán obligado, inevitable. Incluso el estrambote, con el guardiacivil que viene a dar el parte de aquella muerte al comisario mientras este juega al truco con un estanciero, pone un patético alrededor de vulgaridad en las dos últimas líneas de diálogo: "*Colgado ¿con qué, che?*", "*Dice que con la piola de la bandera*".

En cambio, en los otros tres relatos de final violento (en "Muchachos", Encarnación se cuelga de la rama de un tala; en "Castigo", el aduanero contrabandista mata por error a su propio hijo; "Nadie supo el fin de Domingo", el protagonista incendia su rancho y estrangula a su mujer), el estallido trágico es un parche inoportuno, un simple choque anecdótico que no llega a ser efecto narrativo, ya que el lector no ha sido suficientemente preparado para sentir la conmoción que el autor busca.

Pese a estas debilidades, y a favor de un honrado ejercicio literario, el libro de Barrios Sosa merece destacarse como un plausible intento de recuperar, para el género nativista, la autenticidad y el nivel artístico que le brindaron sus buenos cultores; y, asimismo, como animosa tentativa de tocar los viejos temas con acento propio. Para un primer libro, ya es bastante.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de agosto de 1962: 3).

Figura pintoresca y contradictoria fue Acuña de Figueroa. Sirvió causas dispares

El 6 de octubre se cumplieron cien años de la muerte de Francisco Acuña de Figueroa, considerado (en el simple orden cronológico) el poeta número uno de la literatura nacional. Con ese motivo, se han sucedido las notas conmemorativas, destinadas a enaltecer la figura de quien es conocido —por sobre todo otro mérito— como el autor de los versos del Himno nacional.

Incrustado en la planilla

Acontece, sin embargo, que Francisco Acuña de Figueroa fue un personaje mucho menos excelso que pintoresco, mucho más pintoresco que gran patriota. El procedimiento de eludir el lado oscuro, o frívolo, o mercenario, de nuestras figuras más o menos patricias, en beneficio de una imagen que, además de edulcorada y escolar, es demostradamente apócrifa o, en

el mejor de los casos, incompleta a sabiendas, no ayudará sin duda a extraer del mismo una lección de vida. Si el travieso espíritu del escasamente escrupuloso primer vate nacional, se enterara de la irreprochable imagen que de él sobrevive en esta conmemoración, seguramente encontraría tema para garrapatear de inmediato algunos ácidos epigramas de ultratumba.

Acuña de Figueroa nació el 3 de setiembre de 1791. En 1941 fue celebrado el sesquicentenario de ese nacimiento, y Gustavo Gallinal (en un excelente estudio sobre la vida y la obra del poeta) se refirió en estos términos a tal celebración:

"*La fecha fue abundantemente recordada. Diversos institutos conmemoraron el aniversario, y, como es fatal en tales ocasiones, en las ceremonias y en la mayoría de los discursos desbordó la hinchazón retórica. Algunas instituciones docentes oficiales adhirieron a la celebración mandando a los profesores que ofrecieran la figura del poeta en las clases a la meditación de los estudiantes. La obra de Figueroa fue incluida como lectura obligatoria en los programas liceales. Se recordó la iniciativa de erigirle una estatua. En ese ambiente de exaltación ditirámbica, quiso la ironía del destino reservarme el papel de abogado del diablo. Desde la tribuna del Instituto Histórico me tocó recordar que Acuña de Figueroa, si bien situado en su escenario y en su época, era una interesante figura literaria, no tenía en cambio talla de héroe ni de santo. No estaba vaciada en bronce su personalidad, sino formada del más deleznable barro humano*".

Justamente ese *"barro humano"* es el que convierte a Acuña de Figueroa no solo en la más pintoresca figura del primer Montevideo literario, sino también en una especie de barómetro, capaz de registrar todos los cambios de la atmósfera política de esa época inaugural y caótica. Además de primer Poeta, Acuña de Figueroa podría también ser recordado por haber sido algo así como el primer empleado público del Uruguay, ya que su actividad burocrática comenzó en época de la Colonia. En 1807, o sea a los dieciséis años de edad, ya era supernumerario de las Cajas Reales; en 1818, bajo la protección del Barón de Laguna, "*se incrustó de nuevo* (al decir de uno de sus biógrafos) *en la planilla de la Real Hacienda*"; en 1819 fue empleado de la Real Aduana y en 1822 era oficial primero de Contaduría; en 1825, era Colector de Aduana de Maldonado. Posteriormente, fue censor oficial de Teatros y de 1846 a 1851 integró la Asamblea de Notables.

"*La lira a cuestas*"

Durante el sitio de Montevideo, se dio este fenómeno curioso: los dos nombres más desprestigiados (o menos aceptados por sus contemporáneos) del período, corresponden, tanto en el clan argentino como en el uruguayo, a dos escritores de indudable talento, que sin embargo carecieron de una inconmovible moral política. Me refiero al cordobés José Rivera Indarte y al montevideano Francisco Acuña de Figueroa. La historia es capaz de perdonar la ardorosa defensa de una causa execrable, siempre y cuando el defensor

cumpla por lo menos el doble requisito de la lealtad y la franqueza; por el contrario, no perdona jamás la felonía, la inconsecuencia o el arte mercenario. Ni el caso de Rivera Indarte ni el de Acuña de Figueroa son tan graves como para que sea legítimo colgarles el triple sambenito; no obstante, su desprestigio cundió en una época que tenía sus razones para conocerlos. A Rivera Indarte no se le perdonó, después, que hubiera escrito: "*¡Oh gran Rosas! Tu pueblo quisiera/ mil laureles poner a tus pies*". Ya un contemporáneo suyo, Vicente Fidel López, lo definía así: *"Tenía mucho talento, y un alma de lo más vil que pueda imaginarse"*. Más cercano a nosotros, y con mayores probabilidades de ser objetivo, escribió Ricardo Rojas: *"hay en la figura de Rivera Indarte, como poeta civil y como publicista liberal, una sospecha irreparable. El badajo golpeaba con furor, pero había una raja en el bronce de la campaña"*.

En cuanto a Francisco Acuña de Figueroa, su pecado no fue exclusivamente el señalado por Zum Felde: "*escurrir el bulto*". Acuña era, además, un especialista en el elogio y en vituperio, cruzados, contradictorios; a través de su larga trayectoria se las arregló para adular a todas las jerarquías y para estar con todos los bandos, con la única exigencia de que el jerarca o bando elogiado ostentaran el poder. Mitre lo llamó "*poeta adulón*" y al parecer no era una metáfora. Al igual que Rivera Indarte, Acuña propugnó en 1844 el tiranicidio contra Rosas, pero, también como su colega argentino, en 1835 había tratado a Rosas de "*ángel federal*", "*astro grandioso*" y "*piedra angular del templo*". Se burló de los brotes revolucionarios mientras descreyó de su triunfo final, pero, no bien aquellos se afirmaron, los celebró con sus mayores ditirambos. Consagró encendidas estrofas a Oribe y luego a Rivera (pero antes había llamado a este "*caudillo aleve*", "*vándalo*" y "*malvado*"), a unitarios y a federales, a Garibaldi y a Urquiza, a blancos y a colorados; compuso himnos religiosos y también anatemas contra los jesuitas, además de encendidos elogios a la Masonería. Según relata Gallinal:

"anduvo peregrinando con su lira a cuestas de una a otra antesala de gobernante o de caudillo. No ciñó la banda Presidente de la República al que no dedicara himnos y odas, ditirambos cortados siempre por el mismo molde y, en rigor, aplicables a los amos más diversos, con solo la mudanza previa de títulos o nombres propios, como los terciopelos desteñidos que servían de marcos de gala a todos los encumbramientos con solo cambiarles las doradas iniciales […] Nuestro don Francisco, tan pintoresco, no fue un varón de Plutarco. Intentar la santificación de todos los personajes de nuestra edad heroica haciendo desfilar, bajo arcos de papel pintado, figuras irreprochables, austeras, deshumanizadas, en vez de hombres de carne y hueso, es falsear inútil y transitoriamente la verdad histórica. Acuña de Figueroa fue un hombre sin convicciones y un escritor venal".[51]

51 Para esta nota se aprovecha el precedente panorama "Literatura comprometida en el Montevideo de la Guerra Grande", aparecido en La Mañana, el 7 de octubre de 1961 y reunido, por primera vez, en este mismo tomo. [Nota del compilador].

El poeta y el coplero

Sin embargo, sería injusto negar la importancia de este burócrata de la lira en la literatura uruguaya. Su obra es tan extensa y tan desigual, que la búsqueda de sus zonas dignas de estima y supervivencia resulta una tarea más endiablada que desalentadora. Sin embargo, esas zonas existen. Acuña de Figueroa tenía evidentemente recursos de ingenio (a veces sin desbastar, otras veces sencillamente procaces; circula, a través de las generaciones, un largo poema suyo que es uno de los pocos clásicos de la literatura pornográfica hispanoamericana) y de oficio, de humor o de simple crónica, que le permiten aciertos aislados, ocasionales, hoy casi totalmente perdidos en el fárrago y en la abundancia: "*Tuve aquí colocación,/ y antes de media semana,/ me hicieron vista de Aduana,/ sin ver que soy cegatón*". Pero es en sus *Epigramas* donde su ingenio se halla más cómodo: "*Ahorcándose un pillo estaba,/ fundido al amor y al juego;/ más descansado,/ gozarás paz y dulzura./ Y el responde: ¡ah!, señor Cura,/ no estoy tan desesperado*". Y ha sobrevivido, asimismo, este epitafio que parece de hoy: "*Yace aquí un patán cuitado:/ su estrella fue tan menguada,/ que nunca llegó a ser nada,/ ni siquiera diputado*".

Con una visión actual, podría otorgarse el visto bueno a la imagen de Acuña de Figueroa que dio don Marcelino Menéndez y Pelayo hace más de medio siglo:

"Acuña de Figueroa no tiene elevación ni ternura: las poesías en que quiso levantar el tono son generalmente las que menos valen de toda su voluminosa colección; si bien en algunos himnos patrióticos y en algunas composiciones sagradas, la elegancia y la soltura de la rima hacen perdonar la ausencia de inspiración original y vigorosa. Como lírico, vale menos que Arriaza, pero pertenece a su escuela. Poeta de circunstancias, incansable proveedor de versos para todos los acontecimientos públicos, para todas las solemnidades domésticas, repentista de banquetes lo mismo que de profesiones de monjas, oscila entre lo poeta y lo coplero, y tropieza muchas veces en lo segundo".

No obstante, son justamente esos tropezones los que constituyen la mejor recomendación y el mejor derecho para que su nombre sea el que inicie la módica historia de la literatura uruguaya.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de octubre de 1962: 3).

Semana de homenaje

Se cumplen 90 años del nacimiento de C. Vaz Ferreira, filósofo creador y fermental

Se cumplieron ayer noventa años del nacimiento de Carlos Vaz Ferreira. Durante varios días, se llevarán a cabo diversos actos de homenaje al filósofo uruguayo. Desde la exposición inaugurada ayer por Amigos del Arte (libros, retratos, manuscritos y objetos pertenecientes a Vaz Ferreira),

hasta un busto del filósofo, obra del escultor Yepes, que será descubierto el viernes 26 en el hall de la Universidad, la programación (que cuenta con el auspicio del Concejo Departamental de Montevideo, y de la Universidad de la República), incluye asimismo las siguientes etapas: el sábado 20 en el Parque Vaz Ferreira, del Cerro, discurso del Dr. Arturo Ardao y concierto por la Orquesta Municipal bajo la dirección de Carlos Estrada; lunes 22, conferencia del Dr. Risieri Frondizi en la sala de sesiones del Consejo Universitario; miércoles 24, conferencia del Dr. Emilio Oribe en la misma sala; jueves 25, mesa redonda en Amigos del Arte.

Sobra de crítica y análisis

Nacido el 15 de octubre de 1872, y fallecido, en pleno ejercicio de su docencia, el 3 de enero de 1958, Carlos Vaz Ferreira fue, dentro de la Generación del 900, uno de los nuevos escritores que alcanzaron un destacado nivel intelectual y una mayor influencia, así como también una mayor resonancia pública. Los otros fueron el dramaturgo Florencio Sánchez (1875-1910), el ensayista y crítico José Enrique Rodó (1871-1917), los narradores Carlos Reyles (1868-1938), Javier de Viana (1868-1938) y Horacio Quiroga (1878-1937), los poetas Julio Herrera y Reissig (1875-1910), María Eugenia Vaz Ferreira (1886-1924) y Delmira Agustini (1886-1914). Como puede observarse, la longevidad no fue una característica de la promoción. Vaz Ferreira, con sus fecundos ochenta y cinco años, constituyó la excepción.

En el ámbito latinoamericano, integró el núcleo de *fundadores* (el término es de Francisco Romero, el filósofo hispanoargentino recientemente fallecido) del pensamiento filosófico, conjuntamente con el peruano Alejandro Deustua, el mexicano Antonio Caso y el argentino Alejandro Korn. Como lo ha señalado Manuel Arturo Claps:

"Vaz Ferreira es el primer hombre que en Hispanoamérica ha pensado de un modo original. Los anteriores estaban —en mayor o menor grado— predeterminados en pensadores europeos. Es a partir de él que el pensamiento hispanoamericano se independiza, comienza a existir, en el sentido exacto de la palabra. Pensó por su propia cuenta, prescindiendo de todas las teorías. Y se destaca más su actitud en contraposición con la de otros, que con materiales ajenos, y a veces heterogéneos, reorganizan y recomponen un remedo de pensamiento. Es el típico pensador de problemas".

Para una cultura, como la latinoamericana, que ha sido tan permeable al lógico prestigio de los creadores europeos, la actitud de Vaz Ferreira (con su asistematización, con su resistencia al dogmatismo, con lo que él mismo denominó su *"sobra de crítica y análisis"*) ha sido, en más de un sentido, ejemplar y estimulante. Sin necesidad de basar sus reflexiones en una inmediatez latinoamericana, su estilo intelectual tuvo siempre la flexibilidad creadora del latino, yuxtapuesta a la abierta y ágil disponibilidad del americano. Por eso su pensamiento es original y recrea las influencias recibidas. Así como

Frederic Paulhan criticó lo que había de abstracto en el asociacionismo para hacer más amplios los planteos de esa misma tendencia, así también Vaz Ferreira, que siempre estuvo más cerca del asociacionismo de Stuart Mill que del positivismo de Comte o de Spencer, llevó sin embargo el impulso heredado del autor de *A System of Logic* bastante más lejos de los desarrollos previstos por el inglés y llegó a escribir que "*Stuart Mill se equivocó mucho, notablemente en psicología, donde se encerró en doctrinas estrechísimas: en las fórmulas más insuficientes del asociacionismo y del empirismo abstracto*".

Espalda contra espalda

Zum Felde ha señalado agudamente que si la personalidad y la obra de Vaz Ferreira no han alcanzado en América la difusión y el prestigio que gozaron las de Ingenieros o Rodó, ello se debe principalmente a que a Vaz le ha faltado el atractivo de la forma literaria, de la sugestión estética. No obstante, la desventaja señalada está en vías de convertirse en ventaja. Piénsese por ejemplo en la actual resonancia de la obra de Rodó. Si esta tiene lugar, será a pesar del estilo. Tanto en *Ariel* como en *Motivos de Proteo*. Rodó desenvuelve una tendencia muy personal hacia el dilatado periodo y la amplia voluta; da vueltas y revueltas con imágenes sucesivas o encadenadas, antes de dejarlas caer, con todo el peso de su atavío literario, sobre el toque final del larguísimo párrafo. Creo sinceramente que este estilo de Rodó (por cierto muy inferior al que empleó como crítico literario) no solo representa la parte más vulnerable de su obra, sino también la más agotada, la más exangüe. De modo que las buenas y excelentes ideas que subyacen en los dos libros mencionados, deben ser rescatadas, salvadas de su propio estilo. El caso de Vaz Ferreira es casi el opuesto, ya que su despojada, sencilla manera de exponer, su formidable economía verbal, que en 1907 (año en que apareció *Los problemas de la libertad*) o en 1910 (año en que fue publicada *Lógica viva*) podía significar una desventaja en la conquista del interés del lector, en 1962 representa la comprobación de que en Vaz hay un propósito de comunicación, un ritmo de lenguaje y de pensamiento, que no solo no se han vuelto anacrónicos sino que se han enriquecido con el transcurso del tiempo. Aunque estrictamente contemporáneo (solo se llevaban un año de diferencia), Rodó y Vaz Ferreira parecen estar, en la historia de nuestra cultura, espalda contra espalda, mirando en direcciones contrarias. Mientras Rodó es la lujosa clausura de un pasado, Vaz Ferreira es la apertura, estimulante y provocativa, de un mundo original de pensamiento.

Una clasificación de interrogaciones

Esto no quiere decir que no haya, en la obra de Vaz, zonas perimidas. Incluso el planteo vazferreirano de los problemas sociales (que en 1939 todavía era considerado por Alfonso Reyes como *"teoría revolucionaria"*) parece hoy un poco ingenuo o, por lo menos, vertiginosamente traspasado

por este bólido en que se ha convertido la historia. Pero tal atraso, que se ha vuelto inevitable para la mayor parte de los planteos, a pocas semanas de formulados, solo parcialmente descalifica a Vaz, cuyo fermento bienpensante es en definitiva salvado por su resistencia a los dogmatismos. Quien se deje llevar por el impulso del pensamiento vazferreirano, siempre encontrará nuevos atajos, nuevas posibilidades. De ahí que pueda llegar a ser peligroso citar una opinión de Vaz, emitida hace veinte o treinta años, en apoyo de un hecho concreto que sucede en 1962. No solo peligroso, sino también malintencionado, ya que —como bien lo ha visto Aníbal Sánchez Reulet— la consigna de Vaz fue siempre *"pensar desde la realidad, nunca desde las ideas"*, y también que *"el pensamiento debe respetar los matices y adaptarse a los aspectos cambiantes de la realidad"*. De modo que si a ello agregamos que Vaz habló en cierta oportunidad de su propia obra como de "*una clasificación de interrogaciones*" no podemos hoy honestamente, en un abuso de ficción, inventar sus respuestas. Explicando su inteligente doctrina de la creencia graduada, concretaba Vaz:

"Saber qué es lo que sabemos; y en qué plano de abstracción lo sabemos; creer cuando se debe creer, en el grado en el que se debe creer; dudar cuando se debe dudar, y graduar nuestro asentimiento con la justeza que esté a nuestro alcance; en cuanto a nuestra ignorancia, no procurar ni velarla, ni olvidarla jamás y, en este estado de espíritu, obrar en el sentido que creemos bueno, por seguridades o por probabilidades o por posibilidades, según corresponda, sin violentar la inteligencia, para no deteriorar por nuestra culpa este ya tan imperfecto y frágil instrumento, y sin forzar la creencia".

La mejor herencia del pensamiento de Vaz no está formada por sus opiniones concretas frente a hechos concretos, sino por su constante estímulo a poner al día nuestros planteos. No se le escapaba, por cierto, que muy pocos problemas morales (¿y por qué no problemas sociales y políticos?) pueden resolverse de una manera completamente satisfactoria, y en este sobreentendido parece haber sido escrita para hoy una frase suya de 1938: "*Si se sienten todos los ideales, generalmente hay que sacrificar en parte algunos de ellos o todos*". Como lo ha señalado Arturo Ardao:

"más allá del escepticismo en cuanto al método, hay en Vaz Ferreira una forma del escepticismo en cuanto a las conclusiones: la que resulta del constante cuidado crítico para no creer sino con las debidas garantías, y ello mismo en el grado en que corresponda y con el espíritu abierto para, llegado el caso, modificar la creencia. Escepticismo de tendencia, que opuso alguna vez al escepticismo de sistema".

En la actual confusión de términos y de etiquetas, la posta que es urgente recoger de Vaz (quien tan agudamente analizó las relaciones entre ideales y lenguaje) es su actitud de pensamiento, su *"psiqueo antes de la cristalización: más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental"*, su afán por asir esa vida que puede estar sofocada por hipócritas envolturas verbales. El mejor homenaje que puede hacerse a este hostilizador de la falacia, a este

detector de falsas oposiciones, a este filósofo de la sinceridad, es acercarse a su obra sin rigidez y dialogar con ella, en el mismo estilo coloquial y sencillo, que él usaba para sus diálogos con la realidad.

(*La Mañana*, Montevideo, 16 de octubre de 1962: 3).

En dos revistas de poesía, varios escritores uruguayos presentan muestras de su obra

Aquí Poesía y *Siete Poetas Hispanoamericanos*

Con diferencia de pocos días, han efectuado su entrega dos revistas de poesía: *Aquí Poesía* y *Siete Poetas Hispanoamericanos*. La primera se anuncia como bimestral y es dirigida por Ruben Yacovski (en este su número uno, se explica al lector: "*una sola, y fundamental, es nuestra exigencia para publicar en la revista: que se contemple un elemental requisito de valor literario, que a todos abarca, sin diferencia de escuelas, grupos o corrientes. Pensamos que esta actitud es imprescindible para que se conforme en nuestro medio un esencial respeto por la poesía, se perciba la creación literaria alejada del intercambio de florilegios baratos, y se logre una estimación positiva y justa del talento poético*"); la segunda, dirigida por Nancy Bacelo, llega con esta entrega a su sexto número.

Aquí Poesía

Aquí Poesía incluye colaboraciones de cuatro representantes de la actual poesía uruguaya (Jorge Medina Vidal, Nancy Bacelo, Saúl Ibargoyen Islas y Sarandy Cabrera), un poema del chino Tu Fu (cuyo aniversario se conmemora en 1962), una décima de Bartolomé Hidalgo, y un ensayo-diálogo sobre el poeta de los *cielitos* por Roberto Bula Píriz. Los poemas de Jorge Medina Vidal (obra poética anterior: *Cinco sitios de poesía* en 1951 y *Para el tiempo que vivo* en 1956) marcan evidentemente un saludable viraje en la obra de este autor, que anteriormente se había caracterizado por una intención excesivamente esteticista. Sin apartarse de una validez literaria, poética en este caso, Medina Vidal, particularmente en los poemas I y III ("*Pobre de mí,/ pobre de ti, que lees./ Picoteador de versos/ que me bajan/ al alma,/ que estás, Lázaro en llagas/ a la puerta,/ llamando —fiesta/ fiesta— a lo que llamo Noche/ sin poderlo/ y sin nada*"; "*Son los que van y vuelven/ los que caen/ y una mano violenta los sostiene/ y no me miran/ cobardemente inmóvil/ contemplando algo fijo*"), toca un material humano, y sin revelar totalmente su misterio, lo revaloriza, lo eleva a un nivel de expresión poética.

Los Cantares de Nancy Bacelo están en la misma línea de los que publicara en libro hace dos años y sirven para confirmar la impresión de entonces: ese género no parece el más apropiado —por su concentración, por su brevedad— como vehículo para la ardorosa inspiración de Bacelo, sin duda una de las escritoras mejor dotadas en la nueva poesía uruguaya.

Ello aparece confirmado en el otro título de la misma autora que incluye la revista. En *Estas manos*, Bacelo dispone del necesario espacio, de la imprescindible atmósfera, para que el tema se acomode en su ritmo. El resultado es un poema en ascenso, comunicativo, vital. De los tres poemas de Saúl Ibargoyen, los altibajos del último ("Handle with Care") incluyen los mejores versos ("*Su poder es enorme/ porque tiene miedo*") pero también algunos prosaísmos. Es preferible el primer poema, menos ambicioso, en el que Ibargoyen parece haber descubierto cómo expresar de una manera romántica una actitud antirromántica. Creo que el más alto nivel de la revista está en "Las camas", uno de los dos poemas de Sarandy Cabrera. El poeta reconstruye un instante, lo ve desde dentro ("*Duro en lecho de paja/ echado en el cilicio de la siesta/ oyendo el vuelo sordo de las horas/ pulsando el triquitraque de su extraño/ corazón apacible/ el pueblo me soporta y lo penetro,/ duermo*") con hondura, con intensidad, y lo vierte con la elaborada insistencia que sobrepasa el riesgo de lo monótono para convertirse en penetrante. Menos logrado me parece el otro poema ("*Se aleja una pareja por una calle, al Sur*"), en el que el autor desarrolla hábil, pero exteriormente, un alargado tema de viñeta. En el poema de Tu Fu (nacido en el año 712) es posible reconocer una sensibilidad literaria que parece curiosamente actual, mientras que la décima del año 1816, de Bartolomé Hidalgo, traza un panorama político que podría ser de ayer, o de mañana. El estudio de Roberto Bula Píriz escoge excelentes ejemplos en los versos de Hidalgo, pero ve disminuida su eficacia por una rebuscada estructura dialogística.

Siete Poetas Hispanoamericanos

Como de costumbre, en *Siete Poetas Hispanoamericanos* colaboran cuatro autores nacionales y tres no uruguayos. Solveig I. de Silva acomete, con bastante éxito, la difícil tarea de asimilar el paisaje a un estado de ánimo. Enrique Fierro se inaugura con cuatro poemas brevísimos, de una concesión casi japonesa (me gusta el n.° 3; los otros se acaban antes de que uno llegue a formar una opinión), y otro más largo ("Para Marina") que me parece un hallazgo. Melancólico, bienhumorado, ingenioso, demuestra que el autor sabe jugar con las palabras, pero también que su juego es cosa seria. "Aniversario", único poema de Washington Benavides, tiene la tensión emocional, la sencillez evocativa, la fluidez de imágenes, que son habituales en este buen poeta del interior. Menos hermético que de costumbre, Cecilio Peña elabora en "Del comediante" un momento de poesía; lo construye tenazmente, palabra por palabra, metáfora por metáfora, ajustando las correspondencias y los símbolos. Como lector, me deja frío, admirado, caviloso. En tema, en ritmo, hasta en la medida de los versos, el poema "Cómo construirte", del argentino José Isaacson, denuncia una influencia escasamente hallable en el Río de la Plata: la de Gabriel y Galán. Tiene cierta atmósfera de Juegos Florales; quizá sea poesía demasiado fácil. Los

dos paraguayos Roque Vallejos y Ramiro Domínguez, están bien representados. El primero (reside en Montevideo; nació en 1943, Asunción) tiene una particular intuición para el feliz entronque de las imágenes ("*Porque el alma/ se acaba/ como se acaba el cuerpo,/ que devuelve sus músculos/ a la piedra/ o al viento,/ y entonces queda el hombre/ sin saber lo que ha sido:/ si mitad de un arcángel/ o arenal de latidos*") y una original manera de interrogarse, de dudar de sí mismo. Como ya fuera señalado alguna vez en estas páginas, Roque Vallejos aparece, a pesar de sus escasos diecinueve años, como un poeta de inminente madurez. "Lluvia" de Ramiro Domínguez, se apoya más en la tierra, en el alrededor. Con su manera entrecortada y deliberadamente dispersa ("*Cierra./ Mátame esa ventana./ Esta noche podré dormir/ con estos carros que pasan*"), Domínguez construye la impresión de su lluvia y a través de ella contempla mansamente sus nostalgias.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de octubre de 1962: 3).

Válido para Uruguay

La mejor solución para el problema editorial nacional es su difusión en América Latina. El apoyo estatal y la iniciativa privada

Entre los rasgos desgraciadamente más reconocibles de nuestro desarrollo cultural, siempre han figurado la falta de continuidad, la merma repentina del esfuerzo, cierta miopía frente a la realidad, y, sobre todo, una frustránea falta de osadía, de impulso proyectado hacia el futuro. Son rasgos que no siempre concurren juntos, pero lo cierto es que, aislada o separadamente, han contribuido a malograr muchas iniciativas originariamente valiosas y bien inspiradas.

Tres ejemplos ilustrativos

Solo me referiré a algunos ejemplos que tienen que ver con la literatura. Nadie puede dudar que la edición oficial de las *Obras Completas* de José Enrique Rodó, decretada hace ya varios lustros, fue una medida plausible; por el contrario, muchos pueden conjeturar que el plazo de quince años entre la aparición del primer volumen y el lanzamiento al mercado del segundo tomo, no sea realmente el adecuado. ¿Quién osará negar la importancia y la significación de la edición oficial de las *Obras Completas* de Vaz Ferreira, llevada a cabo en 1957 por la Cámara de Representantes? Muchos, en cambio, podrán sostener que la distribución de los ejemplares (en su mayoría, fueron absorbidos por personajes políticos e instituciones oficiales), no ha sido eficaz, ya que la edición se agotó antes de que el lector común, o sea el verdadero interesado en conocer la obra de Vaz Ferreira, pudiera adquirirla en librerías. (Ahora se anuncia una nueva edición de las *Obras Completas*. ¿Llegará al

lector de Vaz Ferreira, o sufrirá otra vez una distribución laxamente burocrática?). Otro ejemplo: los clásicos de la Biblioteca Artigas. Esta colección empezó con gran brío y sus varias decenas de títulos constituyen una de las mejores experiencias culturales llevadas a cabo en nuestro país. Pero en la actualidad la Biblioteca Artigas se halla casi paralizada. Virtualmente no se publican nuevos títulos ni se reeditan los ya agotados, que son la mayoría. O sea que la formidable tarea de difusión que la colección venía cumpliendo, se ha visto (probablemente el motivo no haya que buscarlo en la comisión que dirige y organiza estas ediciones, sino en la escasez de fondos, viejo achaque estatal en cuanto tiene relación con zonas culturales) lamentablemente frenada, desvirtuada, entorpecida. Y aquí no se puede esgrimir la excusa de falta de interés por parte del lector, ya que (de acuerdo al testimonio de los libreros) casi todos los títulos se vendieron sin dificultad, y, aún después de agotados, siguen siendo solicitados por el público.

La experiencia mixta

Nuestro mercado literario es reducido (no podría ser de otro modo, ya que nuestra población también es reducida) y la experiencia indica que, en este aspecto, la iniciativa privada encuentra obstáculos casi insalvables: por ejemplo, el escaso tiraje de las ediciones encarece notoriamente el precio de cada ejemplar, y, en consecuencia, el alto precio del ejemplar hace que disminuya el número de compradores. Lo que se llama un círculo vicioso. Por otra parte, y de acuerdo a los ejemplos que más arriba menciono (podrían agregarse muchos más), si bien el apoyo y el dinero estatal es, dentro de ese panorama, una base imprescindible para una mayor difusión del libro y el autor uruguayos en nuestro mercado liliputiense, también es preciso reconocer que, hasta ahora, los impulsos que nacen y se desarrollan pura y exclusivamente dentro de la esfera oficial, rápidamente se burocratizan (en el peor sentido de la palabra), y una vez burocratizados, languidecen y mueren.

En la sinopsis hay algo que rompe los ojos. La solución tendría que ser equidistante de lo oficial y lo privado. Ya que el enclaustramiento económico (derivado de nuestro escaso número de habitantes) hace que la iniciativa privada en materia de ediciones, represente aproximadamente un suicidio financiero, llega a ser importante la presencia del Estado como garantía de financiación, como sostén oficial, como no obligatoriedad de obtener ganancias. Pero ya el pasado demuestra con creces que, cuando el Estado se ocupa de todo el mecanismo editor, es inevitable que este se oxide, se atasque o simplemente merme su producción hasta cifras cercanas a la nada, parecería lógico que la puesta en marcha, o la dirección, o la vigilancia, de semejantes empresas, debiera estar en manos no oficiales, de algún modo ajenas a la pachorra burocrática.

Por otra parte, esto no sería la invención de la pólvora. Las dos experiencias más exitosas que conoce América Latina, en el rubro editorial, dependen precisamente de una estructura mixta. Tanto en la organización

del Fondo de Cultura Económica, de México, como en la editorial universitaria EUDEBA, de Buenos Aires, el aporte oficial y el impulso privado confluyen en empresas de un formidable ritmo productivo. No conozco en detalle los términos en que se basa el funcionamiento de EUDEBA, pero es sabido que el Fondo de Cultura Económica, de México, funciona sobre la base de una seguridad económica del Estado, en tanto que la dirección editorial de la empresa está en manos de especialistas de la cultura. El Estado tiene los adecuados controles para vigilar y asegurar la correcta inversión de los dineros del pueblo, pero no tiene injerencia en cuanto a la conducción estrictamente cultural de las ediciones.

El mercado continental

Poco se remedia con la abominación de nuestras condiciones de trabajo. El infructuoso y constante estrellarse contra las dificultades y carencias del medio, suele convertir al creador en un resentido, y el resentimiento puede ser la antesala de la frustración. Si se quisiera realmente evitar este cuadro, el Estado (digamos mejor: los políticos, que son quienes, de un modo o de otro, comprometen una suerte de acorde en el teclado estatal) no debería ser tan indiferente a los problemas culturales. No debería serlo, incluso por una razón de supervivencia: es bastante más probable que, a través del tiempo, las especulaciones del arte lleguen a ser un resumen más representativo de una época que las farfulladas reformas cambiarias o las clamorosas grescas de tiendas y trastiendas políticas.

Hace unos cuantos años que se habla de una Ley de Fomento Editorial. Incluso llegó a redactarse un proyecto: su autor fue Héctor D'Elía. Hoy seguramente las circunstancias han cambiado y habría que repensar todo el problema. Pero es evidente que la única posibilidad de sobrepasar el límite que significa la pequeñez del mercado es hallar una solución (que tenga en cuenta problemas cambiarios, atractivo de títulos, elasticidad de tirajes, etc.), para que el libro uruguayo salga del reducto doméstico y conquiste el mercado latinoamericano. Si bien hay solo tres millones de uruguayos y esa cifra representa un hecho innegable, que todo estudio del problema editorial uruguayo debe tener en cuenta, no hay que olvidar que en realidad estamos insertos en un continente que, a diferencia del europeo, tiene (en su mayor parte) una idéntica matriz idiomática. Hay en América Latina más de ciento veinte millones de personas que hablan español. Aun considerando el relativamente alto porcentaje de hispanoamericanos que hablan pero no leen el español, es evidente que cualquier escritor uruguayo, o ecuatoriano, o mexicano, o nicaragüense, o chileno, tiene a su disposición varias decenas de millones de posibles lectores. Naturalmente, es un arduo problema. Una hipotética difusión del libro uruguayo en América Latina, no será lograda simplemente por decreto. Hay problemas cambiarios, dificultades de cobro, desconocimiento recíproco, inercia diplomática. Pero nunca serán

solucionados si nos ponemos a dormir la siesta. En el campo económico no existe el *deus ex machina*.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de octubre de 1962: 3).

Felisberto Hernández ilustrado

Produce nuestro país originales ediciones para los bibliófilos

En diciembre de 1961, el notable grabador uruguayo Antonio Frasconi (que había venido a Montevideo con motivo de la excepcional muestra de su obra), se refirió en una conferencia a la ilustración de libros y dijo textualmente:

"Como ilustrador, reclamo la misma libertad de expresión que tiene el escritor cuando produce su obra. Es importante que el lector, cuando tiene un libro en sus manos, además del placer de la simple lectura, experimente también un placer visual artístico. Por eso me parece inexplicable que el artista se dedique pura y exclusivamente a la pintura mural o a la pintura de especialización. El plástico no puede limitarse a un solo medio de expresión, si es que realmente quiere pertenecer a su sociedad".

La tentación y la experiencia

En aquella oportunidad, señalé la importancia de que el llamado de Frasconi sonara y resonara en nuestro ambiente, en el preciso instante en que parecía tener lugar un auténtico renacimiento editorial y —algo que resultaba tan significativo como ese reconocimiento— una reconquista del lector para el autor uruguayo. Y era importante, porque la relación "editor-escritor-ilustrador" podía ser altamente fructífera para la suerte del libro nacional. Desde el punto de vista del editor, la ilustración (si es confiada a un artista sensible, creador, y, sobre todo, sentimental o intelectualmente cercano a la obra que ilustra) puede ser un estímulo para incrementar la venta del libro. Desde el punto de vista del escritor, significa la posibilidad alentadora de que sus imágenes den vida a otras imágenes. Por último, desde el punto de vista del ilustrador, representa un medio ideal para salir al encuentro, no ya de su corriente espectador, sino de nuevos e insospechables sectores de público. En este sentido, la obra literaria puede oficiar de trampolín para el artista.

Las palabras de Frasconi parecieron entonces solo una saludable tentación. Hoy, gracias a dos realizadores entusiastas (la escritora Graciela Saralegui y el pintor Glauco Capozzoli) se han plasmado en una alentadora experiencia. Hace algunos meses ya habían anunciado la creación de la Editorial del Este, que comenzaría a publicar libros numerados para bibliófilos (75 ejemplares impresos a mano, copiosamente ilustrados, venta por suscripciones) de autores uruguayos y extranjeros. También en aquella

oportunidad habían expresado que la ambiciosa y animosa empresa proyectaba distribuir sus títulos en cuatro colecciones: Los libros de Caracol (poesía uruguaya), Los libros de la Paloma (poesía extranjera), Colección *El Puerto* (narrativa uruguaya) y Colección *El Puente* (narrativa extranjera).

El libro como obra de arte

Ahora, Capozzoli y Saralegui convocaron a periodistas y críticos literarios para presentarles su título inaugural. Se trata del cuento *El cocodrilo*, de Felisberto Hernández. La edición consta de setenta y cinco ejemplares, todos firmados por el autor e ilustrados con xilografías de Glauco Capozzoli sobre papel pluma, con tipografía Memphis negra 200/14, y tirados, en prensa de mano, directamente por los dos editores. La editorial anuncia, como próximos libros, dos libros de poemas que aparecerán en la serie Los libros del Caracol: uno de Clara Silva (*Génesis*) y otro de Carlos Brandy (*La luz y la sombra*). En ambos casos, se trata de poesía inédita. También proyectan editar hojas de poesía mural (algo como lo que en un tiempo hizo Rafael Alberti), ilustrada de tal modo que pueda ser incorporada a la decoración de ambientes. Este propósito fue especialmente acentuado por Capozzoli: que el poema funcione como elemento decorativo. Aunque la edición de *El cocodrilo* ya está virtualmente colocada en base a suscripciones (el suscriptor abonará cincuenta pesos por cada ejemplar), los escasos ejemplares no colocados serán puestos a la venta al precio de ochenta pesos.

Como ilustración aplicada a un texto literario, esta primera entrega de Ediciones del Este es una verdadera obra de arte. Cada una de las veintinueve páginas lleva una ilustración que se inscribe en el texto y lo comenta, unas veces con certero humorismo, y otras, con comunicativa melancolía. Capozzoli ha distribuido con gusto y habilidad sus xilografías, repitiendo a veces los motivos, pero cambiando el color, la distribución o los temas anexos, de un modo que no solo disimula la reiteración sino que también enriquece cada *ritornello* (ya se trate del llanto-lluvia, del par de medias o del maniquí). También en este aspecto, cabe recordar —como saludable influencia— el nombre de Frasconi, verdadero maestro en ese creador aprovechamiento de una cadencia ilustrativa.

Escribir para ser interpretado

En cuanto al relato en sí, parece bien elegido, no solo por ser un divertido ejercicio de imaginación, sino, además, por ofrecer un tema particularmente adecuado al comentario de las imágenes. Hace algún tiempo, comentando la obra de Felisberto Hernández, escribí que este era un alma ingenua y decidida, alguien que hablaba de los tabúes con la misma naturalidad que si se tratase de lugares comunes. Con su prosa imprevista, llena de pequeñas trampas, de emboscadas sutiles, se introduce dondequiera y

donde quiere, nada más que para revelarse a sí mismo, y revelarle al lector, que lo prohibido tiene su gracia. Y agregaba:

"Hace muchos años que se rastrean en la obra de Felisberto Hernández claves freudianas, notorias frustraciones, símbolos sexuales. Justamente, esa abundancia es lo único sospechoso. ¿Por qué tantas claves, tanto símbolos? Al respecto, tengo una interpretación personal que probablemente no habrá de conseguir muchas adhesiones: el humorista que reside vitaliciamente en Felisberto Hernández le ha hecho una mala jugada a los gustadores y disgustadores de sus cuentos. Es decir, se ha propuesto convencerlos de que escribe con más libido que tinta. De ahí esa formidable diseminación de símbolos sexuales, de ahí ese mapa perfecto de inhibiciones, de ahí esa estructura casi clínica de su tribu de yoes.

Examine cuidadosamente el lector la obra de Hernández, y comprobará que hay claves en exceso, y aun más: que esas claves se hallan distribuidas con deliberada estrategia, como si estuvieran destinadas a apuntalar las más clásicas interpretaciones psicoanalíticas. Efectuar una auscultación freudiana en la obra de Felisberto Hernández, es más o menos lo mismo que, para un estudioso del ajedrez, ir reconociendo en una partida los pormenores de la Defensa Filidor o del Contragambito Falkbeer: encuentra todas las respuestas previstas. Por eso, sería fácil vanagloriarse como crítico de las revelaciones en cadena que es posible extraer de los relatos de Hansel y Gretel, que deliberadamente iban dejando migas que marcaban su ruta, así Felisberto Hernández va dejando indicios que conducen al símbolo. Esta vez no hay pájaros que se coman las migas, estamos en cambio los críticos, siempre dispuestos a dar los hurras cuando creemos haber descubierto un nuevo atajo que conduce a la libido".[52]

Mis sospechas de entonces (es decir, que Felisberto escribe para ser interpretado) se confirmaron bastante en la conferencia de prensa que aquí se comenta, ya que hubo un espectáculo adicional: Felisberto hojeando por primera vez el libro y celebrando con alegre estupor las ilustraciones. No recuerdo haber visto nunca un escritor tan contento con su ilustrador. Es claro que, frente a un libro tan lindo de hojear, creo que hasta el cocodrilo del cuento hubiera dejado de llorar y se hubiera resignado a mostrar los dientes. También para eso sirve la alegría.

(*La Mañana*, Montevideo, 9 de noviembre de 1962: 3).

52 La autocita pertenece a "Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico", publicado en *La Mañana,* 30 de enero de 1961:5, y recogido con algunos retoques mínimos en Literatura uruguaya. Siglo XX (1963 y ss. Ver Anexo, tomo III de este plan). [Nota del compilador].

El ornamento metafórico

Hace unos cuantos años Sylvia Lago viene ganando concursos literarios, pero hasta ahora no había publicado ningún libro. En 1956 fue mencionada en un certamen organizado por Teatro del Pueblo y obtuvo uno de los tres premios en el concurso de la revista *Número*; en 1957, fue distinguida en un concurso de cuentos que organizaran la Asociación Cristiana de Jóvenes y el semanario *Marcha*; en 1960 y 1962 obtuvo el premio para obras inéditas del Concejo Departamental, y hace pocos meses obtuvo (con el relato inédito *Tan solos en el balneario*) el Premio Feria del Libro.

Un esquema sencillo

Ante la posibilidad de empezar a publicar tanta obra premiada, Sylvia Lago empezó sensatamente por el relato más antiguo: *Trajano* (Montevideo, 1962, Editorial Alfa, 103 páginas), que aunque en 1956 tenía otro título, es la misma narración que en ese año fue premiada por *Número*. Casualmente, en este certamen formé parte del jurado, de modo que en mi caso particular hubo en la actual lectura de *Trajano* un interés adicional: confrontar mi opinión de hoy con la buena (y ya borrosa) impresión de seis años atrás. De esa personal verificación, la obrita sale airosa.

El esquema argumental de *Trajano* es muy sencillo. Una de las más reconocibles virtudes narrativas que Sylvia Lago exhibe en este relato es haber (casi siempre) resistido la comprensible tentación de abandonar esa serena y firma sencillez. El libro es poco más que la historia de las relaciones entre un niño (Angelino) y su perro (Trajano), un cachorro de galgo color canela.

La historia, relatada en primera persona, es una evocación. Angelino, ya hombre, recuerda la etapa de su vida que compartiera con Trajano desde que este le fuera regalado por un cliente de su madre lavandera, hasta que, en un atardecer cualquiera, el perro abandona a su dueño.

En ese periodo, Angelino aparece confinado es una pobre vida familiar; pobre no solo en el aspecto de la estrechez económica (la madre ha sido abandonada por su hombre; sus lavados y planchados son el único sostén para ella y sus hijos, el solo apoyo para cambiar el conventillo por un modestísimo apartamento del Buceo) sino también en el de la relación humana, asfixiada siempre por una amarga hosquedad, un denso silencio que excluye la comunicación, un disgusto que se vuelve hábito. Hay que reconocer que el ambiente de la novela se prestaba para un naturalismo de brocha gorda o, tal vez, para un fácil ejercicio sensiblero. En vez de eso, Sylvia Lago ha construido un retrato psicológico del protagonista, usando al perro como testigo y también como paragolpes de las reacciones de Angelino. En ese

desarrollo existen endebleces narrativas y flojedades de estilo, que más adelante mencionaré, pero lo más destacable es que el protagonista adquiere, a través de los capítulos, una importancia verosímil, un perfil de simpatía, una resonancia en el lector.

El testigo involuntario

Los toques de diálogo son el mejor recurso de Sylvia Lago. Es a través de ellos, y no de largas parrafadas explicativas, que describe el medio social: (como en las conversaciones de la madre con su amiga Aurelia) y las primitivas reacciones de los personajes. Cuando Claudia, la hermana (18 años) de Angelino, se viste para salir y es mirada larga y seriamente por su madre, de pronto estalla: *"¡No puedo soportar que me mires así, como si estuvieras segura de que me va a pisar un auto!"*. O cuando se habla de la posibilidad de que Angelino acompañe a Claudia, su novio y dos tías, que irán de picnic, y la madre comenta que a las "señoritas" no les va seguramente a gustar que vaya también Trajano, dice el chico: *"¡Pero sí! Son solteronas, un perro les encantará"*. Aun fuera del diálogo, la autora usa a veces un giro coloquial, una rescatable expresión verbal, como núcleo de una descripción, como base de un rasgo: *"Nosotros sabemos llevar la pobreza"*, decía. Qué significaba para ella esa oración, es difícil de explicar; *"saber llevar la pobreza era, más o menos, hacer con ella lo que mi madre hacía, todas las mañanas, con la ropa sucia: lavarla, exponerla al sol, plancharla con esmero para luego poder exhibirla como una pequeña obra de arte"*.

La autora ha sido hábil en vincular a Trajano con los instantes decisivos del relato y, asimismo, con las actitudes que van dando el tono a cada personaje. La primera intervención de Claudia (*"Mamá, esa bestia asquerosa ha ensuciado la ropa tendida"*) ya anuncia, con el pretexto del perro, la hostilidad de la muchacha hacia Angelino. La madre termina un incidente enojoso, gritándole a Angelino: *"¡Oh, andá, andá nomás a pasear tu perro, que es lo único que te importa!"*. Es Trajano quien descubre en la calle, antes que Angelino, la presencia de Claudia con su novio rico. El pasaje más tenso de la narración tiene al perro como centro (cuando Claudia arremete, furiosa: *"¡Contestá, contestá! ¡Decí nomás que lo querés más que a mamá, más que a todo!"*, Angelino responde: *"Sí, lo quiero más que a nadie en el mundo. Porque me tiene solo a mí, porque es bueno y tranquilo y no grita como ustedes aunque ahora mismo está en la azotea muriéndose de calor"*). Cuando descubre los cuerpos confundidos y desnudos de Claudia y su "novio", es en Trajano donde rebota, en forma de injustificado castigo, todo su desconcierto de niño a quien la infancia se le acaba. Y cuando esa infancia definitivamente concluye, y el nuevo Argelino admite y aplica su ingrediente de crueldad, Trajano desaparece para siempre. Confieso que, como lector, temí que la autora lo hiciera morir (era lo más fácil); más que por la suerte del perro lo temí por la suerte del relato. El abandono, en cambio, ese retiro casi voluntario, del animal que ha advertido

que la relación de afecto no es la misma que antes, es un desenlace más oprimente, ya que significa, para Angelino, el obligatorio regreso a la soledad sin grietas. "*No teníamos ya otro ser que nos compartiera* —dice el narrador desde su mirador de adulto— *que se hiciera cómplice de nuestras vidas separadas. Esa horrible sensación de aislamiento se experimenta pocas veces, pero deja en el alma una llaga ardiente. Yo había perdido a Trajano, Claudia a su novio, mi madre a sus hijos. Era necesario que nos entregáramos mutuamente para seguir viviendo. La soledad, con toda su carga de rencores, se tornaba cada vez más insoportable. Todo eso lo supimos en ese instante*".

No precisa adorno

La salvadora sobriedad con que Sylvia Lago trata su anécdota se ve a veces traicionada en lo metafórico. Creo que este es un peligro (quizá el más grave) que se cierne sobre la nítida capacidad narrativa de esta autora. Extraigo un párrafo: "*Todo era hermoso: la ensenada, con sus botes como cáscaras de nuez meciéndose sobre el agua preñada de reflejos; la playa, que se iniciaba en verdes, pronunciadas barrancas y se concretaba en una fiesta de herbazales y arenas reverberantes, y sobre todo el mar, generoso de espumas, de frescor, de horizonte*".

Afortunadamente, en el libro no abunda este tipo de chafalonía verbal, y menos aún en dosis tan cargadas como la del mencionado fragmento, pero es curioso que cuando la autora parece sentir la obligación de ponerse literaria (habla, por ejemplo, del suicidio como de *"un impulso rápido, pasajero, como una aguda saeta lanzada en el espacio de mi alma pequeña, etc."*) es cuando menos cumple con la literatura. En este primer libro, al menos, Sylvia Lago demuestra que la sencillez es su fuerza, y la metáfora su debilidad. Por suerte, no es la imaginería verbal la que da el tono del libro, sino los matices psicológicos, el eficaz enfrentamiento de los personajes, la creadora relación entre el niño y su perro.

Si se piensa en las ricas posibilidades literarias de Sylvia Lago, debe señalarse que es urgente que esta autora advierta que su fluidez narrativa, su sensibilidad para el diálogo, su capacidad de comunicación, no solo no precisan ornamento metafórico, sino que además funcionan mucho mejor sin él. De todos modos, conviene anotar que los defectos de Trajano son fácilmente subsanables, ya que residen en la parte exterior, en la superficie del relato, mientras que los ya señalados méritos del libro son auténticamente narrativos y residen en su capa más honda, más profunda.

(*La Mañana*, Montevideo, 28 de noviembre de 1962: 3).

Intégranse jurados para los concursos que organiza la 3ª Feria de libros y grabados Juana de Ibarbourou evoca a Gabriela Mistral

Noticiario de la 3.ª Feria

Como ya fuera anunciado oportunamente por la Comisión Ejecutiva de la 3.ª Feria nacional de libros y grabados, se otorgará un premio de quinientos pesos al mejor libro de narrativa, y otro por el mismo importe al mejor libro de poesía, publicados durante el año 1962. Asimismo se adjuntará un premio (también de quinientos pesos) al libro mejor impreso que esté en venta en la Feria.

El jurado de narrativa estará integrado por los siguientes críticos: Arturo Sergio Visca, Mercedes Rein y Emir Rodríguez Monegal. En el de poesía actuarán como jurados los siguientes escritores: Nancy Bacelo, Gonzalo de Freitas y Mario Benedetti.

Esta noche, a las 20:30, continuará el programa de actos de la Feria con la actuación del conjunto folklórico Los Carreteros, interpretando Víctor Santurio, sobre música propia, varios poemas de autores uruguayos. Mañana sábado, a la misma hora, los narradores Carlos Martínez Moreno, Mario César Fernández y Eduardo H. Galeano leerán trabajos inéditos, mientras que el domingo 23 se llevara a cabo un espectáculo denominado "Algo de Montevideo: Tres poetas y el tango", con la intervención de un calificado elenco (Nelly Goitiño, Rosa Mandelbaum, Zoraida Nebot, Dahd Sfeir, Henny Trayles, Imilce Viñas, Luis Berriel, Ricardo Espalter, Roberto Fontana, Justo Martínez, Sergio Otermin; dirección de Roberto Fontana, ayudantía de dirección de Jorge Sclavo) que interpretará poemas de tres escritores nacionales. La parte musical estará a cargo del Cuarteto de la Guardia Nueva.

La 3.ª Feria nacional de libros y grabados será clausurada el lunes 24 con un acto en el que serán entregados los premios instituidos a libros y grabados. Cabe señalar, además, que todos los días a las 19 horas se realizan espectáculos al aire libre con la participación de coro y conjunto folklórico de la Facultad de Arquitectura y de las instituciones y conjuntos dirigidos por Beba Medina de Schusselin.

De acuerdo a las últimas informaciones proporcionadas por la Comisión Ejecutiva las ventas, correspondientes a los primeros diez días, alcanzan a $46.000.

Una revista paraguaya

En Asunción del Paraguay se publica la revista *Alcor*, bajo la dirección de Rubén Bareiro Seguier. En su n.° 20 incluye las siguientes colaboraciones: "Política, cultura y crisis", de Juan Carlos Mendonça; "El Paraguay y el Plata", de Óscar Paciello; "El historiador como juzgador del pasado", de

Efraím Cardozo; "Augusto Roa Bastos, novelista del Paraguay", por Hugo Rodríguez Alcalá; "Gonzalo Zaldumbide, príncipe de la prosa hispanoamericana", por Justo Pastor Benítez; "La mano en la tierra", por Josefina Plá. En la primera página trae una colaboración de Juana de Ibarbourou, "Mis amados recuerdos", en la que la poetisa uruguaya evoca la figura de Gabriela Mistral:

"A Gabriela había que verla en la intimidad para encontrarle su belleza y conocerle su carácter. Tendría entonces los primeros años de su recia cuarentena. Los ojos claros y hermosos, la tez bronceada y áspera, los dientes deslumbrantes, la figura de campesina. De pronto hablaba interminablemente de cosas, de gente conocida suya, de persecuciones, hechicerías y fantasmas. De pronto, por largos ratos callaba obstinada, sumergida en recuerdos o meditaciones difíciles de adivinar. Poseía un buen gusto evidente y una crítica sonreída e irónica, certera como un pistoletazo. Nunca le vi caer en el pecado de la vanidad, torpeza o autoalabanza".

Relata Juana de Ibarbourou que Gabriela, en su casa de California, cultivó árboles a los cuales les dio parentesco en elección. Por ejemplo: a un ciprés le llamaba *"mi marido"*; a una acacia, *"mi madre"*; a un grupo de coníferos, *"mis hermanos"*; a otro, de cactus, *"mis amigos"*. Y concluye: "*¿Qué fiel familia de plantas silvestres le habrá nacido alrededor de la tumba en el feraz y silencioso Valle del Elqui, en su Chile de sus constantes batallas y cariños*?".

Aquí Poesía

Con este nombre se publica en Montevideo una revista bimestral, dirigida por Ruben Yacovski. Su segundo número ha sido puesto en venta en la 3.ª Feria nacional de libros y grabados, e incluye poemas de Ida Vitale, Washington Benavides, Salvador Puig, Alfredo Zitarrosa, Juan Gelman y Bertolt Brecht, así como un artículo sobre "Las traducciones y la poesía", de Hugo Emilio Pedemonte.

Los tres poemas de Ida Vitale ("Últimas noticias", "La procesión" y "Desapacible tiempo nuestro"), en especial los dos primeros, son francamente buenos. Hace algunos días, cuando en uno de los actos de la Feria, fueron leídos por la autora, pudo comprobarse cuánto hay de comunicativo en la auténtica y concentrada tensión de esas breves, dramáticas visiones. No todos los poemas de Washington Benavides (cuatro en total) están a la altura de la actual capacidad creadora de este poeta de Tacuarembó. "Lluvia o luz" es una mera pincelada, y "El juego mortal" cede demasiado visiblemente a la tentación del ejercicio verbal; los otros dos ("El tiempo un muro" y "Mundo exterior"), poseen en cambio esa corriente emotiva, tan característica de Benavides, que otorga una justificación espiritual a sus imágenes. El último de los poemas mencionados es, además, una imagen completa, líricamente redondeada, excelente de ritmo. Los dos poemas de Salvador Puig ("Diálogo del alba" y "El mar, olvido") son irregulares, incluyen algunos versos eficaces ("*Víspera. Todo está, no ocurre nada/ Solo es presente*

luminoso/ absorto en su fluir petrificado") pero en general parecen reclamar un ajuste definitivo. De los cuatro poemas de Alfredo Zitarrosa ("Del pensar"), solo el segundo halla ese resorte, a veces misterioso, que rescata a veces un poema de la simple divagación. "Opiniones", del argentino Juan Gelman, a medio camino entre el surrealismo y la agitación, tiene ímpetu, colorido y agresividad, tres cosas que evidentemente buscó el autor y que se corresponden con su tema. El poema de Bertolt Brecht ("Del pobre B. B."), en la esmerada traducción de Mercedes Rein, no pierde nada de su humor corrosivo (en el mejor de los sentidos) ni de su alerta. La nota sobre traducciones de poesía, de Hugo Emilio Pedemonte, resulta de didascálica corrección, pero el tema daba para meterse (literalmente) en honduras.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de diciembre de 1962: 3).

Mesa redonda en la Feria del libro

Opinaron cuatro escritores sobre diversos aspectos de la nueva literatura uruguaya

El tema era la nueva literatura uruguaya, pero en realidad se habló de muchas otras cosas: desde Acevedo Díaz hasta Tolstoi, desde el arraigo y la evasión hasta la novela objetiva desde el viejo Zoilo (no el de *Barranca Abajo*, sino el agrio crítico de Homero) hasta los falibles oficiantes de la crítica local, desde Rubén Darío hasta el precio del papel. Aunque la coherencia no fue su rasgo saliente, hay que reconocer que la Mesa Redonda organizada por la 3.ª Feria nacional de libros y grabados (participantes: Daniel Vidart, Paulina Medeiros, Clara Silva, María de Montserrat) debe haber sido el acto más movido y entretenido de todos los realizados hasta ahora en la improvisada y estentórea sala del atrio municipal.

El campo y la ciudad

Al comienzo, Vidart trató de organizar el debate, y para ello propuso dos temas: 1) Sustitución, en la actual literatura uruguaya, del tema campesino por el tema ciudadano, 2) el arraigo y la evasión en las letras uruguayas actuales. Vidart empezó recordando una opinión de los sociólogos: que las áreas culturales se diferencian por sus campos y se parecen por sus ciudades. Un puerto de una ciudad siempre tiene similitudes con un puerto de otra ciudad, por más distancia que medie entre ambos. Destacó que, hasta hace algunos años, la familiaridad que público y autores tenían con los problemas ciudadanos, les enajenaba el interés que pudieran sentir hacia los mismos. En realidad, el logro de lo universal en literatura hay que plantearlo en otro plano; por algo las literaturas inglesa, francesa o alemana no se han gastado en estas discusiones un poco colonialistas. Recordó que un joven escritor solicitó cierta vez a Tolstoi un consejo para ser universal y el autor

de *La guerra y la paz* respondió: *"Describe bien tu aldea y serás universal"*. A esta altura, una de las escritoras presentes le pasó a Vidart un papelito que este leyó en voz alta. Le recordaba que el tema era literatura nacional. *"Bueno* —dijo Vidart sin perder calma— *a eso iba. También en el Uruguay han existido escritores de cultura universal (ejemplo: Acevedo Díaz) que sin embargo trataron el tema rural, pero rescataron lo que tenía nuestro campo, a fin de realizar una literatura que tuviera arraigo en las apetencias de su época. La ciudad solo aparecía como telón de fondo*". Recordó entonces que había habido una paulatina transformación de temas: de la estancia a la chacra, de la chacra al suburbio, del suburbio a la calle de la ciudad. En la actualidad, los temas de la oficina, de las frustraciones urbanas, de las vidas chatas que pueblan la ciudad han adquirido un valor casi simbólico.

Explicación de una novela

Clara Silva intervino para señalar que el tema de la Mesa Redonda era algo que debía ser tratado por críticos y no por creadores, ya que estos son actores y no espectadores de la producción literaria nacional. No obstante se preguntó: ¿Qué es la nueva literatura? ¿Las nuevas generaciones o las nuevas tendencias? "*Porque si se trata de esto último* —agregó— *debo señalar que mi novela* El alma y los perros *está situada entre las más avanzadas corrientes actuales, en un punto esencial de la renovación de las tendencias de los géneros narrativos de nuestra época, y tiene una posición singular dentro de nuestra producción literaria actual"*.

Aclaró que ella solo podía hablar de su propia experiencia; no sobre teorías o historias de novelas, sino de lo que sabía por sí misma en su trabajo de escritora. Todo escritor escribe para expresarse, y si la novela es auténtica, debe dar una interpretación propia de la vida. La novela de un escritor será lo que él es, su propio espíritu. Toda novela es un producto tan subjetivo como un poema, y es una interpretación de la vida, del mundo de los demás a través de sí mismo. Señaló entonces que *El alma y los perros* da una visión propia de la vida.

"Se da el caso —agregó— *de que nos vemos equivocadamente a través de prejuicios o incomprensiones. Lo mejor es decir lo que he creído hacer. El orden histórico de narrar puede dar obras grandes y verdaderas, pero no la realidad íntima de nuestra conciencia, la realidad del mundo tal como la vivimos. La conciencia no es lineal o cronológica, sino simultánea. En mi novela lo que sucede no es lo importante. Lo importante es la manera cómo sucede. La técnica es la que corresponde a nuestra vida psicológica. Los hechos no se suceden en orden cronológico y lineal, sino en mezcla. Este es un plano que no es usual en nuestra narrativa, que por lo general sigue los moldes clásicos"*.

¿Cambia el escritor o cambia la ciudad?

También María de Montserrat se refirió en cierto modo a su experiencia personal. Dijo que durante muchos años había querido dar vida y trascendencia a ese hombre de la calle, a ese hombre sin relieve, y no lo había logrado. Destacó entonces que en los últimos años habían aparecido varios escritores jóvenes que habían conseguido formular artísticamente ese drama del hombre de la oficina, del hombre de la ciudad, que buscaba su módica felicidad. Fue en esos nuevos libros donde vio vivir y manifestarse a ese personaje ciudadano. Para María de Montserrat, el hombre ciudadano tiene la desgracia de estar más cerca que todos de la felicidad y de las tentaciones correspondientes. Formuló entonces una pregunta aguda: ¿qué es lo que en realidad ha pasado?, ¿la actual literatura uruguaya es nueva porque han surgido nuevos valores que han sabido ver a ese hombre ciudadano, o será que el mismo hombre de la ciudad ha cambiado y se ha convertido en un nuevo hombre? *"Creo que esto debe hacernos pensar; tal vez no se trata de un fenómeno exclusivamente nuestro sino que tiene un respaldo universal"*.

Los autores quieren ser leídos

Paulina Medeiros comenzó aclarando que no iba a hablar de su propia novela (y cumplió su intención). También ella se preguntó qué era lo nuevo en la literatura. Habló de la aparición de un proletariado agrícola, de una clase media; mencionó la aparición de la miseria y la desaparición del gaucho. Destacó que, pese al auge actual de los temas ciudadanos, la novela y el cuento del campo no han desaparecido, sino que se dan con una temática nueva. Además, hay todavía unos pocos escritores de evasión. En los últimos años, se ha producido un florecimiento de todos los géneros literarios, pero especialmente de la narrativa. Un rasgo importante: nuestros escritores no se imitan unos a otros, *"¡Eso es maravilloso!* —exclamó— *¡eso es literatura nueva!"*. Agregó que hay que desconfiar mucho de las estructuras novedosas y las modas literarias, y el público le dio allí su primer voto de confianza con un aplauso espontáneo. *"Más allá de lo nuevo* —agregó— *está el problema de captar la angustia del mundo en que se vive. El creador no puede estar distanciado de la criatura humana. Por eso dentro de lo realista, se evoluciona hacia una forma inteligible de la novela. Los autores actuales aspiran a que se los lea"*. Más aplausos, de autores inclusive.

Iracundia de la otra orilla

Alguien tocó el tema de la crítica, y entonces Vidart señaló que, dentro de la crítica uruguaya, había una línea dura y una línea blanda. Esta última había actuado siempre con complacencia, saludando con elogios la aparición de obras que estaban dentro de su tendencia estética, o que eran de amigos. Para Vidart, el florecimiento de las nuevas tendencias literarias ha estado vinculado a una crítica de línea dura, que empezó a destruir ídolos

falsos (y también otros que no lo eran). Señaló que, como en todas las profesiones, hay malos y buenos críticos, pero que convenía advertir que el crítico no era el eunuco de las letras.

Entonces, desde la penúltima fila, se levantó la iracunda figura de un señor, que dijo ser argentino. Su indignación era más bien impresionante y fue más o menos expresada en estos términos:

"¿Y a qué escritor puede importarle lo que dicen los críticos? ¡La crítica no es nada! Me extraña mucho que aquí se hable tanto de la crítica y nada de Delmira Agustini, que es la más grande poetisa que ha tenido el Uruguay y a quien nadie reconoce. ¡La crítica no es nada! El escritor debe escribir para expresarse y no para complacer a los críticos. A Rubén Darío, que fue el poeta más grande de América, no le importaba la crítica. Roberto Arlt, que es el más grande escritor de la Argentina, fue negado por los críticos. ¡La crítica no es nada!".

Clara Silva le dijo entonces dos cosas: 1) Que si decía que en este país nadie reconocía a Delmira Agustini, era sencillamente porque desconocía lo que pasaba en el Uruguay, donde Delmira era unánimemente admirada; 2) que si bien algunos críticos habían negado a Roberto Arlt, habían sido otros críticos los que lo habían revalorizado. Alguien más intervino para decir que, pese a la tajante afirmación del señor argentino, a Rubén Darío le interesaba la crítica; por algo el poeta incluyó en la segunda edición de *Prosas Profanas* la crítica que sobre este libro había escrito Rodó. En el escenario, Paulina Medeiros (cuya última novela se titula *Otros iracundos*) abandonó su simpática demagogia, para tomar algunas notas. No será extraño que, en una segunda edición de la novela, aparezca algún personaje que se levante para decir: *"¡La crítica no es nada!"*. Y entonces todos (incluso quienes no pensamos que la crítica sea todo) podremos atestiguar que la realidad provee sus iracundos.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de diciembre de 1962: 3).

Después de la Feria

Estimulante experiencia que puede ser trascendental para el futuro literario del país

El lunes 24 se clausuró la 3.ª Feria nacional de libros y grabados. En razón de la fecha, fue establecido un horario especial: de 17 a 20 horas. Algunos libreros, poco optimistas, pensaron que en Nochebuena el público no estaría para ferias y simplemente no habilitaron sus quioscos. Sin embargo, a las 17 horas, ya había bastante público esperado para comprar libros, y la afluencia no decayó hasta el instante mismo del cierre, cuando ya los libreros presentes (ansiosos también ellos por partir sus nueces y beber su sidra) encajonaban su mercadería cultural. Como resultado, los quioscos habilitados en esta última jornada tuvieron una venta excepcional, que superó la de los mejores días

de esta 3.ª Feria. Ese exitoso broche final permitió alcanzar la asombrosa cifra de $ 64.500, más asombrosa aún si se considera que a mediados de mes los funcionarios públicos (y entre ellos los profesores de Secundaria, gremio este que recluta a buena parte de los clientes de librería) aún no habían cobrado sus sueldos de noviembre. Como cifra comparativa, vale la pena recordar que en la 2.ª Feria las ventas habían sido de $ 33.000. O sea que este año prácticamente se vendió el doble.

Un forma de promoción publicitaria

Es probable que ni los libreros, ni los editores, ni los escritores, ni siquiera ese dinámico terceto (Nancy Bacelo, Elsa Lira Gaiero, Benito Milla) que constituye la Comisión Ejecutiva de la muestra y que, con su dedicación, su capacidad organizadora y su aptitud para imaginar atractivos y lograr recursos, han hecho posible esta formidable experiencia; es probable que ninguno de los sectores participantes haya apreciado, en su exacta dimensión, la enorme importancia que la institución (al parecer, ya sólidamente establecida) de la Feria nacional de libros y grabados, tiene ya dentro del panorama cultural uruguayo.

Después de las tres etapas cumplidas (desde 1960 a 1962), después del éxito ascendente que las ha acompañado, acaso convenga, en base a la lección práctica de esta fructuosa tentativa, extraer algunas elementales conclusiones.

El libro, como producto que ingresa al mercado, necesita promoción publicitaria. Debido al escaso margen de ganancia que en nuestro país deja este renglón, las vías corrientes de publicidad (prensa, radio, televisión, cine) no pueden ser regularmente empleadas por editores y distribuidores. Sin embargo, nuestro público (como todos los públicos de este presente y de este mundo) está acostumbrado a que la propaganda le salga al paso, para informarlo primero, para catequizarlo después. Sin ningún aviso o locutor que le informe que algo existe, el público no tiene hábitos de explorador como para salir a la búsqueda de algo desconocido, ya se trate de jabones, televisores o talentos. En realidad, el problema parecía estabilizado en el siguiente círculo vicioso: a) el negocio del libro no deja margen para una regular e insistente publicidad; b) sin la insistente publicidad, el público no es informado de que el libro existe; c) si el público no es informado, no se interesa por comprar el libro; d) al no venderse el libro y, por ende, reducirse las ediciones, el rubro deja menos ganancia y por tanto reduce el margen para la propaganda. El gran hallazgo de esta excelente idea que se llama Feria del libro, fue haberla concebido (deliberadamente o no) como una eficaz y posible promoción publicitaria, que no solo no representa un exceso dentro del modesto mecanismo librero y editorial de nuestro medio, sino que además posibilita la transformación del vicioso círculo en una espiral virtuosa. Y adviértase que la Feria no es propaganda en el más amplio sentido del término, ya que no catequiza al lector; simplemente, lo informa. Pero

el lector (o sea, el posible cliente del libro nacional) ha demostrado que sus reflejos funcionaban estupendamente frente al mero ademán informativo. El ademán incluía un libro, y el lector pudo hojearlo, inquirir sobre el autor, a veces hablar con él y hasta pedirle que le firmara un ejemplar.

La posibilidad existe

El itinerario del libro comienza en quien lo escribe y culmina en quien lo lee, pero entre uno y otro extremo hay varios puntos de enlace: el impresor, el editor, el distribuidor, el librero, el corredor, etc. La Feria, entre otras cosas, demostró que era posible establecerse una positiva comunicación entre esos puntos: demostró, asimismo, las ventajas del diálogo y la utilidad de que alguna vez se vean las caras todos los sectores implicados en el problema del libro nacional. Si hay un negocio en que la relación estrictamente humana tiene una particular importancia, es el que se relaciona con cualquier actividad cultural. En este plano, el artículo (que es, o aspira a ser, una obra de arte) no puede ser presentado, publicitado, tratado y vendido, con la misma estrictez mercantil, con la misma fría precisión de un vulgar operación comercial. En el tráfico del libro, debe existir por lo menos una rudimentaria simpatía por el oficio literario, una cordial tendencia a la comunicación. Precisamente, esa simpatía y esa comunicación han sido dos de las más trascendentales comprobaciones de la Feria. Desde ahora, el editor, el librero o el escritor, que desperdicien esta oportunidad, lo harán a su exclusiva cuenta y riesgo, ya que la posibilidad existe, y (lo más estimulante de esta prueba) existe sin discriminación. En los actos de la Feria, fueron invitados a participar todos los géneros, todos los grupos, todas las promociones. Y por primera vez (este fenómeno no fue claramente apreciable en las dos ferias anteriores) se vio a escritores de muy distintas y hasta opuestas tendencias, dialogando en un plano constructivo.

Pero la gran conquista de esta 3.ª Feria fue el entusiasta y perseverante apoyo popular. La concurrencia a los actos fue extraordinaria, y si ella era previsible en rubros de tanto arraigo popular como el tango, el folklore, el cine o el jazz, resultó en cambio, bastante sorpresiva el tema de tan escaso *sexappel* cultural como "las revistas literarias nacionales", o en actos programados sobre la base de la interpretación o la lectura de poesía (género este que durante muchos años ahuyentó redobladamente a nuestro público). Aun en la jornada del lunes, coincidente con la Nochebuena y sin ningún atractivo (intelectual o artístico) adicional, la entrega de premios tuvo el marco de una regular asistencia, que llevó su fidelidad hasta el último tramo.

Hacia la consolidación de una conquista

Alguna vez ha sido señalado, como visible rasgo uruguayo, la poca constancia que sigue aquí a la explosión de los entusiasmos. Cabría entonces agregar que el aspecto menos nacional de esta Feria Nacional, es el porfiado dinamismo, la resistente laboriosidad de los integrantes de su Comisión

Ejecutiva. No obstante, sería terrible dejarlos solos, sería una hipertrofia del egoísmo ver en la victoriosa experiencia ajena una mera oportunidad para sacar provecho propio. La tentativa solo podrá transformarse en una realización verdaderamente nacional, si al fin adquiere un impulso colectivo. En este sentido, la mejor lección que proporcionan los organizadores de la Feria es su competencia para inventar (en un medio que estaba culturalmente anestesiado) nuevos y eficaces incentivos para el interés público, para la aproximación entre el creador y el consumidor del arte. Un próximo paso, sin duda inspirado en la idea de la Feria, será la ya anunciada muestra de artes plásticas en la plaza Libertad. Pero debe haber otras ideas, no obligatoriamente limitadas a la temporada veraniega, para afirmar este nuevo clima, para consolidar este nuevo público. Y ya que las autoridades municipales han demostrado ser considerablemente más sensibles que las nacionales al fenómeno cultural, ¿no sería posible organizar, en pleno invierno (por ejemplo, en el Subte Municipal o en la sala de exposiciones del Municipio) una "Quincena Literaria" que incluyera exposición y venta de libros; conferencias de los distintos agregados culturales acreditados en Montevideo sobre las letras de sus respectivos países; diálogos (sobre una obra determinada) entre el autor y sus lectores y/o críticos; mesas redondas no solo de escritores sino también de editores; enfrentamiento de autoridades (nacionales o municipales, relacionadas con aspectos culturales) con los sectores directamente interesados con actividades literarias o artísticas; polémicas exclusivamente para (y entre) lectores; exhibición de filmes (hay varios en el país) sobre personalidades artísticas o literarias; utilización de las grabaciones que ha efectuado el SODRE para su "Museo de la Palabra"; reparto de cuestionarios (relacionados con la actividad artística o literaria del año) entre el público, a fin de realizar una consulta directa y tener una idea aproximada de las apetencias y preferencias del consumidor literario; conferencias evocativas o testimoniales, a cargo de personas que hayan conocido personalmente a escritores ya desaparecidos pero que han sido prominentes figuras de nuestro medio literario, etc., etc.? Es decir: dentro de un espíritu muy similar al de la Feria, aquellos actos que sean más apropiados para su realización en locales cerrados. De este modo, tendría lugar a mitad de año otra imperante remoción, que podría servir de adecuado enlace entre Feria y Feria, y no dejaría que los fuegos encendidos por estas se fueran apagando a través de los meses. Incluso podría pensarse en dicho programa invernal como en un complemento de la Feria, y en tal sentido ser organizado e impulsado (con la lógica colaboración de personas e instituciones directamente interesadas) por la misma Comisión Ejecutiva, que tan provechosa experiencia ha acumulado en tres años de honesto y estimulante resultado.

(*La Mañana*, Montevideo, 26 de diciembre de 1962: 3).

Un panorama de la producción literaria nacional en 1962

Desde el punto de vista de la actividad editorial, 1962 ha sido un buen año. Tomando como base un correcto nivel de impresión y de oficio literario, podría confeccionarse una nómina de más de cincuenta títulos. Para nuestro medio, que hasta hace pocos años vivía en un inconmovible letargo, esa cifra representa una sensible recuperación. Por otra parte, las ventas alcanzadas ($ 64.500) en la reciente 3.ª Feria nacional de libros y grabados, demuestran que sigue en ascenso el interés del lector por el libro nacional. Los organismos oficiales solo parcialmente se han hecho eco de esa nueva actitud: mientras que el Concejo Departamental de Montevideo ha prestado un valioso apoyo a la Feria (no estuvo por cierto tan feliz en la modificación de las bases del Concurso Municipal de Literatura), en el orden nacional siguen en pie las anacrónicas y absurdas bases del concurso literario anual del Ministerio de Instrucción Pública, y continúa la política de total indiferencia del Ejecutivo hacia las letras nacionales.

La verdad es que la apertura de posibilidades editoriales ha tenido como consecuencia una evidente mejora en la calidad promedial del producto literario uruguayo. Es cierto que aun en las épocas de mayor penuria y menor resonancia para el escritor, hubo en cada año un par de libros dignos de ser destacables; pero no es la excepción, sino la regla, lo que forma una literatura nacional. De ahí que, si bien 1962 no produjo una gran obra literaria, permitió en cambio la aparición de una decena de títulos que están en un buen nivel artístico y profesional, y probablemente otra decena de obras algo menos importantes pero igualmente dignas.

I) Novela

Donde más claro resulta este nuevo panorama es en los géneros narrativos. Creo que hace algún tiempo que la crítica no se enfrentaba —en un solo año— a quince obras que, en mayor o menor grado, brindan algún rasgo creador a la apetencia intelectual del lector.

Dentro del género novela, por ejemplo, reconozco que me costó ordenar los tres títulos que elegí como mejores, ya que ninguna de las tres novelas se destacaba nítidamente sobre las otras; pero también debo admitir que, aparte de la terna elegida, quedaron otras tres novelas (de Agustín Minelli, Paulina Medeiros, Silvia Guerrico) que no son por cierto la corriente moralla; muy al contrario, y aunque en definitiva resulten obras frustradas, hay en cada una de ellas (el clima de la época en Minelli, el tono picaresco de la primera parte en Medeiros, cierta fluidez comunicativa en Guerrico) algún resorte que les otorga un parcial pero legítimo atractivo.

En las tres novelas elegidas (*Bosque del mediodía*, de Juan José Lacoste; *El alma y los perros*, de Clara Silva; *La otra aventura*, de Ariel Méndez) hay influencias bastante notorias. Sin embargo, por debajo del aporte ajeno, hay

una visión propia. En este último sentido, la más representativa me parece la novela de Lacoste (que en 1960 obtuviera el primer premio en un Concurso literario organizado por ANCAP); creo que no habrá lector de *Bosque del mediodía* que, a las pocas páginas, no reconozca la sombra tutelar de Onetti. El propio Lacoste ayuda a semejante reconocimiento con la adopción de nombre para sus personajes (Stassen, Lauden) que suenan sospechosamente afines a los Brausen y Larsen onettianos (hay, incluso, una repetición textual en el nombre Eladio). Otras reminiscencias de Onetti son el laconismo del diálogo y cierta morosidad en los gestos de los personajes. Tal vez sean demasiadas coincidencias como para no denunciar una concentrada deliberación, una intención que excede el simple ademán imitativo. Porque curiosamente esta primera novela de Juan José Lacoste (nació en 1918, tiene abundante obra no publicada y recientemente obtuvo el primer premio para novelas inéditas en el Concurso Literario Municipal) aunque adopta un instrumento literario muy similar al de Onetti, en realidad expresa un mundo totalmente distinto del insistentemente representado por el autor de *La vida breve* y *El astillero*. Mientras que en Onetti hay una formulación onírica de la existencia y un constante trazado de enunciaciones acerca de la inevitable encerrona del destino, en Lacoste hay una adhesión intelectual a la realidad y una proporción salvadora para el personaje. También, a diferencia de Onetti, la peripecia de Lacoste interesa en sí misma y dicta su propio ritmo. Creo que Lacoste tiene talento narrativo (se le nota en la felicidad de contar los pasajes claves) y personalidad creadora; por eso me intriga un poco la reproducción externa y casi textual de varios recursos de Onetti. Habrá que esperar, sin duda, a una segunda novela de Lacoste (*Nadie en el río* es el título de la que obtuvo el premio municipal para inéditos) para ver hasta dónde el molde de Onetti pudo ser una adopción premeditada (tal vez con el fin de demostrar cómo el mismo instrumento puede servir para expresar muy distintas actitudes ante la literatura y ante la vida) o un trampolín para la definitiva adquisición de un lenguaje propio. De todos modos, esta novela constituye la gran sorpresa del año, no solo por tratarse de un autor hasta ahora inédito, sino por haber sido pensada y escrita en un nivel de profesional competencia, que incluye algunos capítulos (el V, el X, el XIII, el XV) entre los cuales habrá necesariamente que buscar las mejores páginas de 1962.

El alma y los perros, segunda novela de Clara Silva (en 1951 había publicado *La sobreviviente*), representa para el lector y para la crítica un caso curioso y desorientador. Más que una historia, es la versión de una mujer. También lo era *La sobreviviente*, pero en aquella primera novela las influencias no habían sido totalmente asimiladas y, pese a algunos capítulos hábilmente diseñados, el conjunto carecía de la necesaria coherencia. En *El alma y los perros*, se nota la presencia de un creador más seguro de sus medios expresivos, más maduro en su actitud humana, más fiel a las reglas

que ha decidido adoptar. La obra revela (en su desapego hacia el lector, en su minuciosa descripción de objetos, en sus deliberados y grandes huecos anecdóticos) el impacto de la nueva novela francesa pero, curiosamente, Clara Silva no hace objetivismo con tales recursos. *El alma y los perros* es algo así como la cinta grabada de una conciencia; la única e importante objetividad de la autora consiste en haber imaginado, en haber creado tal conciencia ficticia (aparentemente, la novela no deja filtrar esencias autobiográficas), pero a partir de ese núcleo creado la narración se vuelve subjetiva, funciona como voz (y como eco) de una conciencia individual. De modo que la influencia del *nouveau roman* es más de ejercicio literario que de actitud filosófica; y aún así para encontrar un antecedente con nombre y apellido, habría que retroceder hasta Nathalie Sarraute (los puntos suspensivos y las constantes interrogaciones, los vaivenes del pensamiento y los saltos del tiempo, traen insistentemente el recuerdo de *Le Planetarium*), en quien Gilbert Gadoffre ha reconocido ciertas estructuras estáticas que también aparecen en la novela uruguaya. Dentro de los cánones que a sí misma se ha dictado, la novela no es un logro total.

La fatigante recurrencia a noticias periodísticas, avisos sonoros, títulos de diarios, eslóganes de propaganda, lesiona a menudo el tenso esclarecimiento psicológico; la mención de detalles chocantes o vulgares no perjudica sino que complementa el retrato, pero la golpeante insistencia en los mismos (por ejemplo, un dedo del pie que asoma por el agujero de la media) amortigua y hasta anula el efecto de la primera referencia; el personaje del marido no solo es opaco en sí mismo (lo cual puede significar un acierto narrativo) sino que está opacamente presentado; la inopinada aparición en esta segunda novela de un ejemplar de *La sobreviviente*, y el comentario posterior sobre esta obra resultan chocantes, algo así como una desafinación (el recurso de la autocita, empleado entre otros por Shaw y por Ionesco, adquiere fuerza cuando va unido a cierta burla de sí mismo, pero cuando es empleado en serio, su invalidez queda a la intemperie). Junto a tales objeciones, cabe señalar que *El alma y los perros* tiene la vitalidad de toda obra experimental construida con fe; algunos momentos, como el relato de la comunión, alcanzan un alto nivel artístico; la figura de la protagonista emerge como un verosímil y conmovedor cruce de dudas y creencias, de esperanzas e inhibiciones; y el ritmo de la narración mantiene un latido perfectamente acorde con la esencia anímica que por ella circula.

La otra aventura es la tercera novela publicada hasta ahora por Ariel Méndez (*La encrucijada* es de 1949 y *La ciudad contra los muros* es de 1961). Evidentemente, se trata de un narrador en ascenso; sin embargo, hasta ahora había estado demasiado adherido a sus más admirados mentores. Ya señalé en alguna oportunidad las afinidades de la primera novela con el Eros dinámico de cierta literatura norteamericana, así como la similitud más o menos superficial de la segunda con la novela objetiva francesa. Ahora, con *La otra*

aventura, Méndez consigue por primera vez una novela de color personal. No es que hayan desaparecido las influencias (me parecen bastante notorias las de algunos novelistas italianos, como Pratolini o Vittorini, probablemente absorbidas a través de los nuevos narradores españoles), sino que esta vez el aporte ajeno ha oficiado de mero conductor hacia el lenguaje propio. Por supuesto, *La otra aventura* no es una obra cabalmente lograda; pero aun sus defectos se integran en una estructura y en una actitud, en base a las cuales su originalidad es reconocible. Aunque la novela tiene episodios más o menos escandalosos, esta vez (a diferencia de las dos obras anteriores) el tema no es la *"dolce vita"* montevideana. La peripecia sexual y el lenguaje sin trabas han dejado de ser artificiosas provocaciones del estupor, para convertirse en nítidas funciones del personaje. Como narrador, Méndez es irregular (la primera página es peligrosamente desalentadora, pero aconsejo al lector que no se desanime; cuatro o cinco páginas después, la novela adquiere su verdadero ritmo) e incurre a veces en defectos ingenuos, en tropiezos de principiante; no obstante, junto a tales insuficiencias, se hace presente un pujante goce de narrar que, sobreponiéndose a toda posible infracción retórica, sigue adelante y recluta el interés del lector. (Con poca o ninguna propaganda, el libro se vendió estupendamente en la 3.ª Feria). Si Méndez no se empecinara en esa extrañísima obsesión de usar el "tú" en lugar del "vos" en diálogos que no pueden ser más terrestres y locales, su prosa conversacional adquiriría una insospechada fuerza; pero cabe reconocer que este es el único y propio tabú que Méndez respeta; para los otros tabú (del intelecto, del pudor falso y del verdadero, de la perceptiva literaria, etc.), este autor tiene pronta una dinámica e incansable piqueta. Entre otras cosas, se mete en el Tupí y arremete con alegre ferocidad contra la generación del 45 (que es la suya, claro), contra los escritores que la precedieron y los que la seguirán, pero no creo que nadie pueda sentirse agraviado, ya que en medio de ese remolino de bofetadas intelectuales, hay un saludable inconformismo, una impaciencia ante la apatía, el esnobismo, la molicie. Por si llega a aparecer (recuérdese el módico jaleo provocado por un relato de Mario César Fernández) algún psicopático rabdomante de inventadas cobardías, démonos todos por jocundos aludidos. Y a otra cosa; que hay mucho por hacer. Una última observación sobre *La otra aventura*: lo mejor de la novela es un largo cuento interpolado. No solo es válido en sí mismo, sino que, por un fenómeno de ósmosis literaria, enriquece notoriamente la anécdota principal. Ahora que Méndez ha encontrado un personal y eficaz modo de expresarse, es de esperar que afine su puntería, perfeccione su oficio y escriba al fin la buena y sabrosa novela que ahora sí parece estar a su alcance.

II) *Nouvelle*

Al tratar este género, entendí necesario separarlo del cuento y de la novela; en primer término, por propia convicción (hace algunos años escribí un largo artículo sobre las diferencias entre estos tres géneros narrativos)[53] y también porque en el Uruguay la *nouvelle* ha tenido siempre una especial significación y muy dignos cultores. La terna elegida se integra con: *Nos servían como de muro*, de Mario César Fernández; *Trajano*, de Sylvia Lago; y *Metro*, de Roberto Fabregat Cúneo.

Nos servían como de muro, primer libro de su autor, en el momento de su aparición fue tomado, con el pretexto del elogio, como trampolín para tirrias varias, pero hubo una fundamental injusticia en ese doméstico sensacionalismo que por unas semanas rodeó la obra de Fernández: con sus defectos y con sus virtudes, *Nos servían como de muro* no tenía culpa del conflicto desatado y reclamaba ser considerada como la obra literaria que quiso ser. De estas mismas páginas, creo que fui el primero en señalar que el rasgo más montevideano que propagaba el libro era la insinceridad ambiente, en un grado que hoy me sigue pareciendo particularmente profundo y veraz: la hipocresía que brindó casi un estilo a las últimas y penúltimas camadas de ciertos sectores de nuestra vida política y moral, el culto casi fanático de la apariencia y la simulación, han dejado en los jóvenes (y en los que ya están saliendo de la juventud) una huella mucho más grave que todo eso; han creado casi una imposibilidad orgánica de ser sincero, una suerte de trauma en la natural capacidad de comunicación. Los personajes de Fernández son seres que no pueden ser sinceros, que no pueden tocar el fondo anímico del otro, porque ni siquiera logran tocar el propio fondo. Por eso la obra me parece importante y ejemplar, así como eficazmente complementaria de otros enfoques (Onetti, Martínez Moreno) igualmente obsedidos por ciertas rengueras temperamentales del rioplatense.

El libro, que está escrito en una prosa inteligente, especialmente atenta al detalle psicológico, al matiz de lenguaje, se lee con interés. Fernández demuestra ser un escritor intelectualmente adulto y el lector no tiene derecho a saltearse ni un párrafo. Creo sin embargo, que en lo anecdótico se queda corto, no se anima a imaginar hasta el fondo una peripecia que constituye verdaderamente un resorte argumental. Aunque hay varios sucesos marginales, falta el hecho que brinde la clave dramática del relato, el resorte narrativo que suele ser el corazón (o el estómago) de una historia. Pese a esa evidente inhibición de "primer libro", lo mucho de bueno (interés narrativo, sensibilidad idiomática, riqueza psicológica) que tiene *Nos servían como de muro*, permite esperar con confianza una segunda obra que, según anuncia la solapa, Fernández ya tiene escrita.

53 Se refiere a "Tres géneros narrativos", publicado en *Número*, Montevideo, 1953, recogido en *Sobre artes y oficios* (1968). [Nota del compilador].

Trajano es también un primer libro. Su autora, Sylvia Lago, ha ganado varios concursos literarios para obras inéditas. La historia, relatada en primera persona, es una evocación: Angelino, ya hombre, recuerda la etapa de su vida que compartiera con Trajano (un cachorro de galgo color canela). Pese a que el ambiente de la novela se prestaba para un naturalismo de brocha gorda, Sylvia Lago ha construido un retrato psicológico del protagonista usando al perro como testigo y también como paragolpes de las reacciones de Angelino. La salvadora sobriedad con que la autora traza su anécdota se ve a veces traicionada en lo metafórico, y es curioso que cuando Sylvia Lago parece sentir la obligación de ponerse literaria es cuando menos cumple con la literatura. Evidentemente, la sencillez es su fuerza y la metáfora su debilidad. Por suerte, no es la imaginería verbal la que da el tono del libro, sino los matices psicológicos, el eficaz enfrentamiento de los personajes, la creadora relación entre el niño y su perro. (En 1962 esta narradora publicó un segundo título, *Tan solos en el balneario*, también premiado en un concurso literario; aunque no alcanza la sobria eficacia de *Trajano*, demuestra buena habilidad para construir un mundo, perfilar personajes y conseguir que el lector perciba una atmósfera determinada).

Metro, de Roberto Fabregat Cúneo, es un relato fantástico y, en esta especialidad, me parece uno de los más incitantes que se hayan escrito en el Uruguay. Menos artístico que el mejor Felisberto Hernández, más severo en sus recursos humorísticos, el relato de Fabregat tiene sin embargo un ritmo inventivo, una nerviosa sucesión de absurdos que en cierto modo lo sitúan más cerca de los creadores anglosajones de *science fiction* que de los autores ya clásicos de la fantasía literaria. Creo que el relato tiene una extensión mayor de la que puede tolerar. La sucesión de pantallazos, tan imprevistos como absurdos (en el género, la absurdidad no es defecto sino virtud), acaso se prolongue demasiado. El mayor hallazgo de este narrador, es haber dado con un punto sutilmente equidistante del sueño y la vigilia, de la alucinación y la realidad, y haber creado, desde ese punto una ficción que de algún modo compromete el interés (y aun la preocupación) del lector.

III) Cuento

En este género se destaca claramente el libro de Juan Carlos Onetti: *El infierno tan temido*. Además del relato que le da nombre, el volumen incluye otros tres cuentos: "Mascarada" (una anécdota poco lograda, que Onetti publicara hace varios años, pero que sin embargo tiene, para la historia de nuestra narrativa, el interés de haber empleado la técnica objetiva cuando todavía no estaba de moda), "El álbum" (una aventura sexual sobre la que planea un reducido misterio, un arcano de ocasión, que oficia de pretexto de justificación para lo sórdido; cierto desprestigio de la verdad está diestramente manejado por Onetti, que no puede evitar ser corrosivo, pero que en esa inevitabilidad funda una suerte de tensión, de ímprobo patetismo), y la

"Historia del caballero de la rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput" (hay un buen tema, una bien dosificada expectativa, pero esa misma expectativa conduce a poca cosa, y el agitadísimo final solo parece un flojo intento de construir un efecto). En compensación, "El infierno tan temido" es el mejor cuento publicado hasta hoy por Onetti. En su acepción más obvia, es solo la historia de una venganza; pero, en su capa más profunda, es algo más que eso. Risso, el protagonista, se ha separado de su mujer, a consecuencia de una infidelidad de extraño corte. La mujer desaparece, y al poco tiempo empieza a enviar fotos obscenas que, increíblemente, van documentando su propia degradación. Risso llega a interpretar esa agresiva publicidad, ese calculado desparramo de la impudicia, como una insólita, desesperada prueba de amor. Pero el último envío acierta *"en lo que Risso tenía de veras vulnerable"*. Más que una *"introducción al suicidio"*, como algún crítico ha señalado, este cuento es el suicidio liso y llano. La perseverancia con que Risso construye su interpretación, esa abyección que él transfigura en prueba de amor, demuestra algo así como una inconsciente voluntad de autodestrucción, una honda vocación para ser estafado. De tan mansa que es, de tan mentida o tan inexperta, su bondad se vuelve sucia, más sucia acaso que la metódica, entrenada venganza de es objeto. Para meterse con tema tan viscoso, hay que tener coraje literario. Como solo un Céline pudo hacerlo, Onetti crea en este cuento la más ardua calidad de obra artística: lo que se levanta a partir de lo desagradable, de lo abyecto. Es ese tipo de literatura que si no llega a ser una obra maestra, se convierte automáticamente en inmundicia. La hazaña de Onetti es haber salvado su tema de ese último infierno, tan temido.

El viaje hacia el mar, de Juan José Morosoli, recoge diez cuentos del desaparecido narrador de Minas, que nunca fueron publicados en libro. El volumen incluye una inteligente valoración crítica y una útil bibliografía de y sobre Morosoli; Heber Raviolo es el responsable de ambas tareas. La intención de rescate que el libro lleva implícita justifica que esta decena de cuentos no esté a la altura del mejor Morosoli. Algunos de los cuentos (especialmente "El balsero", "Un fondero", "Rodríguez") parecen meros apuntes, solo adecuados para un ocasional aprovechamiento periodístico (por algo su autor no los incluyó en ninguno de sus libros). Hay sin embargo tres o cuatro relatos (pienso concretamente en "Canario Viejo", "Vidas", "Pareja" y "Los amigos") que muestran algunas de las más eficaces características narrativas de Morosoli, y otro más, excelente ("El viaje hacia el mar" que da título al volumen), que por sus trazos humorísticos, sus aciertos de ambiente, sus apuntes nostálgicos, está en el nivel de los mejores cuentos de este narrador. De todos modos, el volumen es un digno y útil complemento de los seis tomos que forman la obra narrativa de Morosoli.

Con motivo de vivir, de María de Montserrat, incluye un cuento largo y dos brevísimos. Los tres están bien escritos, pero demasiado apretados. Es

evidente que el cuento largo ("Con motivo de vivir") tiene tema para toda una novela, y que los dos breves apuntes que cierran el libro ("Gente de otro mundo" y "Retrato a lápiz") reclaman por lo menos quince o veinte páginas de desarrollo, en vez de las cinco y tres, respectivamente, que la autora les ha asignado. Es una lástima esa excesiva concentración, que asfixia bastante la peripecia; es una lástima, porque esta narradora tiene una natural fluencia narrativa, una certera intuición para la búsqueda del vocablo que mejor vibre, un excelente oído para el ritmo de la frase. Algunos de sus párrafos constituyen un auténtico placer de lectura. Por otra parte, y esto es especialmente reconocible en el relato más importante, la autora sabe decir su historia con cierto acompañamiento poético, que curiosamente no es tanto verbal como de atmósfera, de situaciones. En los cuentos breves la narradora se asoma a dos temas excelentes, pero solo extrae limitado provecho. Desde el punto de vista de un mejor usufructo de sus evidentes aptitudes para el quehacer narrativo, es urgente que María de Monserrat se atreva a otras dimensiones, particularmente a la novela, que parecería el género más afín con su equipo de temas.

Además de los tres libros de cuentos que integran la terna, también tienen un parcial interés: *Los ojos del monte y otros cuentos*, de Alfredo Dante Gravina (que incluye un relato francamente bueno: "La danza macabra") y *Muchachos*, de Cicerón Barrios Sosa (animosa tentativa de tocar los viejos temas con un acento propio).

IV) Poesía

En este género los tres libros mejores son, en un orden preferencial; *Poemas de amor*, de Idea Vilariño; *Cielo solo*, de Nancy Bacelo y *Límite*, de Saúl Ibargoyen Islas.

En la tensa y rigurosa obra poética de Idea Vilariño, en el cimiento espiritual de ese ser que niega, que rechaza, que sufre, que no olvida, ha existido siempre una aspiración a la dicha, una última esencia de amor —y hasta de ternura— que ha sido guardada como un fondo de reserva, como una extrema justificación de la existencia. Tal disponibilidad ha subyacido en todas las etapas de su obra, pero es en su último libro, *Poemas de amor*, donde se hace más evidente y definida. "*Estoy aquí/ en el mundo/ en un lugar del mundo/ esperando/ esperando*", dice en uno de los poemas más breves. Cuando la espera culmina, cuando el amor adviene, las palabras (consciente, deliberadamente) imitan la felicidad, pero el ser íntimo, el último reducto de la verdad, sabe que el amor es una abundancia transitoria, durante la cual no es posible ahorrar para el mezquino futuro; sabe que la soledad solo provisionalmente admite su derrota; que, más allá de esa pobre tregua llamada amor, la soledad retomará las riendas de la vida. Esa inclemente perspectiva, esa condena a cumplir, ese futuro cerrado no impiden sin embargo la plenitud del amor; más bien la intensifican, la dramatizan. Es una plenitud a

corto plazo, siempre amenazada, pero con ella construye Idea Vilariño tres o cuatro poemas, en los cuales lo erótico, lo romántico, o hasta lo pueril-mente doméstico del amor se inscribe en una capacidad de comunicación raras veces reconocible en nuestra copiosa poesía femenina. (Me refiero a los poemas "Carta I", "Carta II", "No te amaba", "Ya no"). No todos los poemas del volumen se hallan a esta infrecuente altura; en realidad, me parece que *Poemas de amor* es un libro menos riguroso, menos autoexigente y concentrado que *Nocturnos*, al que sigo considerando el punto culminante de la poesía de Idea. Curiosamente, algunos de los poemas más breves ("Estoy aquí", "Yo quisiera", "Estoy tan triste") dejan un flanco, que si no llega a ser de debilidad formal, es por lo menos de una menor fuerza expresiva. Al parecer, la medida actual, el ritmo interior de la poesía de Idea, se desenvuelve mejor en más espacio, en desarrollos de más prologada tensión. Aun con estas objeciones menores, *Poemas de amor* resulta un libro fundamental en la trayectoria de este creador [sic], ya que testimonia virtualmente la única apertura (todo lo transitoria que se quiera) de un mundo aherrojado, oprimido, perplejo.

Cielo solo, cuarto libro de Nancy Bacelo, es un verdadero lujo de impresión (la excelente carátula es de Antonio Frasconi, serigrafía de Raúl Pavlotzky, y el texto íntegro fue impecablemente manuscrito por José Pedro Costigliolo). Consta de veintisiete poemas, en los que Bacelo (después de la experiencia no totalmente exitosa de sus *Cantares*, 1960) recupera, con una mayor madurez y un más acabado dominio del verso, la actitud poética de *Círculo nocturno* (1959). Cada poema es una unidad definida, un estado de ánimo, una instantánea. Bacelo no es un [sic] poeta fácil de captar, ya que nunca dice su verdad total, o, cuando la dice, tiene el cuidado de cubrirla con imágenes válidas, eficaces, pero que despistan al lector. Sin embargo, en esa reticencia reside buena parte de su atractivo. El poema es en cierto modo un desafío, una incitación a que el lector construya su propia clave. Los enfoques tensamente líricos de Bacelo constituyen en cierto modo rodeos y alusiones a un episodio, hecho o recuerdo, que es hábilmente escamoteado al lector: pero ese escamoteo no solo imparte a la obra un misterio que la encarama a otra dimensión, más trascendente, sino que además une las imágenes en una extraña coherencia. Es como si visibles hilos unieran todas las palabras a un núcleo invisible. En algunos poemas el procedimiento no funciona a la perfección y entonces el verso se vuelve opaco, desteñido. Pero estos casos son los menos. Poemas como "Ausentes", "Saberlo", "Decirlo", "Para siempre", significan una inmejorable versión de ese privado dolor *"que nadie contaría/ en su crudeza"*, y que para Bacelo es "*un cielo solo/ una incipiente realidad/ vertida/ sobre la circunferencia/ del olvido*".

Límite, de Saúl Ibargoyen Islas, es un delgado cuaderno que incluye tan solo once poemas, pero trae consigo algo que puede significar un cambio importante en la producción de este prolífico poeta. Creo que por fin Ibargoyen se ha lavado los ojos de la realidad contante y sonante, del mundo

liso y llano, de su reproducción devotamente fotográfica. Por lo pronto un buen indicio: pese al reducido número de poemas, Ibargoyen consigue esta vez un nivel artístico que en sus libros anteriores solo había alcanzado en raras, aisladas ocasiones. Hasta ahora, y aún en sus mejores momentos, la poesía de Ibargoyen había avanzado un poco a empujones, acorralando a veces al lector con cierta prepotencia verbal. En *Límite*, el poeta parece haber regresado a sí mismo, cambiando el tono, depurando la expresión. Hay una evidente retracción en estos once poemas, y no obstante ello asoma una actitud más simpática hacia el lector. Ha perdido mordacidad, fuerza de embestida, pero ha ganado en hondura, en autenticidad, Ibargoyen parece haber comprendido que para que la realidad se integre en la poesía debe llenar primero los requisitos del arte. Enhorabuena.

Otros títulos de interés: *Los extranjeros* de Pablo Álamo (el afán de asir lo cotidiano se traduce a veces en flojos o triviales rebotes metafóricos, pero en su conjunto es un libro vivo, comunicante, removedor, con un impulso, una voz llena y un enérgico romanticismo, que a menudo parecen resbalados del Neruda *residencial*); *El viento y la sombra* de Luis V. Anastasía (libro desamparado de imaginería lírica, a pesar de que los versos están bien construidos y mantienen un impecable ritmo, la monotonía del enfoque poético mantiene al lector a prudencial distancia); *Las puertas* de Jorge Medina Vidal (libro desigual, con notorios bajones, pero con algunos poemas, como "San Giorgio e il Drago" y "Elegía", que muestran la muy favorable y más reciente evolución de este escritor); *La tierra charrúa* de Américo Abad (trata de construir un gran fresco con los primeros tramos de nuestra historia, pero no siempre rescata su poesía de la retórica pasatista y el énfasis enumerativo).

v) Otros géneros

Narradores de esta América no solo es el mejor libro de ensayos críticos publicado en 1962, sino también la obra que más cabalmente representa a su autor, Emir Rodríguez Monegal. Así como cada narrador tiene una medida ideal, en la que se siente más cómodo y mejor se expresa, también el crítico tiene la suya. Empleando una terminología cinematográfica, podría decirse que para Emir Rodríguez Monegal la dimensión ideal es el mediometraje. En las reseñas demasiado breves, su aparato crítico no respira bien y puede ser tomado erróneamente por un enfoque superficial; en los trabajos largos, la erudición diluye a veces la visión sagaz, personal de este ensayista. (Alguien podría recordarme la inspirada eficacia de alguna breve reseña, o la excelente "Introducción" de las *Obras Completas* de Rodó, pero no importa; aquí hablo en términos generales). En cambio, los ensayos (ninguno de ellos sobrepasa las veinticinco páginas) incluidos en *Narradores de esta América*, tiene la doble ventaja de informar convenientemente al lector sobre el autor tratado, y brindar un enfoque inteligente y creador sobre

un determinado mundo de ficción. Tengo la impresión, además, de que la narrativa es el género que más incita la aptitud crítica de Rodríguez Monegal. Puede hablarse de una general solvencia en su labor literaria pero es frente a la obra narrativa donde se encuentra a sus anchas y donde más útil y esclarecedora resulta su entrenada, aguda, visión. Rodríguez Monegal tiene una bien desarrollada destreza para integrar al escritor con su alrededor, su tiempo, su ámbito; en ese sentido son ejemplares sus trabajos sobre Mariano Azuela, Enrique Amorim (probablemente el mejor del volumen), José Lins do Rego y Juan Carlos Onetti. Aun para un lector, como yo mismo, poco entusiasmado con Borges y sus bifurcaciones, iteraciones y círculos, resulta de provocativo interés el estudio, devoto pero penetrante, que realiza el crítico sobre las relaciones del escritor argentino con la literatura fantástica. Otros trabajos, como los que dedica a los chilenos José Santos González Vera y Marta Brunet, brindan, aparte de la valoración crítica, una cálida presencia de esos escritores, acercando de algún modo al lector la imagen real, física, la persona humana en fin que a veces fluye por debajo, y planea por encima, de la obra estrictamente literaria.

La imagen en la poesía gauchesca, de Eneida Sansone de Martínez, fue originalmente una tesis de la autora para optar al título de Licenciada en Letras, frente a un jurado que integraron Roberto Ibáñez, Lauro Ayestarán y Carlos Real de Azúa. En realidad, se trata de una investigación de gran aliento acerca de la forma, el contenido sensorial, y los temas de la imagen en la poesía gauchesca. La autora ha agregado un diccionario de seudónimos de poetas gauchescos y una completísima bibliografía. Maneja con agilidad y sentido de las proporciones una rica información sobre el tema, y demuestra gran habilidad para el montaje de las citas y el comentario orientador; pero lo más importante es la coherencia general del trabajo y la vitalidad (y hasta el entretenimiento) de los planteos.

Arturo Sergio Visca ha aportado dos títulos en 1962: *Tres narradores uruguayos* y la *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*. En el primero estudia a Reyes, Viana y Morosoli. Se trata de tres trabajos serios y documentados. Personalmente prefiero el dedicado a *Gaucha*; me parece el más seguro en el escrutinio de personajes, el más certero en el descubrimiento del escritor esencial. El referido a Morosoli estudia sobre todo los procedimientos, los problemas de estilo y composición, y en ese sentido hace vigilante requisa de ejemplos corroborantes.

No obstante, es una lástima (en una advertencia preliminar, Visca sale al encuentro de esta objeción) que el autor no haya ido más hondo en su cateo del narrador de *Los albañiles de los Tapes*. El trabajo sobre Reyles participa en cierto modo de esa misma limitación, pero allí Visca revela una más asentada certidumbre. Por supuesto, mi visión crítica de Reyes está en los antípodas de la de Visca (me remito a mi estudio "Para una visión de Carlos Reyles" publicado hace doce años) y por lo tanto no puedo acompañarlo

en su admiración hacia el novelista-hacendado, pero debo reconocer que Visca, para apoyar su elogioso dictamen, apela (dentro de la obra de Reyles) a pormenores y atributos de manipuleo literario, y es probable que en ese campo tenga razón. Lo que me choca en Reyles no es su innegable oficio, sino su espurio realce, su relegante vistazo "desde arriba", su disimulado menosprecio.

Más importante me parece el otro título de Visca: *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, que excede las proporciones de una selección para convertirse en un panorama crítico, ya que cada uno de los veintitrés narradores incluidos provoca una pormenorizada reseña a cargo del antólogo. La última antología del cuento uruguayo era la de Alberto Lasplaces, publicada en 1944; de modo que Visca, con esta suya, vino a remediar una antigua penuria. Por sus proporciones (quinientas páginas), por el número (veintitrés) de autores representados, por el organismo que auspició la edición (la Universidad de la República), por la idoneidad demostrada por el antólogo, este libro debe ser uno de los más importantes del año. Naturalmente, es fácil disentir con varios rubros de la Antología (cuentos incluidos, criterio de selección, límites cronológicos, autores que sobran, autores que faltan, etc.); después de todo, cada uno de nosotros tiene seguramente pensada una antología de su propio gusto. Con todo, cabe señalar cierta irregularidad en los enfoques de Visca: las afinidades literarias del antólogo repercuten (tal vez ello sea inevitable) en las fichas críticas, las que, salvo alguna excepción, son tanto más eficaces cuanto más cercano se halle el crítico a la posición estética del autor comentado. Esto no significa que Visca abdique intermitentemente su objetividad, sino que su esfuerzo de aproximación es más visible cuando se trata de un autor que está relativamente lejos de sus preferencias artísticas o literarias. La elección de cuentos no es mayormente objetable (quizá el más perjudicado sea Martínez Moreno, que figura con "El salto del tigre", un relato seguramente menos representativo que "La última morada", "Cordelia", "El careo" o "El simulacro") pero sí tal vez, y en algunos casos, el número de los mismos. Es difícil aceptar que José Monegal (con tres cuentos) sea más significativo dentro de un panorama del cuento uruguayo contemporáneo, que Felisberto Hernández (un solo cuento) o Juan Carlos Onetti (también uno). Sé que Visca buscó una compensación en número de páginas, pero es evidente que no siempre logró esa equivalencia, y es muy razonable que no la haya conseguido. Se me ocurre que cuentos como "El balcón", de Felisberto Hernández; "Tres hombres", de Mario Arregui (en la correspondiente ficha crítica, Visca se pronuncia contra este cuento); "Un sueño realizado", de Juan Carlos Onetti; "La última morada", de Martínez Moreno y "Rancho en la noche" de Francisco Espínola, no deberían haber estado ausentes en una rigurosa selección (aún más rigurosa que la que aquí se comenta) del cuento uruguayo contemporáneo. No se me escapa, como ya lo señalé, que este tipo de objeciones son inevitables frente a cualquier

antología; por más objetivo que el antólogo quiera ser, es previsible (y es humano) que la selección refleje en buena parte los gustos de quien elige. Visca no es un improvisador, sino un estudioso serio, sensible e inteligente de las letras nacionales. Esas tres cualidades se reflejan en su Antología. Cabe señalar aún que en un cotejo con anteriores tentativas de selección esta de Visca aparece como el más logrado de tales esfuerzos.

Quedó para el final el rubro teatro (teatro en libro, por supuesto). En un solo volumen han sido publicadas *La noche de los ángeles inciertos* y *Mascarada*, dos piezas de Carlos Maggi, el autor número uno del actual teatro uruguayo. Leí la declaración de Maggi que figura en la solapa, y suscribo la fe que él deposita en estas obras. A fines de 1961, desde estas mismas páginas, al comentar la producción literaria del año y destacar otras dos piezas de este mismo autor, dejé constancia de mi entusiasmo por *La noche de los ángeles inciertos*, estrenada entonces por el elenco de Teatro del Pueblo. La reciente lectura del libreto me confirma en aquella preferencia (y *Mascarada* también tiene parte de esa confirmación), porque creo que este autor ha dado, con éxito, uno de los saltos más peligrosos, pero también más creadores que se le ofrecen al autor nacional: el que va desde un costumbrismo más o menos fiel y ocurrente, hasta la creación verdaderamente imaginativa, trascendente, que no pierde su contacto con la realidad aunque llegue a transfigurarla. No se me oculta que ni *La noche* ni las dos partes de *Mascarada* son productos acabados, inobjetables (tal vez el acto denominado *Un cuervo en la madrugada* sea el más vulnerable), pero como lector he experimentado la agradable sensación de que se abre una nueva puerta para el teatro nacional y que desde esa puerta se divisa un amplio y estimulante panorama.

Es seguro que Maggi ha sido el primero en ver tal posibilidad (el acto titulado *El apuntador,* segunda parte de *Mascarada*, tan caótico como apasionante, es algo así como una primera salida) y muy pronto mandará noticias desde ese otro ámbito teatral que ha descubierto.

En un plano indudablemente más modesto, Rubén Deugenio ha publicado dos piezas: *Quiniela* y *El ascenso*, que fueran estrenadas en 1939 y 1960 por La Farsa. Deugenio tiene oficio, buen oído para el diálogo, aptitudes humorísticas y una discreta capacidad de observación psicológica. Sus dos piezas funcionan bien, tanto en la escena como en el libro; eso no se discute. Pero este autor, si aspira a un mejor porvenir teatral, deberá levantar la mira, deberá hallar algún recurso para que su realismo un poco literal adquiera vuelo y le sirva para rescatar ese más hondo dramatismo, esa misteriosa poesía, que suele esconderse hasta en los lugares comunes, en los reflejos previsibles, en la mera trascripción costumbrista.

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de diciembre de 1962: 13).

Tres frustradas novelas sirven para documentar el ascenso de la narrativa uruguaya: Paulina Medeiros, Silvia Guerrico, Agustín Minelli

Hace algunos días, al bosquejar un panorama de la producción literaria nacional correspondiente a 1962, destaqué un rasgo de esa producción que considero verdaderamente importante: en el rumbro *novela*, fuera de los tres títulos que elegí como mejores, había por lo menos otros tres (*Otros iracundos*, de Paulina Medeiros; *Dulce raíz dormida*, de Silvia Guerrico; *Sucedió así*, de Agustín Minelli) que, aun siendo, por distintas razones, obras frustradas, tenían algún aspecto destacable, algún legítimo interés para el lector. Por razones de espacio y oportunidad no me extendí en el examen de esa peculiaridad; ahora trataré de hacerlo.

Un libro para leer rápido

Otros iracundos, de Paulina Medeiros, narra la historia de una muchacha —irónicamente llamada Luz Divina— hija de un borracho y una actriz, abandonada luego en un asilo, rescatada más tarde por una tía, y embarcada finalmente en una aventura amorosa que la lleva a la muerte. Medeiros no se complica la vida con arduas construcciones narrativas; cuenta en un estilo directo, nervioso, arremetedor. En ninguna de las tres partes ("En las primeras décadas del siglo"; "Adolescentes"; "La furia") que forman el libro, ese estilo decae; lo que va notoriamente decayendo es la anécdota. La primera parte resalta la vida de Luz Divina en el asilo. Allí es donde funciona mejor esa manera golpeante, acelerada, perentoria, gracias a la cual la autora da siempre la impresión de que no corrige más y mejor porque no tiene tiempo porque el tema es urgente, porque si el mensaje no es enviado hoy, mañana será tarde; es también esa primera parte la que mejor se corresponde con la figura simpática y demagógica de Paulina Medeiros como persona, como ejemplar humano. Creo que el camino elegido para ese arranque es el más adecuado a esta narradora, que por temperamento, por impaciencia y quizá hasta por vocación, nunca podría ser un artífice de su propio estilo. Digo el más adecuado, porque la velocidad de su prosa no le da tiempo al lector para fijarse en el adjetivo disonante, en alguna vulgaridad no funcional, en ciertos embotellamientos verbales. El libro se lee rápido, o no se lee; algo que la prosa de Medeiros no tolera, es la lectura morosa, intermitente, repensada. En esa primera parte, la autora pinta un mundo virtualmente inédito para la narrativa nacional: el de los asilos, con su visión deformada y viciosa del mundo exterior, con su permanente violencia lista para el estallido. Y es preciso reconocer que, dentro de esa prosa al galope, hay diálogos de gran vivacidad, personajes retratados al pasar, de un solo pero eficaz brochazo, y sobre todo un ritmo casi enloquecido que se

corresponde con la materia humana que maneja, con el clima de dinámica violencia que quiere transmitir.

En las dos partes restantes, la anécdota se derrumba y entonces el nerviosismo y la vertiginosidad del estilo, parecen los recursos menos adecuados para apuntalarla. Todavía en la segunda hay un personaje bien delineado (el sórdido escribano Pascale), pero al fuga de la última parte no tiene sostén narrativo, ni cumple con las leyes realistas de una verosimilitud que la autora ha elegido como medio expresivo. Tampoco los ventarrones políticos y sociales, que despeinan a los personajes, están bien integrados en la novela. Así como en la vida del asilo los personajes parecen creíbles y, aunque siempre vistos desde fuera, transmiten una urgencia interior, en las dos últimas partes del retrato (incluso el de la protagonista) es nuevamente externo; sigue apurando, pero no conmueve. De todos modos, las primeras sesenta páginas de *Otros iracundos* tienen vigor, dictan (y cumplen) sus propias reglas, y (lo que es más destacable) muestran una personalidad literaria, un pujante y propio modo de encarar un relato.

El barrio, nueva Arcadia

Dulce raíz dormida de Silvia Guerrico provoca en el lector cierta impaciencia debida a su planteo, que quiere ser más o menos realista y resulta, sin embargo, tan extraña a la realidad. Son varios los problemas en juego, varias las tesis a demostrar. Por lo pronto, las razones chatamente mercantiles que dominan el trabajo intelectual en la televisión, luego, la falsa rebeldía de los muchachos, que al parecer termina siempre en conformismo: y, por último, la implícita apología de ese mismo conformismo. Para eso, la autora se introduce en la vida de un barrio, presumiblemente bonaerense, y allí cuenta y hace contar vidas, episodios, aprendizajes, desencantos, abandonos y regresos. Claro que ese barrio es una especie de Arcadia intemporal, donde algunos pocos parecen malos pero en el fondo todos son buenos. El protagonista, Ernesto Báez, que ha admirado a Perón solo por llevarle la contra al padre, es al principio una suerte de inadaptado, un "rebelde" (pero con el patrón de "rebeldía" que debe imaginar, por ejemplo, el grupo *Sur*); pero después que el padre (al parecer, talentoso poeta, verosímilmente frustrado por la radio y la televisión) muere, el muchacho empieza a vincularse con la gente y los dramas de la vecindad, y aprende, aprende tanto, que al final un rico comerciante del barrio se hace cargo de sus abultadas deudas y acomoda definitivamente su porvenir. "Sí", parece decir Silvia Guerrico al oído del lector, "la solución es la libre empresa".

Lo más asombroso de esta novela es, por una parte, que sean en ella tan evidentes las huellas de la cursilería radioteatral, de esa edulcorada cosmovisión que solo existe en la *Schlaraffenland* de los episodios, y, por otra parte, que algunos de los capítulos estén hábilmente planteados, haya buenos hallazgos en el directo lenguaje con que son narradas las relaciones amorosas, ciertos

personajes (no precisamente el protagonista, que narrativamente es el más endeble) tengan vigencia humana, y haya en el dialogado algunos pasajes que demuestran un bien agusanado oído para el habla popular. Cuando Silvia Guerrico consiga desprenderse de su herencia radioteatral, escribirá sin duda una novela que esté de acuerdo con aquellos síntomas alentadores.

Más crónica que novela

Sucedió así, de Agustín Minelli, es la primera obra narrativa de un autor que en ocho oportunidades anteriores (la más conocida se llamó *Karkoff*, farsa en tres etapas) acometió la creación dramática. Aunque la solapa advierte que no se trata de una novela histórica, la lectura del libro sirve para convencer que el más logrado aspecto de la obra es el que recurre a la reconstrucción histórica, y el más endeble, en cambio, el que quiere levantar un mundo de ficción. Como cronista, Minelli es casi siempre ameno, y demuestra (en el más constructivo de los sentidos) tener bien leído su Acevedo Díaz. Todo el período inmediatamente anterior a Masoller, tanto en la campaña como en la capital; la concentración primitivamente banderiza alrededor de las figuras reveladoras de Aparicio Saravia y José Batlle y Ordóñez; la dinámica descripción de los combates; los rumores capitalinos; en fin, todo aquello que es clima de una época, está dado con fluidez, con equilibrio, con buen olfato narrativo. La debilidad de la obra está en su acaecer estrictamente novelístico, en la anécdota familiar (el complicado clan de los Menéndez, con sus noviazgos, taras, adulterios y negocios anexos) que oficia de hilo argumental y cuya obvia misión en enhebrar los distintos episodios de la trama histórica. Es tan grande la diferencia entre la buena crónica y la floja ficción que coexisten en *Sucedió así* que, contra todo pronóstico previo, los combates resultan considerablemente más amenos (y hasta más conmovedores) que las escenas de amor. Por otra parte, los diálogos vertidos en envase teatral, interpolados en algunos capítulos de la novela, interrumpen el ritmo narrativo y provocan cierto desacomodamiento en el lector. A pesar de estas objeciones, el libro de Minelli no es por cierto un producto a descartar; por el contrario, sus trescientos páginas y pico representan un esfuerzo honesto, y de a ratos exitoso, por reconstruir e infundir vida literaria a un período clave de nuestra breve, entreverada historia.

(*La Mañana*, Montevideo, 3 enero de 1963: 3).

La cultura o el milagro uruguayo

Baldomero Sanin Cano escribió hace muchos años este alerta: *"Decir que somos el país mejor gobernado, más inteligente, más amante de la justicia y repetirlo a menudo, encierra graves peligros para las gentes constituidas en pueblos o naciones"*. La frase figura en los *Ensayos* del escritor colombiano y lleva un buen subtítulo: "Arrogancia". Justo es reconocer que en el Uruguay esa clase

de autoelogio solo aparece en los discursos políticos que preceden a las elecciones, y entonces tal vez no corresponda llamarla arrogancia sino mentira piadosa. No obstante, el uruguayo es arrogante en otros rubros: digamos, por ejemplo, el fútbol y la cultura. Es cierto que en el primero de esos campos, los argumentos contrarios vienen penetrando desde hace años en casi todos los arcos de la patria (por algo nuestros goleros han pasado a ser los menos arrogantes de los deportistas nacionales); sin embargo, a la primera semivictoria por *goal average*, el optimismo vanidoso está listo para lanzar sus clarinadas. Pero el tema de esta nota no es el fútbol, sino la cultura.

La desventaja del censo

También en este campo, la arrogancia tiene sus lugares comunes, sus motes sagrados, sus verdades bíblicas. ¿No ha oído decir el lector que el Uruguay es el país más culto de América? Seguramente lo ha oído, ya que por lo general es un uruguayo el que lo dice. Ojalá sea verdad, pero ¿cómo lo sabremos? Para este tipo de dudas, los más difundidos modos de comprobación suelen ser las estadísticas y los censos. Pero da la casualidad que hace varias décadas que el Uruguay no tiene un censo nacional. Años atrás, los únicos países americanos que no tenían censo, eran Uruguay y Haití, pero a esta altura y en este aspecto, es probable que Monsieur François Duvalier se haya portado mejor que el Colegiado. Lo que evidentemente no han entendido los otros países del continente (y en base a esa incomprensión es que han realizado sus censos) es que el no saber cuántos somos, ni quiénes somos, ni cómo somos, tiene sus ventajas. Ahora —sin censo— podemos sostener que el Uruguay es el país más culto de América, el que tiene menos analfabetos, el que posee un mayor estándar de vida, etc., etc. Nadie podrá negar que son frases optimistas, estimulantes. ¿Podríamos decirlas si tuviéramos nuestro censo? Probablemente no, y ello sería terrible. Cuando el clásico dijo: *"No pregunto cuántos son, etc."*, delineó, quizá sin proponérselo, solo con intuitiva sabiduría, toda una política uruguaya en materia de censos y estadísticas.

Naciones sin originalidad

Pero pongamos que sea cierto: que somos, en realidad, el país más culto de América. Nada se pierde con suponerlo y sacar pecho. Sobre todo si uno se detiene a pensar que, en ese censo, la superioridad cultural no se habría obtenido por los medios universalmente admitidos como más eficaces. Reconozcamos que el Uruguay no sigue la rutina. En naciones menos originales que la nuestra, el Estado tiene un Ministerio de Cultura; formula planes culturales (conectados, vinculados e integrados con la economía general del país); convoca a los mejores técnicos, especialistas e idóneos en cada materia, para que lo asesoren; prescinde del color político para designar a los hombre verdaderamente capaces de dirigir, planificar y orientar las

diversas actividades culturales; designa como agregados culturales a nombres verdaderamente representativos de las artes y las letras nacionales, a fin de que la difusión de estos aspectos no dependa de la irresponsabilidad o la inercia de personas cuya vocación es más bien turística; concede prioridad al sostenimiento financiero de la actividad universitaria, en el convencimiento de que ese modo de capacitación es base indispensable para cualquier tipo de desarrollo económico; apuntala constantemente sus bibliotecas y museos, no solo para que tales instituciones cumplan su misión de atraer al visitante extranjero con intereses intelectuales, sino para complementar y afirmar la educación que es impartida en los centros de enseñanza.

Por no seguir una rutina

Pero el Uruguay no sigue la rutina. Es un país original. Y si llega a ser cierto eso de que somos la nación más culta de América, la comprobación tendrá un valor de milagro. Por no seguir la rutina, no existe aquí un Ministerio de Cultura sino un Ministerio de Jubilaciones y Anexos.[54] Por no seguir la rutina, el Estado no formula ningún plan cultural y por lo tanto nadie puede reprocharle que sea remiso en su cumplimiento. Por no seguir la rutina, en Estado no convoca a especialistas para que lo asesoren en materia de cultura, y si por distracción a veces los convoca, luego subsana el error no siguiendo sus consejos. Por no seguir la rutina, se tiene en cuenta el color político y no el prestigio cultural, cuando se designa a las personas (tres y dos) que han dirigido los entes relacionados con las artes y las letras. Por no seguir la rutina, los museos permanecen a veces diez años cerrados y el Banco de la República tiene que preocuparse de crear estímulos artísticos (Premio Blanes, préstamos a escritores) que el respectivo ministerio desvirtúa u omite. Por no seguir la rutina, el Ministerio de Hacienda pasa nueve meses sin pagarle a la Universidad sus partidas de gastos. Por no seguir la rutina, ningún gobernante de los últimos quince años ha echado un vistazo al otrora urgente proyecto de una ley de fomento editorial.

Así como en lo económico existen un milagro alemán y un milagro italiano, la cultura acaso sea nuestro milagro uruguayo. Sobre la base de la despreocupación, la indiferencia, la politización, la cultura solo puede ser levantada en carácter de milagro. Después de todo, sería lindo que fuéramos el país más culto de América. En vista de lo estimulante que resulta participar de un milagro, yo aconsejaría la adopción de algo que podríamos llamar medidas prontas de inseguridad, de las cuales la primera y más urgente podría ser la postergación por diez años (con opción a otros cinco) de censos, estadísticas y otras variantes del desaliento.

(*La Mañana*, Montevideo, 6 de abril de 1963: 6).

54 La ironía responde a que, hasta la Constitución de 1967, la cartera responsable de cultura se llamaba Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social y se encargaba, en efecto, de las jubilaciones y los juzgados, rubro este último que persistió. [Nota del compilador].

Cultura no es lo mismo que política cultural

Uno de los procedimientos menos francos, en materia de polémicas periodísticas, consiste en atribuir al contrincante frases que no dijo y, a continuación, refutarlas con santa indignación. Algo de esa actitud parecería desprenderse de un comentario anónimo que *Acción* (lunes 8) dedica a una nota publicada con mi firma en *La Mañana* (sábado 6). Por su puesto, me inclino a creer que la actitud del colega se debe simplemente a una lectura apresurada.

Por lo pronto dice el articulista: "*El Sr. Mario Benedetti escribe en el diario* La Mañana *un artículo en el que, con tono peyorativo, se refiere a la cultura del país. Como hace afirmaciones carentes de veracidad y que tienen un claro sentido político, nos vemos obligados a formular ciertas puntualizaciones*". Como cualquier lector curioso puede comprobarlo, la verdad es que no me referí en tono peyorativo a la cultura nacional, sino en tono crítico a la política cultural seguida por el Estado; lo que no es lo mismo. ¿Ejemplos demostrativos? Dos, casi simbólicos. El Estado, que en su oportunidad se mostró tan tímido para conceder decorosas misiones en Europa a escritores como José Enrique Rodó y Florencio Sánchez (pese a que ambos estaban en el momento más encumbrado de su prestigio), calmó después su mala conciencia invirtiendo sumas importantes en actos o misiones relacionados con la repatriación de los restos. La historia pormenorizada de nuestra cultura abunda en tales absurdos: retracción gubernamental para los aspectos vivos de nuestras artes, culposamente compensada con cierta generosidad para la repatriación de restos y la erección de monumentos.

Proyectos y realidades

Ahora bien, acontece que las puntualizaciones que formula el articulista de *Acción* para destruir mis *"afirmaciones carentes de veracidad"*, sirven imprevistamente para confirmar esa veracidad. Así que solo corresponde expresar mi agradecimiento. Veamos. El autor de la nota responde a mi artículo como si este hubiera sido escrito contra Justino Zavala Muniz, y califica de *"injusto olvido"* a mi omisión. Como yo afirmaba que "*el Estado no formula ningún plan cultural"*, el articulista responde que "*cuando en 1953 se hizo cargo del Ministerio de Instrucción Pública nuestro distinguido correligionario Justino Zavala Muniz, realizó una brillante exposición ante la comisión respectiva del Senado"*. Como yo admiraba que *"ningún gobernante de los últimos quince años ha echado un vistazo al otrora urgente proyecto de una ley de fomento editorial"*, el articulista responde que "*Zavala Muniz concibió un proyecto en tal sentido"*. Como yo señalaba que el Estado no suele designar en agregaturas culturales a nombres verdaderamente representativos de las letras y las artes, el articulista responde que *"existe en las carpetas legislativas una iniciativa del*

mismo exministro y consejero por el cual [sic] *se organiza al régimen de agregados culturales dando oportunidades a los hombres de letras y de ciencia, así como a los artistas, con lo que cae otras de las afirmaciones de Benedetti".*

Pues bien, es cierto que Zavala Muniz, en su obra al frente de la Comisión de Teatros Municipales ("*injusto olvido*" del articulista) y del Ministerio de Instrucción Pública, demostró una loable preocupación por los asuntos culturales. Pero el hecho de que el suyo sea el único nombre citado en la nota de *Acción*, sirve para aportarnos dos elementos utilísimos: 1) Justino Zavala Muniz fue, antes que Ministro, un escritor (novelista, y dramaturgo) y su buena labor al frente del Ministerio o de la Comisión de Teatros Municipales, demuestra que una de las pocas veces en que el Estado utilizó la experiencia cultural de un artista para dirigir organismos culturales no salió defraudado. No obstante, y pese a ese antecedente favorable, la regla general ha sido que, en la conducción de los Entes culturales, predomine el sistema político de tres y dos; 2) todas las iniciativas culturales de Zavala Muniz que menciona el articulista, quedaron —me atengo a sus palabras— en el nivel de *"brillante exposición"*, *"proyecto"* incumplido, *"iniciativa"* encarpetada, o sea que, pese a sus buenas intenciones, el Sr. Zavala Muniz no encontró el necesario eco gubernamental para transformar sus iniciativas en realidades. Entiendo que para que un plan cultural pueda ser considerado legítimamente "*del Estado*", debe llevar su aprobación. Cuando yo decía que *"el Estado no formula ningún plan cultural"*, obviamente no me estaba refiriendo a borradores encarpetados sino a planes efectivamente aprobados por el Gobierno.

Editorial del Estado no es fomento editorial

Algunas otras aclaraciones merece el comentario de *Acción*. Dice el articulista que Zavala Muniz concibió un proyecto de fomento editorial. Evidentemente, no está bien informado. Lo que Zavala Muniz concibió fue *un proyecto de Editorial del Estado*, que no es lo mismo. Yo me refería al excelente proyecto de una Ley de Fomento Editorial redactado por el Presidente de la Cámara Uruguaya del Libro, Prof. Héctor D'Elía, cuyos fundamentos, si mal no recuerdo, eran los siguientes: 1) Desgravar totalmente de impuestos la materia prima, o sea el papel; 2) acordar cambio preferencial para el pago de la materia prima en el exterior; 3) desgravar la distribución del libro dentro del territorio nacional; 4) disponer que por el término de diez años no se graven de ninguna forma los capitales aplicados a la industria editorial.

Una ley de Fomento Editorial es la que ha llevado a México, por ejemplo, al primer plano de la producción de libros en América Latina y la que ha posibilitado la formidable experiencia del Fondo de Cultura Económica. De modo que quede bien aclarado: el proyecto de una ley de fomento editorial no fue auspiciado por ninguno de los titulares de la cartera de

Instrucción Pública. En cuanto a los agregados culturales, y pese a la iniciativa en carpetas legislativas, destinada a dar *"oportunidades a los hombres de letras y de ciencia, así como a los artistas, con lo que cae otra de las afirmaciones de Benedetti"*, aclaro que dichas afirmaciones solo se darán por caídas cuando alguien presente una nómina completa de agregados culturales y ella esté bien provista de prestigiosos escritores, artistas y hombres de ciencia. Mientras tanto, tengo derecho a recordar apenas algunos nombres tan eficientes como José María Podestá (en Roma) o Francisco Curt Lange (en Bonn) o sea las excepciones que confirman la regla.

Una referencia bien concreta

Sobre sostenimiento financiero a la Universidad, la referencia de mi artículo era bien concreta y por cierto no daba lugar a rebuscadas interpretaciones referidas a un pasado mediato. Simplemente señalé que *"el Ministerio de Hacienda pasa nueve meses sin pagarle a la Universidad sus partidas de gastos"*. Invito cordialmente al articulista de *Acción* a que lea *Acción*, ya que seguramente encontrará que tal denuncia ha sido formulada con insistencia, precisamente en la misma página en que apareció su nota. Personalmente, no creo que con una Facultad cerrada por falta de fondos, y otras (véase artículo sobre crisis de Veterinaria, también en *Acción*, lunes 8, p. 2) a punto de cerrarse por la misma razón, en este momento defenderse la actitud del Ejecutivo frente a la Universidad.

Sospecho, pues, que las *"afirmaciones carentes de veracidad"* de mi nota anterior han de seguir en pie. Y ya que, aparte de las refutadas por el articulista, había en mi nota algunas afirmaciones más, que él no refuta, tales como la década de clausura en el Museo de Bellas Artes o la inexistencia desde 1908 de un Censo General (le recomiendo un artículo de *Acción* del 1 de abril: *"¿Qué pasó con el Censo?"*). Le pediría amablemente al autor de la nota que, de ahora en adelante, nos haga el honor de leernos con más prolijidad.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de abril de 1963: 3).

Ovidio Fernández Ríos

A la edad de 80 años, falleció Ovidio Fernández Ríos, poeta, dramaturgo, periodista y exlegislador. Fernández Ríos había nacido en Montevideo el 19 de febrero de 1883. Aunque en los últimos años publicada poco, en su nómina de obras figuran varios libros de poemas: (*Sueños de media noche*, *Por los jardines del alma*, *Horizontes de luz*, *Las leyendas milagrosas*, etc.) y obras teatrales (*El alma de la casa, El fracaso*). Fundó y dirigió las revistas *La Semana* y *Ku-Ku*, fue secretario de redacción de *Apolo*, dirigió la Editorial José Enrique Rodó, fue presidente del Centro Uruguayo del Instituto Internacional del Teatro y fundador de la Casa del Teatro del Uruguay.

Integró asimismo la primera Comisión de Teatros Municipales. Su actividad política se desarrolló dentro del batllismo, habiendo sido secretario de José Batlle y Ordóñez, así como diputado en varias legislaturas. En 1916 fue designado primer Prosecretario de la Presidencia de la República.

La obra poética de Ovidio Fernández Ríos ha figurado en algunas antologías (la de Julio J. Casal, en 1940; la de Álvaro Yunque y Humberto Zarrilli, en 1944) y una selección de sus versos fue publicada en 1932 por el editor Claudio García. En su momento, los poemas de Fernández Ríos merecieron francos elogios de sus colegas. Según consta en la ya mencionada antología de Casal, Álvaro Armando Vasseur lo calificó de *"alma impetuosa"* y *"poeta de la Democracia"*; para Delmira Agustini, *"es un poeta que cautiva por su gallardía y conmueve por su delicadeza"*; para Emilio Frugoni, "Horizontes de luz *fue en su primera edición uno de los vasos de lirismo que solía llevar a mis labios en años jóvenes"*; para Juana de Ibarbourou, *"su obra está hecha, labrado su oro y cogida su cosecha de nardos"*. Críticos posteriores, como Hugo Emilio Pedemonte, han sido menos entusiastas:

"Buen artesano del soneto, Ovidio Fernández Ríos dejó en esa forma aquella literatura de la simpatía caballeresca, de la que era primate lírico Edmund Rostand; pero ya aquí el honor, la dama, la libertad, los Ciranos, nacen condenados al anacronismo. Todavía así, Fernández Ríos ganó la consideración de su tiempo, pero al devenir de una renovación más profunda ha sido relegado. Y no decimos olvidado, porque su nombre —y el de otros— deben consignarse con un criterio que aún no ha ingresado a nuestro ensayo cultural: la historiografía".

En realidad, la poesía de Fernández Ríos (particularmente la de los sonetos), no desentonó en cierta actitud semirromántica, posterior a los grandes nombres del 900, actitud que heredó, sobre todo, las luces y sombras de José Santos Chocano. De modo que muchas de las justas objeciones que la crítica actual puede formular a la poesía de Fernández Ríos no se dirigen particularmente a su creación, sino a toda una tendencia, a toda una escuela, que acaso envejeció más rápidamente que otras. Como esclarecedores testimonios de ese instante literario, quedan sin embargo algunos bien construidos sonetos (evidentemente era este el envase en que más cómodo se sentía su verso) de Ovidio Fernández Ríos, que no solo tenía un claro dominio de los recursos de ritmo y rima, sino que además sabía explotar hábilmente el efecto final de los tercetos. Valga una sola muestra para afirmar lo dicho, el soneto *Presentimientos*.

"Nunca supe por qué me pareciste/ siempre, una flor para vivir un día,/ Una estrella fugaz que alumbraría/ en una noche solamente. Fuiste/ mi buena amiga y de mi labio oíste/ palabras de ternura y de alegría;/ y aunque tu boca amable se reía/ siempre en tus ojos te encontraba triste./ Eras solo de un ser, alma y esencia./ En ti fue la visión de una existencia la ley severa y fuerte/ no puede sorprenderme con tu muerte/ pues sin saber porque, ya lo sabía".

Aparte de sus méritos o deméritos literarios, Fernández Ríos fue una simpática figura de nuestro ambiente cultural, al que aportó un dinamismo y una capacidad de empresa (la generosa e invalorable aventura editorial de don Claudio García tuvo en él su soporte más firme), un entusiasmo y una buena voluntad, no demasiado frecuentes en la historia doméstica de nuestras letras.

(*La Mañana*, Montevideo, 17 de abril de 1963: 3).

Los poetas uruguayos llegaron al disco

Uno de los beneficios marginales que el presente auge del disco (especialmente en 33 1/3 y 45 RPM) ha traído a las letras contemporáneas, es la posibilidad de comunicación oral del creador o el intérprete con vastos sectores de su público. Cuentos, poemas, piezas teatrales, y hasta conferencias, figuran hoy en casi todos los catálogos de las más importantes productoras de discos en Europa y América. En la grabación de textos estrictamente literarios, los motivos de interés suelen ser dos: la *interpretación*, cuando la lectura o el recitado están a cargo de un actor de notable dicción, o el *valor documental*, cuando los textos son dichos por el autor. En escasas ocasiones, ambos motivos de interés coinciden en un solo disco (tengo presentes las memorables grabaciones de Nicolás Guillén o de Dylan Thomas, y también, en nuestro medio, el excelente disco de Francisco Espínola), pero en general, cabe aceptar que el autor no es el mejor intérprete oral de sus propias creaciones. La experiencia estrictamente comercial, muestra, sin embargo, que el público prefiere adquirir grabaciones con textos dichos (así sea deficientemente) por sus autores, antes que obtener esos mismos textos en la voz de excelentes intérpretes, aunque estos los digan de modo inmejorable. Tal preferencia, que a primera vista no parece muy lógica, tiene sin embargo sus razones.

Los matices reveladores

En primer lugar, existe indudablemente un atractivo vital, y también una explicable satisfacción de la curiosidad, en esa recepción de un texto a través de la voz de su creador. Pero también existe otro atractivo: la voz del autor, aun en los casos en que deteriora la eficacia literaria de los textos, tiene matices reveladores, inflexiones que están más allá de las simples palabras, intenciones que solo a través de la voz adquieren su verdadero colorido, su exacta dimensión. Los casos antes mencionados de Dylan Thomas o de Nicolás Guillén son ejemplares, ya que apoyados en las respectivas voces, los poemas sencillamente doblan su eficacia. Pero hasta poetas de tan monótona dicción como T. S. Eliot o Pablo Neruda saben apuntalar con su voz la imaginería verbal de que son autores; más aun (especialmente en el caso del poeta chileno), pueden llegar a convertir su tono de letanía en algo casi inseparable de la esencia de sus poemas.

El motivo de estas anotaciones es la reciente aparición de los dos primeros títulos en una serie de discos que la Editorial Carumbé ha denominado *La poesía uruguaya en la voz de los poetas*. El primero contiene, en una cara, el poema "El rostro de la muerte", de Carlos Brandy, y, en la otra, cuatro poemas ("Muchachos, explíquenme"; "En la Iglesia o dónde"; "Ciclo matemático" y "Llamado para liberaciones") de Milton Schinca. El segundo presenta, en una de las caras, cinco poemas ("Tiempo de reír"; "Carta a propósito del mundo"; "Los hombres gordos"; "Regreso en setiembre" y "Cero") de Saúl Ibargoyen Islas, y en la otra, siete sonetos ("Memoria"; "La luz"; "La presa"; "El acecho"; "Las banderas"; "Los desconocidos"; "Soneto último") de Sarandy Cabrera.

No recitar, sino decir

Creo que ninguno de los cuatro poetas es el intérprete ideal de sus propios versos; no obstante, y por varias de las razones que mencioné más arriba, es preciso reconocer que la experiencia llevada a cabo por la Editorial Carumbé, tiene indudable interés. Se trata de cuatro creadores que entre sí tienen poco de común, pero esa misma diversidad de envase y contenido aporta un adicional interés a las grabaciones.

Por lo pronto, ninguno de los cuatro da la impresión de emplear una dicción forzada, artificial. No recitan o declaman, sino que simplemente *dicen*, y esa actitud modesta, sin falso énfasis, otorga a los discos un tono simpático y comunicativo. Desde la ronca voz de Cabrera o la exasperada de Ibargoyen, desde la electrónica dicción de Schinca o la desalentada de Brandy, los poemas fluyen siempre con una sinceridad que los dignifica. La calidad de los textos no es pareja, pero cualquiera de las cuatro *caras* tiene momentos de buena calidad poética. "El rostro de la muerte", de Brandy, es un largo poema sobre la bomba atómica. Ocupa íntegramente un lado de uno de los discos y, en la voz del autor (que aparece intermitentemente perjudicada por cierta reminiscencia de las cadencias nerudianas), trasmite una desolación que, en los momentos en que el texto es más eficaz, llega a ser impresionante. De los cuatro poemas de Schinca, "Muchachas, explíquenme" me parece el mejor. Aunque este poeta tiene buena voz y dice casi siempre sus versos en el tono y en el ritmo que estos reclaman, creo que su estilo, y, sobre todo, la compleja elaboración de sus imágenes, soportan difícilmente la expresión oral. Es claro que como instrumento de difusión, el disco tiene (con respecto al simple recital) la ventaja de que puede ser oído varias veces; solo mediante esa repetición, los poemas de Schinca llegan a integrarse con la voz que los dice.

También Ibargoyen pronuncia un poema sobre la bomba atómica, seguramente el mejor de los cinco suyos. En su dicción, este poeta carga sistemáticamente el acento sobre la penúltima sílaba de cada palabra, y tal insistencia, que en el poema "Cero" funcionan inmejorablemente, no parece

en cambio la más adecuada para versos de tono más directo, como lo de "Los hombres gordos". Este poema, sin embargo, resulta muy eficaz en su final, que la voz comunica en rabioso remate. Es probable que la voz de Sarandy Cabrera (grave y presagiosa) sea, de estos cuatro autores, la que mejor se corresponde con la poesía que dice. Además, Cabrera ha tenido coraje suficiente como para proponerse una revitalización del soneto, género bastante desprestigiado en nuestro medio por incontables y canjeables versificadores. Aunque no todos los sonetos de Cabrera consiguen ese objeto, hay por lo menos dos ("Memoria", y sobre todo "La presa") que han de figurar entre los más logrados que pueden exhibir nuestras letras.

(*La Mañana*, Montevideo, 19 de abril de 1963: 3).

Uruguay e Israel en una revista literaria

Puente ha sido definida por sus editores como *"una revista de Letras, radicada en Uruguay, Latinoamérica, y abierta a las Letras de Israel"*. Con sus doscientas páginas, sus numerosas ilustraciones, su despliegue de recursos gráficos y tipográficos, su nómina de colaboradores, la revista representa un hecho desacostumbrado en nuestro medio, donde por lo general las publicaciones literarias han tenido una presentación sobria, y a veces obligadamente pobre. La diferencia quizá radique en que los dos fundadores de esta empresa, Luis Camnitzer y Ángel Kalenberg (este último es el director), han sido y son dos devotos de las artes gráficas, las ediciones artísticas y todas las variantes de esa ecuación estética. En las revistas literarias lo corriente es que las ilustraciones y el diagramado aparezcan como sometidos a los textos, a los cuales complementan, sirven y marginan. En *Puente*, por el contrario, son los textos los que aparecen sometidos al diagramado y a la ilustración. Tal sometimiento ha sido por lo general planeado con imaginación y cumple la mínima exigencia de no dificultar la lectura, pero algunas veces (como en el caso de *El cazador*, cuento de Margarita Aguirre, en tres planos de una diagramación casi surrealista) obliga al lector a una inusual calistenia óptica. Aparte de ese y otros pequeños inconvenientes (por ejemplo: que la numeración salte de la página 65 a la 74, o que el lector deba emplear a fondo su intuición para enterarse de que el texto de la p. 131 no es la continuación del que figura en la p. 130, sino del artículo del Bordoli en p. 126), cabe reconocer que la revista está proyectada, impresa y armada con verdadera delectación y originalidad. Si en futuras entregas de *Puente*, el equipo directivo (en el que, además de los ya nombrados, figuran Esteban Otero y Diego Pérez Pintos) llega a aminorar su barroquismo gráfico y aumentar levemente su funcionalidad, es casi seguro que esta publicación uruguayo-israelí pase a ser la revista mejor presentada entre las que se editan en nuestro medio.

Repertorio de las letras nacionales

En cuanto se refiere a textos, *Puente* ha descartado la coherencia estética o ideológica que fue reconocible en varias revistas nacionales (*Escritura*, *Entregas de La Licorne*, *Asir*, *Número*, *Deslinde*, etc.) que obedecían a grupos determinados. *Puente* ha preferido convertirse (y creo que, teniendo en cuenta su intención de enlace cultural entre Uruguay e Israel, no cabía otra solución) en una especie de *repertorio* de las letras nacionales. No todo ese repertorio mantiene un alto nivel de calidad, no todos los autores están inmejorablemente representados, pero de esa desigualdad no puede acusarse íntegramente a la dirección. Por otra parte, hay algunas colaboraciones excelentes. El extenso fragmento de *Don Juan el Zorro*, *work in progress* de Francisco Espínola, es sin duda el mejor de cuantos se han publicado hasta ahora (es una lástima que Guido Castillo, en su esclarecedora *presentación*, no incluya la indispensable referencia bibliográfica que permita al lector ubicar los otros tres fragmentos anteriormente publicados) y muestra un Espínola vital, bienhumorado, gozoso de su propia fluidez. Como aperitivo es más que suficiente. También son fragmentos de novelas *El paseo* de Juan Carlos Onetti y *Mundo chico* de Julio C. da Rosa, pero en esa aislada aparición, ambos quedan un poco desamparados; en cualquiera de los dos relatos, el lector echa de menos el resto de los sostenes novelescos. "Cuatro o cinco islas" no es, evidentemente, de los mejores cuentos de Carlos Martínez Moreno, pero después de varias páginas de un estilo algo apagado, el relato redondea su sentido en un final, irónico y con punta, que tiene la virtud de dignificar retroactivamente todo el cuento. El rubro *ficción* está además representado por un cuento oscuro pero lleno de hallazgos, de Alberto Paganini ("El fin de la noche"); un breve relato ("Un paseo a la luz de la lluvia") de María Inés Silva Vila, también confuso en su sentido esencial pero siempre bien escrito; "El reparto", de Mario César Fernández, que empieza con brío pero al final decae; "El sueño", de Diego Pérez Pintos, en el tema narrativo trata de respirar, no siempre con éxito, en medio de varias obsesiones extraliterarias; "Pasta de mortal", de Jorge Sclavo, malogrado por cierto desequilibrio estructural, ya que en las últimas líneas la anécdota cae demasiado bruscamente.

Homenaje a Martín Buber

De los numerosos poetas incluidos, Juan Cunha y Circe Maia me parecen los mejores representados. El "Nocturno" de Idea Vilariño es algo inferior a los ya conocidos de la misma serie. De los otros autores (Esteban Otero, Cecilio Peña, Mercedes Rein, Alejandro Peñasco, Carlos Flores Mora) cabe mencionar los cuatro breves y musicales poemas de este último. En el género *ensayo*, hay una excelente indagación crítica de Emir Rodríguez Monegal sobre "Las ficciones de Carlos Martínez Moreno"; un artículo ("El pensamiento silencioso") de Domingo Luis Bordoli acerca del

filósofo existencial Louis Lavelle que, como ya ha sido sugerido, ilustra más sobre el pensador francés; y "El significado antropológico del lenguaje", seria y documentada investigación de Ezra Heymann sobre un tema que le fuera propuesto por el Instituto de Neurología de la Facultad de Medicina de Montevideo.

En los diversos géneros, el aporte extranjero está representado por la chilena Margarita Aguirre ("El cazador", cuento de buen efecto final), el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez ("Los puñales de Oaxaca", viñeta impecablemente escrita) y un poema vienés y religioso de Ricardo Paseyro.

La zona israelí está consagrada a la notable figura de Martín Buber (la única excepción es un ilustrativo ensayo de Shimon Halkine sobre "La literatura palestina en busca de la fe"). En el artículo del uruguayo Aníbal del Campo sobre "La pedagogía de Martín Buber" es, de toda esta primera entrega, el que cumple más cabalmente su propósito. Y del propio Buber es el más disfrutable el titulado "El jasidismo y el hombre de Occidente", donde queda estampado un pensamiento tan lúcido como este:

"Ya no se conoce el rostro de lo sagrado; solo se cree conocer y mantener su heredero, la «espiritualidad», sin que se le conceda verdaderamente el derecho de determinar la vida de alguna manera. Se tiene ideas, las gentes se contentan con tenerlas y exhibirlas para su propia satisfacción y algunas veces para la de otros; se finge tomarlas terriblemente en serio, pero nada más. Se instalan las ideas sobre tronos de oro, donde se las aprisiona. Ningún ganatismo torpe ha logrado jamás una concentración semejante en la inautenticidad".

(*La Mañana*, Montevideo, 30 de mayo de 1963: 3).

Panoramas a cotejar

Problema del libro: en dimensión nacional y latinoamericana

En el primer número de su segunda época, la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida por Juan García Ponce, consagra la totalidad de sus páginas a un tema especial. *Cultura y subdesarrollo*, con ensayos de T. A. Brody ("La ciencia y el futuro de México"), Miguel González Avelar ("La educación superior y el desarrollo"), Jorge Ayala Blanco ("Cine, cultura cinematográfica y subdesarrollo") y Raúl Costo ("Música y subdesarrollo"), nueve anécdotas de Jorge Ibargüengoitia ("Teatro y subdesarrollo") y dos encuestas, a cargo Juan García Ponce ("El arte, la crítica y el público") y Rita Murúa ("La difusión del libro en un país subdesarrollado"). Aunque casi todo el material incluido es interesante y provocativo, voy a referirme exclusivamente a la segunda de esas encuestas; no solo por razones de espacio, sino también porque es la que más incita a un cotejo con nuestras semejanzas y diferencias. Rita Murúa sometió a cuatro editores mexicanos (Luis

Novaro, Arnaldo Orfila Reynal, Rafael Giménez Siles y Manuel Porrúa) un cuestionario con doce preguntas sobre distintos aspectos relacionados con la difusión del libro mexicano. De las cuatro respuestas, hay una, la de Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica, que por su franqueza, su amplitud de miras, su clara visión de futuro y su fuerza de convicción nacida de una prolongada y exitosa experiencia, supera en mucho el nivel de las otras, rutinarias, quietistas, y a veces resentidas.

El salto de la cultura

La primera pregunta de Rita Murúa es: ¿En qué proporción se vende el libro mexicano respecto de los demás libros? Orfila responde: *"No puede calcularse la proporción de la venta de los libros por la nacionalidad del autor. Podemos decir que a libros de calidad semejante, de tema que despierta idéntico interés, de condiciones parecidas en su presentación y en su precio, en el país se vende a mejor ritmo el libro mexicano"*. Tal vez la comprobación no sea rigurosamente trasladable a nuestro medio, pero conviene recordar que, en varias ocasiones, libreros montevideanos expresaron que no había gran diferencia entre las cifras de venta de un *best seller* internacional y las de un libro de autor uruguayo que despierta interés en nuestros lectores. Cuando la pregunta se refiere a preferencias e intereses del público respecto a temas, y al criterio que se sigue para la selección de títulos, Orfila dice:

"En nuestro caso establecemos nuestra política editorial en función de la obra que pretendemos cumplir: publicar las obras que satisfagan las necesidades del orbe de habla hispánica: [...] editar los trabajos originales, los escritores en nuestra lengua cuya publicación sirva, además, de estímulo al trabajo de investigación de nuestros estudiosos, y difundir la obra de creación, de calidad, de autores mexicanos. No publicamos, pues, orientados por un estudio de mercado, sino por el examen de las necesidades culturales de nuestros países".

La última reflexión está sugiriendo un rumbo inobjetable a la actitud de cualquier gobierno latinoamericano frente al fenómeno cultural. Por supuesto que el caso del Fondo es muy particular y sirve para demostrar hasta qué punto el apoyo (no el monopolio) oficial, puede fomentar la producción literaria. México y España atienden hoy (la Argentina va paulatinamente desapareciendo del mapa editorial) casi todas las apetencias de ese enorme mercado disponible que representan 150 millones de hispanoparlantes; pero conviene recordar que, en ambos casos, la industria del libro ha merecido, a través de leyes o simples disposiciones, un formidable apoyo del Estado. Si bien la eficacia del caso español se ve amortiguada por circunstancias obvias, el éxito del ejemplo mexicano permite, en cambio, a Orfila pronunciar esa declaración envidiable de que es *"el examen de las necesidades culturales de nuestros países"* el que rige y orienta las publicaciones del Fondo. Nótese que Orfila no habla de las necesidades culturales de México, sino de nuestros países. Este es un matiz que, en este medio, no todos distinguen con

claridad: para los países latinoamericanos (y más si constituyen mercados mínimos como el Uruguay) el expediente salvador, la posibilidad de rescate, significa plantear el problema del libro, como tantos otros, en términos latinoamericanos. *"Los países subdesarrollados* —sostiene el editor mexicano— *necesitan del salto de la cultura"*. Pues bien ese salto no será posible darlo dentro del limitado marco nacional. Las realidades culturales de América Latina podrían complementarse maravillosamente (seguramente mejor que las económicas), pero para ello es necesario que se comuniquen, que se conozcan, que se valoren.

Planear en grande

Entre otras reflexiones, no menos agudas y sensatas, Orfila dice y repite que *"los gobiernos deberían estudiar una política del libro complementaria de la política educacional"*. O sea que en este aspecto, como en tantos otros, debe abandonarse la improvisación, el paliativo solo inmediato, la solución con ánimo de moratoria. Si el problema del libro uruguayo no es estudiado dentro de un planteo general de nuestras necesidades culturales, y si a la vez tales necesidades no son encaradas dentro de una visión más amplia de la realidad nacional; si se sigue creyendo que este problema ha de arreglarse con foros, mesas redondas, coloquios u otros formatos del círculo vicioso en tanto que nadie (de los que en realidad están en posición y condiciones de hacerlo) asume la sacrificada actitud de hablar menos y hacer más; si todo el panorama cultural sigue dominado por la inercia invasora, habrá que seguir creyendo que, para las altas jerarquías de la Nación, la cultura es tan solo un territorio marginal, un suburbio de nuestra realidad.

Hace algún tiempo, la revista *Reporter* realizó una encuesta sobre temas muy similares a los que ahora preocupan a la *Revista Mexicana de Literatura*, y en esa oportunidad del Prof. Juan E. Pivel Devoto, quien aún no era Ministro de Instrucción Pública, se expresó en estos términos sobre el problema del libro uruguayo: *"No hay que pensar en soluciones pequeñas y tímidas, de corto alcance. Hay que planear en grande y el Estado tiene la obligación de hacerlo"*. ¿Quién podría objetar un propósito tan claro y tan plausible? Hoy apenas falta un detalle: cumplirlo.

(*La Mañana*, Montevideo, 2 de junio de 1963: 6).

Vivo entre nosotros: una visión empañada con enigmas

Leonardo Milla es un joven poeta hispano-franco-uruguayo (nació en Marsella, en 1941, de padres españoles, pero desde los 9 años vive en Montevideo) que acaba de publicar su primer libro: *Vivo entre nosotros* (Montevideo, 1963, Editores Alfa, 45 páginas). Frente a estos treinta poemas de una inusual brevedad, la primera comprobación es que se trata de

un fenómeno aislado en la actual poesía uruguaya. Poemas sin títulos, sin mayúsculas, sin puntuación, muestran una obsesión por entregar al lector un producto depurado, casi una esencia. Cuando cumple plenamente ese propósito (por ejemplo, en los poemas de pp. 18, 37, 38, 40), Leonardo Milla comunica una preocupada tensión, una legítima angustia existencial, un personal escalofrío ante la idea o la imagen de la muerte. En otras muestras (especialmente, las de pp. 11, 12, 17, 30), la concentración no rinde aquel beneficio y simplemente sirve para apretar un tema. Cuando arriba al territorio poético por caminos laterales, el autor es considerablemente más eficaz que cuando considera necesario nombrar la poesía, o lo poético, con todas sus letras.

"*Sin altar/ni templo/sin fuego sagrado/ni tabú/sin respeto/ni ética/vivo entre nosotros*", dice el autor en el poema que da título al libro, y es una de las pocas rendijas que esta poesía, breve pero compacta, ofrece a la curiosa indagación del lector. En esa patética admisión de lo que no se tiene, en tal desolado registro de ausencias, la voz de este poeta pide la palabra a muchas otras voces, habla con un exterior colectivo del que, por cierto, el individuo también participa. Por eso, porque el eje del libro es el drama, la casi imposibilidad de comunicación, está bien que aquel verso se haya convertido de comunicación, está bien que aquel verso se haya convertido un título. "*Siempre me he creído transparente*", escribe el poeta en p. 10. Pero ¿qué interior y qué exterior, qué dos realidades pone en contacto esa transparencia. Desde adentro hacia fuera, el espectáculo es este: "*la ciudad muere gota a gota*" (p. 23). Desde afuera hacia adentro, la visión expresará: "*mi rebeldía no significa nada*". De modo que la transparencia del poeta solo es vía libre para la angustia, para las antiguas y nuevas dudas de la conciencia. En un ademán casi instintivo, acaso indeliberado, Leonardo Milla empaña esa transparencia, la nubla con un lenguaje misterioso, con un enigma de palabras. Quizá la escondida intención sea que la mirada exterior no compruebe inutilidad de la propia rebeldía; o, también que la mirada interior no asuma el espectáculo del mundo y sí miseria. Por ahora esta poesía no trae otra reminiscencia que la algo insólita de los *haiku* (o *haikai*) japoneses, aunque debe reconocerse que el poeta uruguayo está más cerca de las instantáneas espirituales de Issa (1763-1827) que de las viñetas eglógicas de Bacho (1634-1694). Tiene de ese antiguo género (de tanto prestigio entre los actuales poetas norteamericanos) una tendencia a la concentración, al trazo imaginero, y también un ansia de comunicar, que lo aparta de los creadores solo esteticistas. Personalmente creo (y espero) que Leonardo Milla no habrá de quedarse en este estupor inicial, en esta actitud dolorosamente pasiva frente al vidrio empañado. Saldrá seguramente al aire libre, emergerá a otras realidades, y, en ese caso, su *vida entre nosotros* acaso le provoque esos versos más vitales, más sueltos, más jóvenes, cuya ausencia registra el lector de este libro, por otros conceptos tan estimable y promisorio, tan inesperadamente maduro.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de junio de 1963).

Los concursos del Ministerio y su estructura medieval

La rutina es uno de los rasgos más viables de nuestra cultura oficial y del área burocrática en que se mueve. Pero desde todas las variantes de esa rutina, seguramente no podrá hallarse ninguna tan conmovible como la reglamentación que rige las remuneraciones a la labor literaria, a través del Ministerio de Instrucción Pública. Desde hace por lo menos ocho años (en 1955, cincuenta escritores firmaron un Manifiesto en el que señalaban las contradicciones, las injusticias y los defectos de esa reglamentación, a la vez que renunciaban a participar con sus obras en los certámenes del Ministerio mientras el régimen no fuera cambiado), cada vez que se hace público un fallo o se designan los jurados, desde distintos órganos de prensa se marca el anacronismo y la ridiculez (en cuanto a importe de premios, integración de jurados, posibilidad de implicancias, etc.) de esa estructura casi medieval. Pero los ministros pasan y la reglamentación queda.

Culpas ministeriales

Hace pocos días se hizo pública la integración de los jurados que habrán de dictaminar sobre la producción literaria de 1962. Aunque figuran como miembros varios escritores de justo prestigio, en general la integración de tales jurados representa un gran fiasco. Por supuesto, el Ministerio podrá alegar en su descargo que los integrantes designados por el Ejecutivo son, salvo alguna excepción, críticos en ejercicio u oficiantes del género en que habrán de juzgar. Podrá alegar asimismo, que las designaciones verdaderamente inexplicables provienen de tres organismos que deberían ser especializados: la Academia Nacional de Letras, la Asociación Uruguaya de Escritores y la Asociación General de Autores del Uruguay. Pero las culpas del Ministerio no residen en su designación de representantes para cada jurado (cabe reconocer, sin embargo, que en los dos últimos años se había tenido en cuenta un equilibrio de tendencias y de edades, que ahora no siempre es reconocible), sino en la apatía y el quietismo que, bajo sus sucesivos titulares, ha demostrado en el enfrentamiento de este problema. Gracias a ese quietismo, figuran en los jurados personas que pueden ser muy respetables en su calidad ciudadana o administrativa o política, pero que poquísimo o nada tienen que ver con la literatura.

Premios desprestigiados

Agréguese a ello que los concursantes no pueden elegir directamente ni un solo miembro del jurado. Tal elección está reservada exclusivamente a la AUDE (Asociación Uruguaya de Escritores), una institución a la que no pertenecen la mayoría de los escritores que actualmente publican con regularidad. Quien no es socio de AUDE, no puede participar en la elección

de jurados. Para apreciar el absurdo de esta situación, basta señalar que en 1962 aparecieron libros de Juan José Lacoste, Ariel Méndez, Mario César Fernández, Sylvia Lago, Roberto Fabregat Cúneo, Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño, Nancy Bacelo, Saúl Ibargoyen Islas, Emir Rodríguez Monegal, Eneida Sansone de Martínez, Arturo Sergio Visca, Carlos Maggi, Ruben Deugenio, Arturo Ardao, Yamandú Canosa, Carlos Rama, Vicente Rovetta, Lidio Ribeiro, Mario Bon Espasandín, Esteban F. Campal, Clara Silva, Ricardo Martínez Ces, Óscar Bruschera, Rosa S. de Schapire, Juan Luis Segundo, Vivián Trías, Silvia Guerrico, Juan José Morosoli, Pablo Álamo, Luis V. Anastasía, Jorge Medina Vidal, Américo Abad, María de Montserrat, Alfredo Dante Gravina, Cicerón Barrios Sosa. Pues bien, en la abundante lista, solo habrá tres o cuatro socios de AUDE; solo esa minoría pudo participar; a todos los demás, la reglamentación no los habilita para participar en la designación de jurados, ya que esta se realiza a través de la Directiva de AUDE. Esta tácita prohibición también existía en los Concursos Municipales de Literatura, pero en estos fue cambiada por otro régimen. El Ministerio, en cambio, se limita a cumplir con la rutina. Como lógica consecuencia es tal el desprestigio de los premios que otorga, que algún librero ha llegado a confesar que *"a veces un libro se está vendiendo bien, pero después que el Ministerio lo premia, deja de venderse"*. Lo que demuestra que también el lector sabe sacar sus cuentas.

(*La Mañana*, Montevideo, 27 de junio de 1963: 6).

Una hora en el mundo y los mitos de Delmira

Amigos del Arte ha inaugurado en su sede una exposición sobre Delmira Agustini en conmemoración del cincuenta aniversario de la publicación de *Los cálices vacíos*. La muestra —que culmina una excelente gestión de la comisión directiva que preside la novelista y poetisa Clara Silva— incluye documentación y objetos pertenecientes al Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios.

La mirada en la fuente

Es esta la primera vez que el público tiene acaso una imagen de Delmira, hasta ahora algo desfigurada por los "*recuerdos de recuerdos*" (casi todos, de tradición oral) elaborados sobre leyenda y escándalo a partir de aquel 6 de julio de 1914 en que Enrique Job Reyes dio muerte a la poetisa suicidándose luego, en la habitación que él ocupaba en Andes 1206.

En la muestra de Amigos del Arte aparece singularmente vivo el mundo de Delmira: desde la muñeca articulada, con cabeza de porcelana, que le perteneció, hasta su canario embalsamado; desde su dedal hasta su caja de pinturas; desde su peineta, hasta y un mechón de sus cabellos (cortados por su madre en el fatídico 6 de julio): desde la servilleta de su casamiento

con Enrique Job Reyes, hasta el traje de boda (magníficamente conservado) en raso de seda y encaje. Están las pinturas, de nulo valor artístico, hechas por Delmira, que incluyen un óleo (pieza n.º 194) regalado por ella a su marido y que el día de la doble muerte fue perforada por las balas. Hay una abundante iconografía, que muestra a Delmira desde que tenía ocho meses (pieza n.º 144) hasta otra en que aparece, con sombrero y sombrilla, al borde de una fuente y mirándose en la misma (pieza n.º 156).

"*No me acompaña el mundo*"

Hay veinticinco piezas con manuscritos, que revelan la letra endiablada, confusa, a veces ilegible de Delmira. Ella misma le escribe a un amigo de Julieta de la Fuente: *"¿Un autógrafo? Los niego siempre. Mi letra, ya se ve, no me llevará a la gloria"*. Frente a sus borradores, parece evidente que la autora de *Los cálices vacíos* escribía en base a repentinas inspiraciones, volcando sus versos en el primer papel que encontraba a mano: por ejemplo, la falsa carátula de *La reina del Aquelarre*, de Gastón Leroux. Pero también queda en evidencia que Delmira corregía hasta el cansancio la primitiva forma de sus poemas. Correcciones sobre correcciones aparecen en los borradores, en una enmarañada selva de tachaduras, enmiendas y agregados, que en cierto modo la acercan a la obsesión perfeccionista que también muestran los originales de José Enrique Rodó.

"*Poetisa centellante*", "*poetisa sublime*", la denomina Roberto de las Carreras (piezas números 78 y 82); *"divina poetisa"*, la llamaba Emilio Oribe (pieza n.º 84). Caligrafías serenas o nerviosas, suaves o ganchudas, enfáticas o humildes, apuntalan el mito, rodean el nombre. Sin embargo, ella es consciente de su soledad: "*El mundo se admira, dicen, pero no me acompaña*" (pieza n.º 37: carta a Alberto Zum Felde) y en un artículo titulado "Cómo conocí a Delmira Agustini" (*La Cruz del Sur*, 30 de junio de 1924), el mismo Zum Felde reproduce estas palabras que en alguna ocasión le fueron dichas por la poetisa: "*Cuando escribo mis versos necesito encerrarme y estar absolutamente sola; no podría sufrir ni la sospecha de una persona en la pieza inmediata*".

Solo dos palabras

Está, por último, el epistolario sentimental, con las numerosas cartas, tarjetas y esquelas, dirigidas a Enrique Job Reyes, que van desde el respetuoso tratamiento de usted hasta el lenguaje más íntimo que registra los vaivenes de esa tempestuosa relación. Sin embargo, la pieza más dramática de todo el epistolario es una conmovedora y reveladora misiva a Manuel Ugarte. Por una vez, la letra de Delmira se vuelve dolorosamente clara para escribir:

"Piense V. que todo lo que yo le he dicho y le digo se podría condensar en dos palabras. En dos palabras que pueden ser las más dulces, las más simples, o las más difíciles y dolorosas. Piense V. que esas dos palabras que yo pude en conciencia decirle al otro día de conocerlo, han debido ahogarse en mis labios ya que

no en mi alma. Para ser absolutamente sincera yo debí decirlas; yo debí decirle que V. hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna del miel…" (pieza n.º 51).

No es segura que esta carta dé nuevas claves para entender mejor la poesía de Delmira, pero sí es probable que en su malherida franqueza esté el vértice de su valor y su conflicto humanos. Pruébese a mirar desde esa conmoción el resto de la muestra y se verá cómo entonces es fácil imaginar que varios énfasis ajenos se caen de las paredes, o ciertos adjetivos se mueren de vergüenza. Todavía hoy, en 1963, con un solo latigazo de verdadero sufrimiento, Delmira es capaz de poner orden en su propio mito.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de agosto de 1963: 14).

Muerte de un poeta

Roberto de las Carreras, iracundo del Novecientos

"Ya la muerte, lector, resulta un espectáculo demasiado vulgar: tiene espectadores", escribió Roberto de las Carreras en 1894. Ahora, o sea casi setenta años después cuando el expoeta escandaloso llega a ese *"espectáculo demasiado vulgar"*, es probable que no tenga espectadores pero, de haberlos tenido, serían gente de este tiempo, para quienes su nombre es apenas una vaga memoria de dandismo y alboroto, de voluptuosidad poética y paganismo verbal. Sin embargo, Roberto de las Carreras fue algo más que su propia leyenda.

Nacido en 1873, el poeta que conmovió ferozmente al Montevideo parroquial y finisecular, era (en edad) uno de los escritores mayores de la Generación del 900. Solo cinco años menor que Javier de Viana y Reyles, dos años menor que Rodó y un año menor que Vaz Ferreira, le llevaba a su vez dos a Herrera y Reissig, Florencio Sánchez y María Eugenia Vaz Ferreira, cinco a Horacio Quiroga y trece a Delmira Agustini, la más joven del grupo. Fue viajero (llegó hasta Turquía), diplomático (en La Plata, Asunción del Paraguay, Paranaguá y Curitiba) y escritor; pero antes que nada, fue el dandy más notorio y publicitado de su época. Ovidio Fernández Ríos ha sintetizado así la imagen de este escandalizador:

"Su estatura normal; cuerpo de varonil forma y líneas armoniosas; de arrogante señorío en el andar; sombrero algo mosqueteril sobre una amplia cabellera tirando a blonda y ensortijada; bigote a la francesa, mirada penetrante e insolente el gesto; alto y torturante el cuello, con corbata Lavoisier ochecentista a doble vuelta; gardenia en el ojal; chaleco de piqué níveo; guante al desgaire y bastoncillo cimbreante y flexible".

Samuel Blixen, por su parte, lo vio así: *"Es un Antonio disfrazado a la inglesa y que podría permitirse los caprichos de Brummel y hasta vestirse de arpillera como D'Orsay, sin parecer ridículo"*; además de dedicarle este comentario comprensivo: *"No ha nacido para musculosa"*.

De las Carreras fue, a su modo, un *angry young man* o sea un iracundo, un inconformista. Bajo sus chalecos blancos o rojos (precursores de otros chalecos estallantes: los de Arturo Despouey), alternaba una sístole anarquista con una diástole de esteta. Gastó con vértigo una fortuna heredada, se jactó pomposamente de su condición de hijo natural, se especializó en seducir esposas jóvenes y ajenas, recibió dos balazos que le agujerearon el orgulloso chaleco y el modesto pulmón creó verdaderas obras maestras del agravio polémico (son célebres los insultos periodísticos que intercambiara con Álvaro Armando Vasseur y con Julio Herrera y Reissig), estuvo corrientemente mezclado en lances de honor (en cierta ocasión, sus padrinos fueron nada menos que Florencio Sánchez y Julio Herrera y Reissig antes de romper violentamente con este último) y terminó escribiendo abstracciones desde un consulado en Brasil. Mejor dicho concluyó de ese modo la breve y detonante etapa de su provisoria lucidez. En su inflado lenguaje, Carlos Roxlo había formulado sin embargo, una frase profética sobre Roberto de las Carreras: "*Todas las hadas asistieron a su bautizo; todas sin excepción, menos el hada de la Cordura*". Desde 1915 una neurosis paranoica arrancó a este negador vocacional de un Montevideo que seguía estupefacto la trayectoria de su radiante, estentóreo pesimismo; la reclusión lo salvó, probablemente, de una previsible excomunión social.

La obra poética de Roberto de las Carreras es irregular y heterogénea. Carlos Real de Azúa ha calificado a su *Psalmo a Venus Cavalieri* (1905) como *"un hermoso documento de época"* y probablemente tenga razón en ese juicio. No obstante creo que hay una zona en la obra de Roberto de las Carreras que es algo más que un documento de época. Me refiero especialmente a la que está dignificada y desenfatizada por el humor. Su largo poema "Al lector", por ejemplo, creo que resiste admirablemente la aproximación de un lector actual, por prejuicioso que este pueda ser, y creo que posee una calidad monologística que incluso podría ser llevada a escena. Es un modo de poesía burlona y prosaica (también escribió un poema al art. 222 del Código Civil) llena de alusiones irónicas y efectos humorísticos que constantemente apuntalan su interés. Y una curiosa comprobación adicional: algunos de sus versos, expresivos, brillantes y certeros, parecen estar enunciando los *antipoemas* del chileno Nicanor Parra. Es un poema violento y tierno a la vez, que sirve, mejor que ningún otro, para conocer a este escritor. Valgan estas pocas palabras de muestra: "*Mi musa no ha tenido institutriz inglesa*"; "*este deshilachado/ estilo con que tejo/ una poesía que hago en frente del espejo*"; "*Un amigo lector, me había comparado/ a un pájaro caudal, grande, aunque mutilado,/ de ala y media nomás*"; "*Y yo no sé qué hacer, de veras, ya no acudo/ a Dios, pues sé muy bien que Dios es sordomudo*"; *"la asfixia, ese violento/ síntoma del talento*". Con este solo poema de treinta páginas, Roberto de las Carreras abonó su peaje, su derecho de tránsito hasta el lector de hoy.

(*La Mañana*, Montevideo, 15 de agosto de 1963: 6).

Para la profesionalización del artista los inconvenientes del pequeño mercado

Durante cincuenta y cinco años tomamos al pie de la letra un viejo alarde ("*No pregunto cuántos son, sino que vayan saliendo*") y en consecuencia no tuvimos censo. Ahora, después de muchos amagos, hemos por fin preguntado cuántos somos, y es probable que la respuesta sirva para calmar cierta saludable curiosidad estadística. Sin embargo aun antes del censo era posible establecer una verdad general que no precisa estadística: *somos pocos*. Cualquier industrial o comerciante de plaza conoce la importancia frustránea de esta escasez: por un lado, el mercado es tan reducido que no permite la elaboración en gran escala de ningún producto, y, por otro, la obligada manufacturación en pequeña escala encarece sensiblemente los costos.

El honor y la remuneración

Menos fácil de comprender es el efecto que el escaso número de habitantes tiene sobre la actividad intelectual y artística del país. Es archisabido —pero no está demás repetirlo— que en cualquier país del mundo, aun en los más desarrollados o de una tradición cultural más rica, el porcentaje de habitantes que efectivamente sostiene, con su interés y con su demanda, la producción artística es más o menos reducido. No obstante, en los países de mucha población, el artista siempre tiene a su alcance algo que podríamos llamar la *posibilidad de profesionalización*, es decir, depende casi exclusivamente de su talento el llegar a vivir del arte. Es cierto que existe una amplia y flexible zona que abarca desde la máxima concesión a la máxima autoexigencia, pero hay que reconocer que en tales países todo artista profesionalmente válido (por supuesto, dejo deliberadamente al margen las censuras o presiones políticas que no tienen nada que ver con el mayor o menor número de habitantes y sí con la mayor o menor libertad de expresión) está en condiciones de *colocar* su producto y recibir por ello una remuneración justa. Examínense dos casos extremos. Estados Unidos tiene 150 millones de habitantes; Rusia tiene 200 millones. Por pequeño que sea, en ambas naciones, el porcentaje de población que se interesa efectivamente por el fenómeno cultural, siempre habrá de representar una cifra millonaria. En tales condiciones, el artista admite que hay un gran público a su disposición. Por supuesto que en un país de gran población hay siempre una extraordinaria competencia, y resulta difícil obtener ese triunfo que en términos de profesionalización solo significa una remuneración justa. Pero en los países de población reducida, el triunfo artístico se parece más a una condecoración honorífica que a una justa remuneración. Aunque en el Uruguay se diera el caso de que el porcentaje de ciudadanos interesados en el hecho cultural fuese mayor que en el de un país de gran mercado, siempre ese porcentaje

habrá de constituir una modestísima élite, y esta sería de todos modos insuficiente para asegurar al artista nacional una resonancia económica que le permitiese una decorosa dedicación *full time* a su especialidad.

Lo corriente en nuestro país es que el artista viva de una actividad ajena a su vocación. En el mejor de los casos podrá alcanzar eso que alguna vez llamé semiprofesionalización. Me refiero al pintor que vive de sus clases de dibujo; al escritor, que vive del periodismo; al creador musical que da clases de solfeo. En cualquier de esos ejemplos, la profesión marginal o tributaria representa un medio de vida, pero asimismo significa un descuento de su capacidad creadora. Un escritor que consuma su jornada en las urgencias del periodismo, llegará inevitablemente fatigado, o por lo menos disminuido, a golpear en las puertas (que no siempre se abren) de la inspiración literaria. Se trata de actividades aparentemente afines en la forma, aunque dispares en la intención; pero de todos modos gastan y consumen el mismo resorte intelectual.

Ritmo a empujones

En varias épocas, y desde distintos sectores, se ha pedido que la crítica no tenga frente al creador o el intérprete nacionales la misma exigencia, la misma severidad, que tiene frente al creador o al intérprete extranjeros. Por mi parte, siempre he sostenido que tal exigencia implica una opinión más bien peyorativa con respecto a ese mismo arte uruguayo que se pretende defender. No es cuestión de ser fuerte en el país de los ciegos. Aunque el artista sea (contra su voluntad) solo un *semiprofesional*, el público y la crítica deben exigir de él un nivel *profesional*. Quizá en el fondo sea algo injusto, pero no puede ser de otra manera. Sin embargo, ya no a los efectos de aminorar la exigencia crítica, sino tan solo para tener un exacto panorama de las condiciones en que mientras en Inglaterra, Francia o Alemania, un investigador literario que realiza un trabajo de aliento, posee la total disponibilidad de su tiempo y el mejor aprovechamiento de sus energías, aquí en cambio, si un investigador uruguayo acomete ese tipo de empresa, deberá usar sus noches, los fines de semana, y todos los recovecos de tiempo libre que le dejen sus variadas ocupaciones. Por lo común, nuestros artistas o escritores, son profesores, periodistas o profesionales. Para un intelectual europeo o norteamericano, es algo imposible de concebir que un individuo lleve a cabo una labor auténticamente creadora, si la mecha compulsivamente entre dos reportajes, o entre dos clases, o entre varios trámites burocráticos. Sin embargo, esta es aquí la única manera de producir; una manera que es también reflejo de la vida atropellada, del ritmo a empujones, del desparpajo improvisador, que con los años se han ido convirtiendo en un estilo de vida nacional. Todos hacemos de todo; todos opinamos sobre todo; el país parece haber descubierto con gozoso estupor que la frivolidad rinde mejores dividendos que la hondura.

Somos pocos y nos conocemos

Lo cierto es que la penuria del ejercicio intelectual no es un fenómeno nuevo en nuestro país. Seguramente respaldarán fervorosamente esta afirmación las voces de ultratumba de Javier de Viana, de José Enrique Rodó, de Florencio Sánchez. Sin embargo, es y ha sido un problema complejo, intricado, con pocas salidas, y algunas de ellas obligatoriamente clausuradas. Con todo, puede ser útil distinguir entre la presión que sobre tal problema ejerce un hecho imposible (al menos, por ahora) de cambiar, como es nuestro escaso número de habitantes, y lo que puede hacerse a partir de ese dato inhibitorio para tratar de mejorar la situación. No hay que olvidar que, pese a la gratuidad de nuestra enseñanza, pese a la existencia de bibliotecas públicas, hay todavía grandes sectores de la población que, debido a la angustia económica, no tienen acceso a las fuentes de cultura. Casi todos los artistas de nuestro medio, surgen de la clase media o de la clase alta; constituiría empero, un tremendo error, atribuir a tales sectores índices más elevados de inteligencia o sensibilidad que los que pueden darse en la clase obrera o en la gente de campo. Acontece, sencillamente, que el integrante de la clase alta o la clase media es alcanzado por estímulos culturales que ni siquiera llegan a los otros sectores. En este sentido, cabe destacar una experiencia latinoamericana. En Chile, país que tiene tantos rasgos comunes con el nuestro, la Universidad de Concepción creó un taller de escritores, que ha venido funcionando bajo la dirección de Fernando Alegría. El taller ofrece diez becas anuales (dos en cada uno de los siguientes géneros: poesía, ensayo, teatro, cuento y novela) que consisten en pasar una aceptable asignación mensual a cada uno de los beneficiarios que le dé la suficiente tranquilidad económica como para producir una obra literaria durante el año que dura la beca. La experiencia ha tenido un éxito asombroso: jóvenes escritores, provenientes de todos los sectores sociales, han trabajado a un ritmo y en un nivel francamente buenos, dándose el caso de varios poetas y narradores que hasta ese momento habían estado asfixiados por la situación económica y que a partir del año de taller se han incorporado sin violencia a la vida literaria del país. En los pocos años que lleva funcionando de Taller de Concepción, los sucesivos egresados han acaparado virtualmente los premios literarios chilenos, constituyendo (especialmente en poesía) una promisoria jornada de nuevos creadores. Son soluciones de este tipo, modestas pero efectivas, las que pueden estar al alcance de nuestras posibilidades. Sobre todo teniendo en cuenta que somos pocos y (después del censo) nos conocemos.

(*La Mañana*, Montevideo, 20 de octubre de 1963: 4).

Nació en Montevideo, hace 175 años, nuestro primer escritor comprometido

"*Creador del género gauchipolítico*", llamó Sarmiento a Hidalgo, y hoy no parece inadecuada la definición, ya que junta en una sola palabra dos valores, simultáneos y superpuestos, de su poesía. No obstante, es preciso reconocer que ambos están inscriptos en una sola actitud, en una misma conducta. En este 1963 en que se cumplen 175 años del nacimiento de Hidalgo (nació en Montevideo el 24 de agosto de 1788) y ya que el aniversario será conmemorado el próximo jueves en un acto, organizado por la Sociedad de Escritores de Uruguay, a realizarse en el Solís, quizá convenga poner el acento sobre las excelencias estrictamente literarias las que han servido para traer el nombre de Hidalgo hasta nuestros días.

Agosto y borrasca

Tal como lo cantó Álvaro Figueredo en uno de sus mejores poemas, Hidalgo "*nació en una calleja de agosto y de borrasca*". En 1788, Montevideo tenía poco más de diez mil habitantes, y bajo el virreinato del Marqués de Loreto, se vivía un período sin mayores agitaciones. Pero faltaba poco para la borrasca política. De Hidalgo se tiene una presentación autobiográfica que él mismo redactara: "*Ya le he dicho que soy de una familia muy pobre, pero que soy hombre de bien y que este es todo mi patrimonio*". Su padre fue Juan José Hidalgo y su madre Catalina Ximénez. Considerando las dificultades de la época y la escasez de recursos de su familia, la instrucción que recibió (según Zum Felde, en las "*aulas franciscanas de San Bernardino*") fue bastante completa. En su breve trayectoria, Hidalgo pasó por innumerables ocupaciones: en 1810 era peluquero, pero en 1826 fue Ministro interino de Hacienda (bajo la gobernación de Fernando Otorgués); en el mismo año obtenía un gran éxito con su unipersonal *Sentimientos de un patriota*, pero en 1820 apenas podía vivir de la venta de *cielitos* en las calles de Buenos Aires. Borges se burla un poco de la importancia que los estudiosos han atribuido a la mencionada condición de peluquero: "*La circunstancia de que en 1810 fue barbero parece haber fascinado a la crítica; Lugones, que lo censura, estampa la voz* rapabarbas*; Rojas, que lo pondera, no se resigna a prescindir de* rapista". Se sabe que, además, fue calígrafo y aduanero. Ricardo Rojas, que ha hecho tremendos esfuerzos por incorporar la figura de Hidalgo a la literatura argentina, deduce optimistamente de algunos de los *Diálogos* que Hidalgo hizo entre 1812 y 1814 las campañas del norte argentino, pero en realidad el único suceso de guerra en que Hidalgo interviene es la desastrosa acción del Cardal. Fusco Sansone cita, además, un documento revelado por Clemente Fregeiro, según el cual el poeta habría figurado entre los delegados que enviara Artigas a la Junta del Paraguay. En 1811 (cuando solo tenía 23 años) Hidalgo fue declarado *benemérito de la Patria* por el Triunvirato argentino.

Llegó a ser director del Coliseo de Montevideo; bajo la dominación portuguesa, permaneció en Montevideo, pero no figuró entre los adulones de Lecor. A partir de 1818 vivió en Buenos Aires, donde se casó con Juana Cortina. En 1822 murió de tuberculosis, en Morón, pero nunca se ha podido establecer en qué sitio están sepultados sus restos.

La cítara y la guitarra

Bartolomé Mitre le escribió alguna vez a José Hernández: "*Hidalgo será siempre un Homero*". Es obvio que, con esa imagen, Mitre atendía solo a una prelación en lo gauchesco, pero también se podría anotar que, salvadas las inconmensurables distancias, y en la modesta escala de nuestra breve historia literaria, hay en este primer *cantor de la patria* algunas características comunes con el viejo rapsoda. Al igual que Homero, nuestro Hidalgo no extrajo de la nada su sencilla épica, sino que en su obra (construida a partir de una mediana cultura) es en cierto modo el pináculo de una prolongada tradición de payadores, rioplatense versión de los aedas. Ya ha sido señalado por Ricardo Rojas, que

"no se trataba de un creador de nuevos moldes [...] sino de un mero cantor popular, tan conmovido por la íntima vida del pueblo de aquellos días, que así dejó la cítara del poeta escolástico, para pulsar la guitarra de los payadores, cuando estos ya habían recorrido los fogones del campamento, las pulperías del camino, los cuarteles del suburbio, haciendo vibrar la fibra patriótica del gaucho, del esclavo, del mestizo, del indio, al unísono de aquel cordaje familiar donde modularan sus nuevos cielos. Cantos de esa especie habían sonado ya en las Invasiones Inglesas y en los campos del Tucumán".

Pero existe otra aproximación a Homero: la oscuridad que rodeó la vida y la muerte de Hidalgo (se carece de iconografía; se ignora dónde está sepultado) así como las dudas surgidas, a través de los años, sobre la paternidad de algunas de las obras que le han sido atribuidas.

"*Y sabrán lo que es tabaco*"

Hidalgo no fue un gaucho, pero (lo ha señalado Borges) tiene el mérito de haber descubierto su entonación. Borges ha aprovechado además para incorporar el nombre de Hidalgo a sus cavilaciones metafísicas sobre el eterno retorno, señalando que la paradójica gloria del montevideano radica en la dilatada y diversa superación filial: *"Hidalgo sobrevive en los otros, Hidalgo es de algún modo los otros*". Hay que reconocer sin embargo, que en este caso particular, la agnóstica y laberíntica visión borgiana no desentona con la figura de Hidalgo y en cierto modo cumple la difícil tarea de ponerlo en su lugar. Verdaderamente, *Hidalgo es de algún modo los otros*, siempre que con ello quiera expresarse que es una *voz*, pero además un *portavoz*, es decir el que lleva o representa la voz de una colectividad. Es curioso que, cuando manejaba el viejo endecasílabo (en *Sentimientos de un patriota*) Hidalgo haya elegido la palabra *unipersonal* para caracterizar un género, el *melólogo*,

que ya había tenido prestigiosos cultores en Francia, Alemania y España (ver el artículo de Lauro Ayestarán: "El melólogo" en revista *Número*, 1.ª época, año 3, n.º 12, enero-febrero 1951). Es curioso, repito porque luego, al pasar a lo estrictamente popular, o sea, al convertirse en portavoz del pueblo, la poesía de Hidalgo deja de ser unipersonal o individual para trasmutarse (aun sin ponerle la etiqueta correspondiente) en colectiva.

En definitiva, no importa que el célebre "*cielito que con acompañamiento de guitarra cantaban los soldados del ejército patriota frente a las murallas de Montevideo*" sea de un autor anónimo o pertenezca verdaderamente a Hidalgo. "*Que salgan al campo limpio/Y sabrán lo que es tabaco*", dice la intención conclusiva del verso. La tradición popular puede mentir en el detalle, pero no en la esencia; de modo que no iba a atribuir a Hidalgo un cielito que este fuera incapaz de escribir. Si llega a nosotros con su nombre adjunto, es porque encajaba perfectamente en la actitud del poeta, que siempre fue militante, decidida, leal y honesta. Pero aun en el caso de que la tradición haya adjudicado a Hidalgo obras que no le pertenecieron ello significaría una actitud de simpatía del pueblo hacia el creador. Es un detalle que, por supuesto, puede preocupar al erudito, pero que de ningún modo disminuye la figura de Hidalgo; antes bien, la acrecienta.

La buena tentación

Piénsese por un instante que mientras Francisco Acuña de Figueroa (estricto contemporáneo de Hidalgo, ya que había nacido solo dos años después que el autor de los *cielitos*) se especializaba en el elogio y en el vituperio, cruzados y contradictorios, y a través de su larga trayectoria de vate sempiternamente oficial, se las arreglaba para adular a todas la jerarquías y para estar con todos los bandos, con la única exigencia de que el jerarca o el bando elogiado ostentase el poder, Hidalgo en cambio mantuvo siempre una intachable línea de conducta y (sin duda, por eso mismo) murió en el exilio y en la pobreza. Es conocida su réplica al ataque del padre Castañeda (que lo había tratado de "*oscuro montevideano y que por tal razón era* un tentado de eso que llaman igualdad*, para lo cual hay algunos impedimentos físicos*") en la que recuerda, con amarga sobriedad, los servicios prestados a su patria "*sin que jamás faltara a su deber*", agregando con respecto a sí mismo: "*En 1918 vino a Buenos Aires, donde se le ofreció un cargo en la secretaría de Gobierno que no aceptó,* porque no había venido a buscar empleo sino a trabajar" (documentos citados por Nicolás Fusco Sansone). De ahí que, en tanto que la posteridad no le ha perdonado su inconsecuencia al cordobés José Rivera Indarte ni su arte mercenario al montevideano Acuña de Figueroa, haciendo que, a través de incontables monografías y manuales, sus nombres lleguen con mácula a nuestros días, a Hidalgo en cambio (con alguna excepción, como la de Leopoldo Lugones) esta misma posteridad lo

ha considerado con simpatía, a sabiendas de que no se trataba de un gran creador literario, pero sí de un formidable ejemplo de militancia intelectual. "*Su modesto esfuerzo, fue probablemente, el más revolucionario de todos*", ha escrito sobre nuestro poeta nada menos que Pedro Henríquez Ureña, y hoy parece oportuno agregar que acaso su esfuerzo más auténticamente revolucionario no haya estado representado por sus *cielitos* (que apenas incorporaban al tema popularmente épico el viejo molde de las estrofas amatorias) ni aun por sus diálogos, al decir de Rojas "*obra auténticamente* creadora *para las letras nacionales*" que "*consiste en haber transfundido los elementos de la poesía oral a la poesía escrita*"; su mejor aporte revolucionario está dado por su viril y generosa intención de que el verdadero pueblo fuera escuchado. Así como el de Artigas (que le llevaba veinticuatro años al poeta de los *cielitos*); es el primer gran ejemplo político de nuestra historia, el de Hidalgo es el primer ejemplo de escritor comprometido en nuestra literatura. Ambos murieron en el exilio y en la aparente derrota, pero ambos (como dijo el venenoso Castañeda con respecto a Hidalgo) habían sido tentados por *"eso que llaman igualdad"*. Hoy su victoria consiste precisamente, en no haber podido resistir a esa luminosa tentación.

(*La Mañana*, Montevideo, 10 de noviembre de 1963: 6.
Recogido con el título "Bartolomé Hidalgo y la buena tentación"
en *Cielitos y diálogos patrióticos*, Bartolomé Hidalgo.
Montevideo, Biblioteca de Marcha, Colección "Vaconmigo", 1, 1971: 5-10).

Las realidades boliviana y uruguaya cotejadas en una novela de Conteris

En la nueva promoción de escritores uruguayos, Hiber Conteris aparece como uno de los más activos. Hace pocas semanas debí ocuparme, en la página de teatro, del estreno de *El desvío* y *El socavón*, dos piezas breves que la Comedia Nacional presentara en Sala Verdi.[55] Ahora, las Ediciones de Marcha publican una novela, *Cono Sur* (Montevideo, 1963, 173 páginas) que obtuviera una mención especial en el concurso internacional organizado por ese semanario (Augusto Roa Bastos, David Viñas y Ángel Rama integraron el jurado). Conteris nació en Paysandú, el 23 de setiembre de 1933; estudió teología en Buenos Aires, y filosofía y letras en Montevideo. No ejerció el pastorado pero sí la docencia, especialmente en Argentina y Bolivia, y posteriormente en el Instituto Crandon y en la Asociación Cristiana de Jóvenes, de Montevideo. Como cuentista, ensayista y dramaturgo, ha obtenido numerosos premios y menciones en varios concursos literarios.

55 Véase "Dos estrenos de la Comedia. Buenas intenciones y timidez dramática" en el tomo III de este plan. Originalmente apareció en *La Mañana*, el 3 de noviembre de 1963. [Nota del complilador].

Doblemente montevideano

En declaraciones previas al mencionado estreno Conteris opinó que escribía con mayor fluidez en los géneros narrativos que en el teatro. Esto se hace evidente en la lectura de *Cono Sur*, una novela que avanza sin tropiezos y que revela una sostenida habilidad para injertar en la trama motivos de interés. Este libro debe integrarse sin vacilación en la nueva narrativa de ambiente montevideano, un género que en los últimos tiempos se han venido enriqueciendo con las valiosas incorporaciones de Mario César Fernández, Sylvia Lago, Eduardo H. Galeano, Claudio Trobo.

El protagonista de *Cono Sur* es boliviano; a pesar de ello, la novela es montevideana en una doble dimensión. Haberly es un exiliado (en su país ha sido profesor, periodista, y por supuesto revolucionario) y provisorio residente en Montevideo, que relata su historia en dos tiempos: uno es el presente uruguayo, con la desganada búsqueda de una ocupación, cada vez con menos dólares en la billetera, amigos más o menos superficiales, mujeres y sus correspondientes lechos y, sobre todo, con la eclosión (y posterior fracaso) de una relación amorosa. El otro es el pasado boliviano, con un matrimonio casi desbaratado, otra muchacha que primero se enamora y después se aleja, clases en la Universidad, un amigo paternalista que consume *hachís* y le enseña realismo revolucionario y, por último, con los conflictos que trae consigo un país en ebullición. Dije antes que la novela era montevideana en una doble dimensión, pero me faltó agregar que ello tal vez suceda a pesar de los propósitos del autor. Primeramente, el Montevideo que ve Haberly debería ser apenas la ciudad que lentamente se va revelando a un extranjero, pero en realidad es algo más y algo menos que eso: es la versión de un Montevideo, tal y como un montevideano cree que habría de ser vista por un extranjero. En segundo término, la Bolivia que relata el protagonista debería ser un país visto y sentido desde dentro, pero también es en la novela algo más y algo menos que eso: es la versión de una Bolivia tal y como un montevideano cree que habría de ser vista y sentida por un boliviano.

Un país de espectadores

Es probable que estos sean matices exageradamente sutiles, pero también es cierto que sirven para brindar a la novela un color muy particular e indefinible. Un color que la distingue sustancialmente de otra obra (*El paredón* de Carlos Martínez Moreno) con la que tiene algunas semejanzas exteriores: la más evidente es la confrontación de dos realidades latinoamericanas. En *El paredón*, el protagonista ve, tanto al Uruguay como a Cuba, con ojos uruguayos; en *Cono Sur* el protagonista debería ser un boliviano que ve, tanto al Uruguay como a Bolivia, con ojos bolivianos. Pero aquí es donde el paralelismo no funciona, ya que, en el caso de Conteris, hay un autor uruguayo que mira y juega con ambos países a través de los ojos de su protagonista boliviano. Esta actitud quita a la novela de Conteris cierta fuerza testimonial

que sin duda estuvo en los objetivos del autor; pero, curiosamente, no le quita validez narrativa. Diría más aun: en cierto sentido le otorga un peculiarísimo desenfoque, que es algo así como el equivalente de una dosis de misterio. A medida que transcurre el relato, el lector tiene la impresión de que tanto las imágenes uruguayas como las bolivianas llegan a él, no a partir de datos concretos sino aproximativos. Y eso, en el módulo realista de Conteris, significa casi siempre un alivio, un oasis de imaginación que agita, transitoria pero benéficamente, la sobriedad demasiado uniforme de la narración. Cuando Haberly dice: "*Este es un país de espectadores. De espectadores lúcidos, conscientes, pero inhibidos para actuar. Gastan sus energías en el análisis*". Esa no es la voz de un boliviano. Es, simplemente, la voz de Conteris, diciendo algo que, junto con él, pensamos muchos uruguayos cuando asistimos a un carnaval sin participación o a la indiferencia hacia la política.

El artificio es tal vez ingenuo, pero no deja de tener su atractivo, ya que constituye una suerte de alerta, de advertencia, que acaso podría traducirse de este modo: "*Si seguimos por este camino, los demás van a terminar por considerarnos egoístas e inmóviles espectadores*". Deliberadamente o no, la imaginación de Conteris ha encontrado esa fórmula para sacudirnos. Y no puede negarse que es una buena sacudida.

El ocio, vía Antonioni

Conteris hace asimismo sus incursiones en una modestísima *dolce vita* montevideana, que parece aquí mucho más gris y pudorosa que la pormenorizada por otro narrador uruguayo: Ariel Méndez. El narrador creado por Conteris es un erotismo menos dinámico que el de Méndez. A ambos podría reprochársele, sin embargo, esa extraña predilección por los personajes ociosos que viene invadiendo la narrativa uruguaya, casi siempre vía Antonioni. Claro que con su pequeña trampa de mostrar el Uruguay a través de un boliviano, y pese al desenfoque (antes señalado) que ello puede traer consigo, Conteris tiene la excusa de que un extranjero solo ve lo que le muestran. De todos modos, es una lástima que el autor no le haya exhibido a su personaje una realidad más generalizada y representativa. Esto sería menos importante si Conteris se propusiera simplemente relatar una peripecia amorosa, una aventura psicológica; pero es evidente que se propone algo más. Por ejemplo: intentar un sumario diagnóstico sobre el uruguayo, o cotejar, como proclama la solapa, "*la Bolivia del estancamiento revolucionario*" con "*la visión de un Uruguay gris*".

Pero quizá sea injusto escarbar tanto en las intenciones de Conteris. (En todo caso, él como autor tiene la culpa y el mérito de tanto escarbo, ya que su novela es en varios sentidos removedora, y eso empieza y termina siendo una virtud). En realidad, y por debajo de una superficie meramente realista. Conteris demuestra una felicidad de contar, una sobriedad de recursos, una adulta fluidez, pero también una sincera preocupación por este

tiempo y este país. Cuatro virtudes —no precisamente teologales— que componen un benéfico aporte en el panorama, cada vez más complejo de nuestra narrativa.

(*La Mañana*, Montevideo, 1º de diciembre de 1963: 6).

Premios de Literatura del año 1962

Con sensible atraso, los jurados que otorgan los premios literarios anuales del Ministerio de Instrucción Pública han emitido su fallo con respecto a la producción de 1962. Cabe reconocer que este certamen, tan desprestigiado en tiempos no demasiado lejanos, en los últimos años por lo menos no ha producido fallos disparatados y en general ha tenido en cuenta un nivel bastante digno en la lista de recompensas a la labor literaria. El dictamen ahora emitido sigue evidentemente esa línea de recuperación, un hecho que es justo destacar, sobre todo si se considera la deficiente y antediluviana reglamentación que rige esos concursos. En la lista de premiados hay, no obstante, algunas inclusiones discutibles y otras tantas ausencias francamente inexplicables.

El Premio Nacional

El Premio Nacional de Literatura (que, a diferencia de las otras remuneraciones, corresponde a un periodo de dos años, o sea 1961 y 1962) fue otorgado a Emilio Oribe, que en ese lapso publicara *La intuición estética en Plotino*. Conviene recordar aquí el art. 2º inc. b, de la Ley, establece que el Premio Nacional de Literatura "*se concederá cada dos años a la labor general del escritor que en ese periodo haya realizado obra literaria de mayor jerarquía, con la publicación de libros, trabajos, conferencias, y toda otra labor que en tal sentido puede computarse de importancia nacional, sin que medie solicitud por parte del candidato*". A través de la mayor parte de su obra, Oribe se ha mantenido rigurosamente fiel a una postura intelectual, y en ese sentido defiende una convicción y merece un respeto. Nadie pone en duda la seriedad y la calidad con que Oribe ha encarado el oficio literario, y sus trabajos de crítica, filosofía y estética, y aun sus libros de poesía, compartibles o no, están en un nivel que sin duda puede hacerlo acreedor al reconocimiento que ahora se le brinda. No obstante, y sin perjuicio de reconocer la labor intelectual de Emilio Oribe a través de un extenso periodo de nuestra cultura, conviene no olvidar que el Premio Nacional, de acuerdo al mismo texto de la Ley, tiene en cuenta la labor específica cumplida en un lapso concreto, y en este sentido creo que se podía haber encontrado el nombre de un escritor que hubiese llenado mejor, en intensidad y en gravitación, las exigencias que en su texto establece la Ley. En realidad, la distinción fue otorgada con un criterio de amplitud, correspondiente más bien al Gran Premio, que

ya no se limita a recompensar la labor de un bienio sino de toda una vida consagrada a las letras.

Los poetas

Los premios de poesía fueron otorgados a obras de Luis V. Anastasía, Jorge Medina Vidal e Idea Vilariño. Parece increíble que *Poemas de amor*, de Idea Vilariño, solo haya alcanzado la tercera colocación. Aunque se trata de un libro menos riguroso y autoexigente que *Nocturnos*, resulta de todos modos una pieza fundamental en la obra de esta escritora, ya que testimonia virtualmente la única apertura de su mundo aherrojado, oprimido, perplejo. Es una plenitud a corto plazo, siempre amenazada, pero con ella construye Idea Vilariño tres o cuatro poemas, en los cuales lo erótico, lo romántico, o hasta lo puerilmente doméstico del amor, se inscribe en una capacidad de comunicación raras veces reconocible en nuestra copiosa poesía femenina. *El viento y la sombra*, de Luis V. Anastasía me parece un libro desamparado de imaginería lírica; a pesar de que los versos están bien construidos y conservan un impecable ritmo, la monotonía del enfoque poético mantiene al lector a prudencial distancia. *Las puertas*, de Jorge Medina Vidal, es un libro desigual, con notorios bajones, pero con algunos poemas que muestran una favorable y reciente evolución. En esta terna, la ausencia que rompe los ojos es la de *Cielo solo*, de Nancy Bacelo, que en la producción poética del año solo fue superado por el libro de Idea.

Los narradores

En las categorías B y C (que incluyen prácticamente todos los géneros narrativos) fueron premiados libros de Clara Silva, J. C. Onetti, Roberto Fabregat Cúneo, Luis Bonavita y Sylvia Lago. Pese a que, dentro de los cánones que a sí misma se ha dictado, *El alma y los perros* de Clara Silva no es un logro total, tiene sin embargo la vitalidad de toda obra experimental construida con fe; algunos momentos, como el relato de la comunicación, alcanzan un alto nivel artístico; la figura de la protagonista emerge como un verosímil y conmovedor cruce de dudas y creencias, de esperanzas e inhibiciones; y el ritmo de la narración mantiene un latido perfectamente acorde con la esencia anímica que por ella circula. *El infierno tan temido*, de Juan C. Onetti, merece sobre todo la distinción por el notable relato que da el nombre al volumen, sin duda el mejor cuento publicado hasta ahora por el autor. El mejor hallazgo de *Metro*, de Roberto Fabregat Cúneo, es haber dado con un punto sutilmente equidistante del sueño y la vigilia, de la alucinación y la realidad, y haber creado desde ese punto una ficción que de algún modo compromete el interés (y aun la preocupación) del lector. En *Trajano*, de Sylvia Lago, se demuestra que la sencillez es su fuerza y la metáfora su debilidad; por suerte, no es la imaginería verbal la que da el tono de libro, sino los matices psicológicos, el eficaz enfrentamiento de

los personajes, la creadora relación entre el niño y su perro. *Cofre bruñido*, firmado por M. Ferdinand Pontac (o sea Luis Bonavita) es un conjunto de evocaciones de la Restauración; aunque tiene cierto sabor de crónica y pasajes de agradable liviandad periodística, parece francamente injusto que esta obra haya desalojado a libros como *Bosque del mediodía* de Juan José Lacoste (en mi opinión, la mejor novela publicada en el año), *Nos servían como muro* de Mario César Fernández o *La otra aventura* de Ariel Méndez.

Los ensayistas y dramaturgos

Los premios de Ensayo (a obras de Emir Rodríguez Mongal y Eneida Sansone) y Teatro (a piezas de Carlos Maggi y Ruben Deugenio) no merecen objeciones. *Narradores de esta América*, de Emir Rodríguez Monegal, confirma la impresión de que la narrativa es el género que más incita la aptitud crítica de este autor. Aunque puede hablarse de una general solvencia en su labor literaria, es evidentemente frente a la obra narrativa donde Rodríguez Monegal se encuentra a sus anchas y donde más útil y esclarecedora resulta su entrenada, aguda visión. *La noche de los ángeles inciertos* y *Mascarada* de Carlos Maggi, dan exitosamente un peligroso salto: el que va de un costumbrismo más o menos fiel y ocurrente, hasta la creación verdaderamente imaginativa, trascendente, que no pierde su contacto con la realidad aunque llegue a transfigurarla. *Quiniela* y *El ascenso*, de Ruben Deugenio, son dos piezas de un realismo demasiado literal pero que incluyen un evidente oficio, buen oído para el diálogo, aptitudes, capacidad de observación psicológica.

(*La Mañana*, Montevideo, 21 de diciembre de 1963: 29).

Walter Ortiz y Ayala y Salvador Puig, dos voces nuevas en la poesía uruguaya

Entre el abundante número de libros de poesía aparecidos en los últimos meses (quizá fuera más apropiado decir en la última semana, ya que muchos de ellos fueron lanzados en la IV Feria nacional de libros y grabados), hay dos obras de poetas nuevos que merecen un comentario especial. Me refiero a *La luz entre nosotros*, de Salvador Puig (Editorial Alfa, Montevideo, 1963, 39 páginas) y *Hombre en el tiempo*, de Walter Ortiz y Ayala (Premio de la 3ª Feria nacional de libros y grabados, editado por la Comisión Ejecutiva de la misma, Montevideo, 1963, 68 páginas).

En uno y otro caso, la obra publicada es la primera del autor; también en ambos casos, el poeta [sic] demuestra un buen dominio de su instrumento verbal, del ritmo poético. Pero ahí concluyen las semejanzas. Para volcar su vida interior, Ortiz y Ayala elige casi siempre el Paisaje; Puig, en cambio, elige la Palabra. En el primero, hay claras reminiscencias de Antonio

Machado y Miguel Hernández; en el segundo, de Vicente Aleixandre y (en los poemas brevísimos, casi viñetas) de Juan Ramón Jiménez. Pero también hay reminiscencias nacionales: parece claro que Ortiz y Ayala viene de Líber Falco, y Salvador Puig viene de Vicente Basso Maglio (por otra parte, esta última comprobación no es ningún descubrimiento, ya que *La luz entre nosotros*, está dedicado al autor de *Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes*).

La provocación del paisaje

Considerado como libro inaugural, *Hombre en el tiempo* es un rico muestrario de promesas. Alguna de esas promesas han sido cumplidas en esta primera salida; en cuanto a las demás, habrá que esperar, y esperar con confianza. Por ahora, lo mejor de Ortiz y Ayala está en cierta manera, sobria y despojada, de transmitir su melancolía; su debilidad, en cambio, está en su excesivo apego a un prestigio retórico. El libro se abre justamente con cuatro versos que transmiten una intención: "*No estoy conforme con cantar la rosa,/ no estoy conforme con el canto antiguo/ que hasta ayer levantaba en mi poesía/ su columna de aroma y soledades*". ¿Por qué solo hasta ayer? Es evidente que todavía hoy el canto antiguo levanta en esta poesía su "columna de aroma y soledades"; y está bien que la levante. Todo poeta tiene el derecho de continuar una tradición, de recoger una posta. Pero en el libro de Ortiz y Ayala, el canto antiguo no solo está presente como aroma y soledades; también está presente como retórica. El lector puede comprobarlo en poemas como el que comienza en la p. 25 (no tiene título). El autor toma allí un estribillo ("*Cuesta escribir un poema*") y se desliza cómodamente por la pendiente de su propia facilidad, de su pericia para construir el verso; pero el lector tiene la impresión de que el poema podría seguir inagotablemente, y que, en definitiva, esos 63 versos contradicen precisamente el estribillo. Otra vez, en interrogaciones. Ortiz y Ayala llena de preguntas el estricto envase de un soneto; sin embargo, el poema parece exceder su propio destino, su fatal e incanjeable esencia. También la obligación de la rima impone a veces endecasílabos de dura conexión: "*Aquel miedo insondable de que fuera/ algún día ya visto paramera/ el amor y antesala de muerte*".

No obstante, Ortiz y Ayala consigue demostrar, en alguna ocasión, que es capaz de doblegar la exigencia de la medida y la rima para someterla a su designio poético. En ese sentido es preciso citar "Elegía de un sitio", uno de los mejores poemas del volumen (*"Este lugar conserva, cotidiano,/ el rumor de tu sangre y tu pollera./ La cálida costumbre de tu mano./ El azoro constante de la espera"*). Ahí lo principal, lo importante, lo poético, es la dolorosa voluntad de negar una ausencia; tanto la consonancia como el endecasílabo, se limitan a apoyar la nostalgia, a dejarse invadir por los datos de la memoria y el amor. Con todo, creo que este poeta necesita (al menos, por ahora) enfrentarse al paisaje para extraer de sí mismo sus mejores imágenes. A

la menor provocación de ese paisaje, Ortiz y Ayala se vuelve súbitamente más lúcido y más sensible para mirar en su alma: *"Este verde otra vez, esta hermosura/ que está subiendo así, sin detenerse;/ ese romero en flor, ese jardín que viene/ a recordarme días que se fueron,/ aquí están, me rodean, me circundan/ y qué ganas de vida tan de pronto!"*. Asimismo, al cantar "Al arroyo Sandú", el poeta encuentra una felicidad verbal para asimilarse al "*río en pañales,/ agua sin prisa, sin un origen cierto/ como algunos recuerdos o nostalgias*".

La palabra como tabla de salvación

Hay un punto en que ambos poetas vuelven a cruzarse, Ortiz y Ayala escribe: "*Y Dios que no nos mira y está lejos*". Puig, por su parte, admira renegando: "*Mundo glorificado!/ Sustituto de un Dios que no aparece*". Pero aun esta doble cita sirve para registrar en el primero un desaliento inmóvil; en el segundo, una voluntad insurrecta. Hay más dinamismo, y probablemente más angustia y rebeldía, en *La luz entre nosotros*. También más osadía e imaginación. *"[…] Solo el cuerpo no cesa, solo su voz súbitamente suerte, invisible./ Es una fuente, un chorro de afonía furiosa/ que derriba las piñas y los pájaros,/ rasga el aire y arranca sus contornos a los cardos./ Se disipan los árboles, el bosque queda lleno de oquedades/ la sombra desconoce su cintura de alumbre,/ el moscardón se incendia, se diluye,/ el río pierde cuerpo, cae al agua,/ y el agua pierde pie, se ahoga en transparencias./ De pronto solo emerge la planicie, alto silencio derrumbado"*. Al leer esto tengo la impresión de que el poeta se va abriendo paso entre una compacta selva de palabras. Le cuesta buenos sudores, por supuesto, pero llega al silencio. Aparentemente, hay mucho paisaje también en Puig, pero es una naturaleza hecha palabras, metida (a veces violentamente) en su envoltura verbal. Cuando Ortiz y Ayala canta al Sandú, este es un arroyo y el poeta no quiere que sea otra cosa; lo ama y admira como tal. Pero cuando Puig titula "El río" a uno de sus poemas, entonces: *"[…] Río es el tiempo que atraviesa mi hueco/ regando la aridez sin raíces/ y arrastrando otros cuerpos, vestidos, direcciones,/ restos por los que siempre se reconoce a un hombre"*. Hay en Puig un suerte de fluencia torrencial, que a veces (como en *El mar, olvido*) exagera y desperdiga su énfasis, pero en otras (como en "Aparición del miedo") le sirve para crear una estremecedora imagen de la muerte. Hay en todo el libro una pujante negación, una sostenida resistencia a ser avasallado por el absurdo que se instala en el futuro del hombre. Y en esa pasión de supervivencia, la tabla de salvación es la palabra: *"Por algún tiempo aún sobre la tierra,/ eres palabra, hombre, que se nombra"*. A veces esa actitud tiene la fuerza de un exorcismo: "*Desierto, ten historia, ten palabra*", y otras veces la insistencia de un ritmo: *"Palabra de la vida,/ Vida de la palabra./ Todo lo que no eres te mata"*.

Este primer libro de Salvador Puig es todavía una obra experimental, en la que se refleja una explicable inmadurez (Puig nació en 1939); la facundia imaginera suele desbordarse en poemas que no sobrepasan el mero énfasis. Pero no cabe duda de que no bien consiga dominar su todavía

desatado impulso, no bien consiga embalsar su natural tendencia a la hipérbole, su voz será la de un auténtico creador. Una comprobación alentadora frente a estos dos libros de poetas nuevos, es que en ambos sea verificable la bienvenida presencia del poeta. Las objeciones críticas se refieren casi exclusivamente al aparato instrumental, a la coacción retórica, o sea a aspectos exteriores que suelen ser fácilmente subsanables.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de diciembre de 1963: 29).

La cultura en la calle

La Feria nacional de libros y grabados tiene este año la fuerza de un rescate

Mañana, a las 20 horas, será inaugurada en la explanada y en el atrio del Palacio Municipal, la 4.ª Feria nacional de libros y grabados. La noticia, que en sí misma representa un hecho particularmente auspicioso, este año debe ser subrayada como nunca, ya que se abre paso entre circunstancias que pueden ser consideradas como penosas para la cultura nacional.

Después de un largo periodo de desinterés oficial e indiferencia popular hacia las diversas manifestaciones culturales que, en distintos niveles, se habían venido dando en este país, hace ya unos cuantos años que comenzó a insinuarse un repunte que cada vez fue adquiriendo más impulso. Donde primero apuntó esa recuperación fue en la actividad teatral: paralelamente con la maduración de la Comedia Nacional (para la cual resultaron fundamentales la confianza y el fervor de Justino Zavala Muniz) hubo un creciente interés de la juventud por la formación y el desarrollo de los diversos conjuntos de teatro independiente; también fue tomando forma un activo y entusiasta movimiento cineclubista, apuntalado por un excelente nivel crítico; por su parte, los artistas plásticos comenzaron a obtener distinciones en el mercado extranjero y ello propició una resonancia nacional; por último, la presencia de la Feria del libro y la aparición de varias posibilidades editoriales estimularon un verdadero renacimiento literario, que tuvo su consiguiente reflejo en el mayor espacio que los diarios y semanarios consagraron a la actividad literaria.

No obstante, en el lapso que va desde la tercera a la cuarta Feria del libro, el panorama ha tenido un cambio. Quizá sea todavía prematuro analizar las causas, pero lo cierto, lo innegable, es que en este último año ha comenzado a notarse un lento pero evidente retiro de los apoyos culturales. Retiro que, en algunos sectores, ha tenido una explicable consecuencia: el inmediato descenso en el interés del público. El cambio ha sido tan gradual y paulatino que acaso esta afirmación tome de sorpresa al lector. Pero hay un fácil expediente para salir de dudas. Basta con comprobar el espacio que hoy consagran los diversos medios de información (radio, prensa, televisión)

a los temas culturales, con el que dedicaban el año pasado a ese mismo rubro. En los últimos tiempos, muchos de los espacios literarios o artísticos han sido desalojados por un bien sincronizado despliegue de frivolidad. Se da así un caso más bien insólito; en un momento en que los artistas plásticos obtienen distinciones en certámenes extranjeros, y la crítica cinematográfica uruguaya ocupa el más algo nivel de América Latina, y el plano de los espectáculos teatrales muestra una promedial eficacia, y dos o tres promociones de escritores producen en un nivel de autoexigencia y calidad que hace muchos años no conocía el país, precisamente en este instante de eclosión y creación artísticas, tiene lugar la singular comprobación de que las salas de cines y teatros estén vacías y haya disminuido sensiblemente la resonancia informativa que hace un año rodeaba al acontecimiento cultural.

Televisión y crisis

El problema no es tan sencillo como parece. Pero hay dos factores que han influido más que otros en la progresiva frivolización: me refiero a la crisis y a la televisión. En épocas de abundancia, es fácil y es cómodo propiciar la cultura; incluso queda bien, es decorativo. Durante la penuria, en cambio, siempre hay quienes piensan que la cultura es un lujo prescindible. Y entonces, en esa extraordinaria vislumbre de su único dedo de frente, descubren que lo frívolo se vende mejor que lo artístico. Claro que, en última instancia, tal descubrimiento solo revela otra clase de penuria: la imaginativa. Es obvio que, con ágil y despierta imaginación, lo verdaderamente artístico se puede vender tanto y tan bien como lo frívolo. La televisión, unida a la crisis, ha provocado asimismo una grave retracción en la concurrencia a cines y teatros, y también en la adquisición de libros. Un televisor es, por lo general, una compra que insume varios miles de pesos, distribuidos en altas cuotas mensuales. Si el momento fuera de prosperidad el tiempo que ocupa la televidencia y el dinero que insume la mensualidad, solo influirían parcialmente en otras expansiones. Pero como el presente es de crisis y escasez, todos aquellos que han adquirido un televisor deben hacer sensibles cortes en otros gastos a fin de restablecer el magro equilibrio. Es entonces que se deja de ir al cine o al teatro; es entonces que se omite la compra de libros. Esto, con respecto a los hogares que no han sufrido mayores quebrantos; no hablemos de los que han sido afectados por la ola de la desocupación.

El salto de la cultura

Es teniendo en cuenta tales factores que hoy cabe afirmar que esta cuarta Feria tiene un significado muy particular. Alguna vez declaró Arnaldo Orfila Reynal, director del Fondo de Cultura Económica, de México: "*Los países subdesarrollados necesitan dar el salto de la cultura*". En este instante en que cierta velada tendencia anticultural (o, por lo menos, acultural) viene confiscando todos los trampolines, la apertura de la 4.ª Feria del libro es una de las escasas posibilidades que nos quedan para ese salto. El libro, como

todo producto que ingresa al mercado, necesita promoción publicitaria. Debido al escaso margen de ganancia que en nuestro país deja este renglón las vías corrientes de publicidad no pueden ser regularmente empleadas por editores y distribuidores. Sin embargo, nuestro público (como todos los públicos de este presente y de este mundo) está acostumbrado a que la propaganda le salga al paso, para informarlo primero, para catequizarlo después. Sin ningún aviso o locutor que le informe de que algo existe, el público no tiene hábitos de explorador como para salir a la búsqueda de lo desconocido; ya se trate de jabones, motonetas o talentos. El gran hallazgo de esta excelente idea que se llama Feria del libro, fue haberla concebido, deliberadamente o no, como una eficaz y posible promoción publicitaria, que de todos modos no representa un exceso dentro del modesto mecanismo librero y editorial de nuestro medio. Y adviértase que la Feria no es propaganda en el más amplio sentido del término, ya que no catequiza al lector; simplemente, lo informa. Pero el lector (o sea, el posible cliente del libro nacional) ha demostrado que sus reflejos funcionan estupendamente frente al mero ademán informativo. Ahora el ademán incluye un libro, y el lector puede hojearlo, inquirir sobre el autor, a veces hablar con él y hasta pedirle que le firme un ejemplar.

La imprescindible aproximación

Si hay un negocio en que la relación estrictamente humana tiene una particular importancia, es el que se relaciona con el producto artístico. En este plano, el artículo no puede ser presentado, publicitado, tratado y vendido, con la misma estrictez mercantil, con la misma fría precisión de una vulgar operación de comercio. En el tráfico del libro debe existir por lo menos una rudimentaria simpatía por el oficio literario, una cordial tendencia a la comunicación. Precisamente, esa simpatía y esa comunicación han sido dos de las más trascendentales comprobaciones de la Feria, en cada una de sus ediciones anteriores. En un país como el nuestro, donde los entusiasmos son tan breves, el porfiado dinamismo y la resistencia laboriosidad de la Comisión Ejecutiva de la Feria (ahora integrada por Nancy Bacelo, Sylvia Lago y Benito Milla), así como su demostrada competencia para inventar nuevos y eficaces intensivos del interés público, significan una experiencia excepcional que es necesario apoyar desde todos los ángulos, desde todas las actitudes. Solo así podrá consolidarse la imprescindible aproximación entre el creador y el consumidor de arte. Solo así podrá compensarse, aunque sea parcialmente, el perjuicio provocado por la más reciente arremetida de frívolos.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de diciembre de 1963: 29).

La nueva promoción de escritores y su escaso interés por el oficio crítico

Es probable que, en el panorama literario de 1963, el hecho literario más importante sea el ya consolidado advenimiento de una nueva promoción de escritores. Algunos de ellos, especialmente entre los poetas, hace ya algunos años que empezaron a publicar (*Tata Vizcacha*, de Washington Benavídez, es de 1955; *El pájaro en el pantano*, el primer libro de Saúl Ibargoyen Islas es de 1954; *Tránsito de fuego*, de Nancy Bacelo, es de 1956; *En el tiempo* de Circe Maia, es de 1958), pero en el último bienio esos mismos poetas han redoblado su producción (en nuevos libros, o en las revistas de poesía *Siete Poetas Hispanoamericanos* y *Aquí Poesía*), la lista ha acogido la incorporación de nuevos nombres (Milton Schinca, Luis V. Anastasía, Leonardo Milla, Salvador Puig, Ruben Yacovski, Walter Ortiz y Ayala, Enrique Fierro, Iván Kmaid) y ha aparecido además el aporte casi corporativo de un estimable conjunto de narradores jóvenes: Mario César Fernández, Sylvia Lago, Eduardo H. Galeano, Claudio Trobo, Juan C. Somma, Hiber Conteris. Es curioso que estos escritores nuevos hayan carecido de una promoción crítica formada en sus propias filas.

La injusticia a largo plazo

En estos días se ha vuelto a poner en tela de juicio la existencia de la Generación del 45.

Pido disculpas a los especialistas en matices, pero a esta altura la discusión me parece más bien ociosa, y, a falta de mejores propuestas (¿del 44? ¿del 47 y medio?) seguiré utilizando el signo convencional. Así que pregunto y me pregunto: la actitud acrítica de los nuevos escritores, ¿es acaso la directa contrapartida de la actitud hipercrítica de la Generación del 45?

No creo que se trate de una postura deliberada. Pero quizá exista en los nuevos cierto velado resquemor con respecto a la crítica. Un resquemor que no llega a ser, me parece, resuello por la herida. Es posible que los nuevos hayan detectado en el hipercriticismo del 45 una tendencia frustránea y paralizante. Y también es posible que tengan algo de razón en semejante registro. Hubo un período en que los hoy creadores (narradores, poetas, dramaturgos) del 45, pusieron todo el peso y la intención de su trabajo intelectual en la severa admonición crítica, con el resultado de que por un tiempo se frenaron a sí mismos en sus zonas de auténtica creación. Pero acaso frenaron también el riesgo de enviciarse, de enquistarse, de malhumorarse, y entonces deja de ser útil, constructivo.

En tantos años de juicios y (¿por qué no?) de prejuicios diseminados sobre la producción nacional, es probable que los críticos del 45 cometieran más de una injusticia, y que esta haya sido vista por los jóvenes. Sobre todo si se considera que, a cinco o diez años de distancia, con todos los pasos,

corroborantes o denegatorios, posteriormente dados por el escritor juzgado, resulta fácil registrar hoy una injusticia; pero pudo ser menos fácil registrarla frente a un lejano libro de 1953, entonces sin antecedentes, sin prehistoria.

Ni indigencia ni exageración

Hace pocos días, Ángel Rama (en *Marcha*, viernes 27) llamó hacedores a los novísimos narradores y poetas, justamente para distinguirlos de los críticos que los precedieron. Es un buen síntoma ese hacer, pero en cambio no lo es tanto la casi total prescindencia de la actitud crítica. Hay que tener en cuenta que los actuales jóvenes llegan a la literatura en un instante bastante favorable a sus propósitos artísticos (por lo menos, incomparablemente más favorable que el silencio compacto que rodeó las obras publicadas por otros jóvenes entre 1945 y 1950), en cuanto tiene que ver con la difusión, la posibilidad editorial, la resonancia pública, la existencia de un lector tangible, y, por último ese inesperado milagro que se llama Feria nacional de libros y grabados. Sin embargo, directa o indirectamente, los actuales condicionantes, tan propicios son en cierto modo el resultado de una actitud crítica, sostenida durante más de quince años, una actitud que ha hecho que el lector se sienta aconsejado, defendido, orientado.

Esta es la continuidad que no debe cesar. Es cierto que hoy los nuevos encuentran un campo mucho más apto para hacer, pero podría ser riesgoso que abandonaran por completo su vigilancia crítica acerca de sus vecinos de arte y de tiempo, y, en general, de todo el quehacer literario del país, que, después de todo, es una honesta manera de ejercer la vigilancia acerca de sí mismo. El hipercriticismo puede llevar a la frustración, el agostamiento y el desánimo (en el peor de los casos, a la injusticia), pero el acriticismo puede en cambio conducir al conformismo, la falsa mansedumbre y la no menos falsa solidaridad. Los jóvenes escritores que quizá pronto lleguen a constituir una Generación (¡perdón!) del 60 deberían aprovechar la ocasión de escarmentar en cabeza ajena y situarse así en una posición que equidiste de la exageración crítica del 45 y de la indigencia crítica del Centenario.

(*La Mañana*, Montevideo, 29 de diciembre de 1963: 6).

El escritor, su influencia sobre el medio y una amonestación que no siempre es justa

A los intelectuales en general, y a los escritores en particular, se les reprochan tantas cosas (desde la osadía a la pudibundez); desde el mensaje hasta la falta de mensaje) que resulta bastante arduo reconocer cuáles son las constantes dentro de esa profusión recriminatoria. Pero si uno deliberadamente limita el recuerdo a los brotes y rebrotes de nuestro cantero nacional, es fácil advertir la recurrencia de una doble amonestación, que unas veces

proviene de (o es inspirada por) políticos profesionales, otras en esgrimida por algunos oficiantes del quehacer literario; y, por último, aparece también entrelineada en las opiniones de técnicos de otras ramas. En mayor o menor grado, para unos y otros el escritor parece ser: 1) alguien que opina sobre su medio social o sobre su país, sin conocerlo, o por lo menos creyendo que todo el país tiene iguales rasgos que la única parcela social por él frecuentada; 2) alguien que no tiene ninguna influencia sobre el medio.

Los sostenes de un diagnóstico

Hay que reconocer que ambas amonestaciones tiene algo de verdad, pero inmediatamente debe advertirse que también tienen algo de demagogia. Parece bastante verosímil eso de que el intelectual opine sobre el medio sin conocerlo o solo teniendo del mismo un conocimiento superficial. Pero hay una pregunta adicional que conviene extraer alguna vez del tintero: "De acuerdo, ¿pero quién puede vanagloriarse, en este país, de poseer un conocimiento profundo acerca del medio?" Quien esté libre del pecado de superficialidad, que arroje la primera piedra. Después de varias décadas sin censo, ahora tenemos uno, y aunque todavía faltan tres meses para que nos enteremos de sus resultados, las cifras adelantadas parecen autorizar la conjetura de que acaso buena parte de los datos hasta ahora manejados por los políticos, y hasta por algunos técnicos, no respondían a la realidad. Claro que los números lisos y llanos no significan, ni acarrean por sí mismos, hondura cognoscitiva; pero ¿qué conocimiento profundo en lo social puede realizarse (y comprobarse) sin la base concreta de las cifras?

Es probable que el escritor formule a veces una opinión sobre el país sin conocerlo verdaderamente, es decir, tomando como base para su criterio la apreciación de zonas aisladas, o intuiciones fortuitas, o fenómenos provisionales, o circunstancias particulares que él imprudentemente generaliza. Pero ¿quién asegura que los técnicos, o los políticos, o los "inspectores del urbanismo filosófico" (el término es de Ernesto Sábato) conozcan mejor y más profundamente el país? No existiendo datos estrictos, seguros, confiables, queda solo la intuición, la erudición y el conocimiento directo, como posibles sostenes de un diagnóstico. La intuición es precisamente el factor que se cuestiona; la erudición viene por lo común de textos europeos cuya aplicación a nuestro medio resulta a veces catastrófica; y en cuanto al conocimiento directo, ¿quién entre los impugnadores del intelectual sería capaz de jurar (sobre la *Biblia* o sobre Marx, tanto da) que conoce directamente todos y cada uno de los sectores de la vida nacional, desde la alta burguesía hasta los pueblos de ratas, desde el estanciero residente en Montevideo hasta el hombre de campo sin arraigo en su tierra, desde el político rodeado de votos fantasmales hasta el votante rodeado de políticos concretos?

Un contrasiento demográfico

Así como puede ser cierto que la visión social de un intelectual no exceda el círculo de sillas que caben alrededor de una mesa de café, así también es verosímil que el conocimiento directo de su *medio* y de su *prójimo* que pueda tener un ecónomo o un sociólogo, sea en definitiva incompleto, reducido y parcial. No estaría demás meditar un poco sobre este hecho: mientras que hasta ahora el intelectual, el ensayista, se pronunciaba en base a arranques e intuiciones, otros opinadores, aparentemente más severos y responsables, se pronunciaban en base a cifras. Pero ahora resulta que el país no tenía la superficie ni la población que se venía tomando como dato básico, y es casi seguro que ese desajuste retroactivo habrá de trastornar toda la red de porcentajes estadísticos. Paradójicamente, este contrasiento demográfico, esta fe de erratas que se avecina, podría traer un presagio también retroactivo para la intuición, para el simple cateo psicológico realizado, cuando no había censo, por alguno que otro intelectual. A partir de este presente con correcciones, ¿qué es lo que comprueba la mirada hacia atrás? Cuando un escritor dejaba constancia de una impresión o una corazonada sobre las características y las posibilidades del medio, estaba advirtiendo implícita, y a veces explícitamente, acerca del riesgo de su pronóstico, acerca de la vigencia meramente personal de su buen o mal agüero; pero cuando un técnico daba cifras (¿acaso no son famosas las diferencias entre las diversas estadísticas oficiales sobre aumentos del costo de la vida?) y sacaba de ellas sus conclusiones; o cuando el político se apoyaba en números y porcentajes para gobernar, tales actitudes eran por lo general irreversibles y adquirían fuerza de ley. O sea, que más vale intuición aproximada que estadística errónea.

La improvisación en cadena

La comprobación de que en este país los escritores improvisan, o se basan en intuiciones, o desconocen la realidad total de la nación, es bastante menos grave de lo que significaría ese mismo hecho en un país con seguras bases de comprobación o indefectibles verificaciones de datos. Pero en este Uruguay de improvisación en cadena, ¿quién puede asegurar que los impugnadores posean indefectiblemente la verdad? Cuando se conozcan los resultados finales del Censo, cabrá la posibilidad no de solo de borrar y empezar de nuevo, sino también de chequear pasadas intuiciones. Hasta ahora había sido fácil, y hasta divertido, denunciar la escasa base documental de cualquier planteo sobre el país. Los impugnadores no se sentían obligados a confrontar esos planteos con los datos exactos de la realidad, sencillamente porque esos datos no existían. Dentro de poco empezarán a existir, y ello tendrá una inesperada consecuencia: ya no se podrá improvisar cuando se denuncie una improvisación, ya no se podrá ser superficial cuando se denuncie una frivolidad. Si no hubiera otros motivos más urgentes, este ya sería suficiente para agradecer el advenimiento del Censo.

El resto son 1.457 días

La otra frecuente amonestación tiene que ver con la escasa influencia del escritor sobre su medio. Varias veces, y desde distintas tiendas, se ha señalado que cuando el ciudadano uruguayo asume actitudes de índole política o social prescinde totalmente de la opinión de los intelectuales. Ningún intelectual, que por lo general ha sentido esa prescindencia en carne propia, podría negarlo. No obstante, también esa es una afirmación claramente demagógica; aunque en apariencia no tome partido, es evidente que tiende a halagar a los más. Pero el hecho de que un escritor no influya sobre su ambiente, puede deberse a muy diversos factores: 1) que el escritor no tenga suficiente talento, o suficiente honestidad, o suficiente coraje como para influir sobre sus lectores y ayudarlos a formar una opinión; 2) que el escritor tenga talento, honestidad y coraje, pero sus lectores no estén dispuestos (por motivos que pueden oscilar entre la firmeza de carácter y la frivolidad) a ser influidos; 3) que el escritor tenga talento, honestidad y coraje, y sus lectores estén bien dispuestos hacia él, pero que otros elementos, más tentadores y poderosos, más invasores o acaudalados, desalojen esa influencia de la opinión pública, sustituyéndola por otras más burdas y aparentemente menos riesgosas. O sea que la escasa influencia de un escritor sobre su medio no siempre significa que él sea el equivocado; también puede deberse a su natural desamparo en una sociedad que cada vez parece más dúctil a la propaganda masiva y más permeable a las consignas, ya sean estas políticas, religiosas o simplemente comerciales.

Hay una manera facilonga de influir aparentemente sobre el medio, y es adular a ese mismo medio, pero la lección del pasado mediato e inmediato es que ese tipo de notoriedad nace condenada. Aunque en el primer instante (a veces son instantes que duran treinta años) el lector pueda sentirse molesto frente a la verdad cáustica que lo atañe, lo cierto es que en definitiva el público sabe detectar (o por lo menos intuir) la esencia y la intención de un escritor. Y cuando ese contacto se establece, la influencia tiene lugar. Tengo la impresión de que quienes niegan la influencia de los escritores sobre nuestro medio, tal vez quieran expresar que el hombre de la calle no revela en su proceder político ninguna influencia de los escritores. Pero eso sería limitar la acepción y el alcance de la palabra influencia.

El voto es un hecho que apenas ocupa una jornada cada cuatro años; pero en los 1.457 días restantes también se vive.

¿Quién podría asegurar que los escritores no influyen sobre ese último y no despreciable lapso?

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de marzo de 1964: 4).

Dos problemas del artista uruguayo: el mercado pobre y la hipertrofia de la crítica

En una conferencia pronunciada hace pocos días, la actriz Concepción Zorrilla dijo: *"Todo intérprete desea triunfar en su propio país, y, si se va, sus éxitos extranjeros solo valdrán si sus compatriotas los conocen"* y más adelante agregó con amargura: *"En realidad, hay muchas maneras de echar a alguien"*. Concepción Zorrilla, prácticamente con un pie en el barco que la llevará a Estados Unidos, tuvo la franqueza de concentrar en pocas palabras un sentimiento de frustración que a menudo embarga a nuestros escritores, pintores, músicos, actores. Más de una vez he oído decir, y yo mismo he dicho, dos cosas aparentemente contradictorias: 1) que el artista debe realizarse en el área de realidad que le ha tocado en suerte, ya que de lo contrario corre el peligro de desarraigarse, de perder sus contactos nutricios; y 2) que en nuestro país, por varias y al parecer irreversibles razones, las condiciones en que el artista trabaja son las más apropiadas para estropear esfuerzos y talentos. La salvación consistiría tal vez en que una de esas afirmaciones fuera falsa; lo terrible es, sin embargo, que ambas son rigurosamente ciertas.

Maneras de echar a alguien

Es claro que *"hay muchas maneras de echar a alguien"*. Algunas de esas maneras son corregibles; otras, inevitables. Uno de los condicionantes inevitables para el desarrollo, la madurez, la repercusión y la remuneración del artista en nuestro medio, es la calidad de país pequeño y subdesarrollado que exhibe, ya que no ostenta, el Uruguay. En todas las regiones del mundo, desde las inscritas en el sistema capitalista hasta las afiliadas al marxismo, el consumidor del arte integra una *élite*. El porcentaje de *élite* consumidora no difiere fundamentalmente de un país a otro. Pero sucede que una *élite* de lectores, pongamos por caso, estadounidenses, puede representar un consumo mínimo de cien mil ejemplares de un libro de buena venta; aquí en Uruguay, esa misma *élite* llega apenas a dos mil quinientos. Si nos ponemos repentinamente chauvinistas, quizá sea una gran satisfacción comprobar que nuestro clan de lectores representa el uno por mil de la población total, mientras que en Estados Unidos solo representa un 0,65 por mil. Sin embargo, quien no va a estar igualmente satisfecho es el escritor nacional, si piensa que aquellos cien mil ejemplares representan para su colega norteamericano (considerando que en los Estados Unidos un precio promedio puede ser cinco dólares el ejemplar) derechos equivalentes a cincuenta mil dólares o sea un millón de pesos, mientras que para el escritor uruguayo una excelente venta (precio promedio: veinte pesos el ejemplar) significa apenas cinco mil pesos. Tanto aquí como allá el derecho de autor es siempre un diez por ciento, ya que este es un porcentaje de vigencia internacional; lo único que cambia son las posibilidades de mercado.

Full time, esa utopía

Para el pintor, el problema tiene aparentemente otra dimensión, pero en el fondo no es muy distinto. Un cuadro es, claro, una pieza única, de modo que allí no cuenta el factor tiraje, la multiplicación. Cuenta, en cambio, la posibilidad de colocación. En Inglaterra, Francia, Estados Unidos, Italia, etc., hay infinidad de oportunidades para que el plástico, si realmente vale, coloque su producto y viva de esa venta. Se me dirá que para un latinoamericano es tremendamente difícil colocar su producción en mercados de gran desarrollo y por ende de dura competencia. Podría recordarse, no obstante, el renombre adquirido por Frasconi en Estados Unidos. Pero esa es la excepción. Lo que hay que cotejar es la posibilidad de vivir de su arte que un pintor italiano tiene en Italia, o un pintor francés en Francia, con la que un pintor uruguayo tiene en Uruguay. Por supuesto, en cualquier de esos países es difícil llegar a la notoriedad: en Estados Unidos no deben ser más de diez los dramaturgos que viven holgadamente de su actividad teatral. Pero la verdad es que en Uruguay no podría existir ni siquiera *uno* que viviera, no ya holgadamente sino precariamente, de su labor para el teatro.

El actor, en una gran plaza de espectáculos, tiene la posibilidad de ser visto (y, por lo tanto, pagado) por una enorme población flotante de turistas; aquí, en cambio, debe actuar a veces frente a salas semivacías. Y en estas comparaciones no cabe el cotejo de calidades, porque en todas partes hay actores excelentes, buenos, regulares y espantosos. Esta nota correrá el peligro de parecer odiosamente mercantil, si no extraigo con premura una consecuencia más trascendente. ¿Qué pasa entonces? Pasa que ningún artista goza aquí de suficiente tranquilidad como para extraer lo mejor de sí mismo. Como a los acreedores no se los conforma con abstracciones, metáforas o acordes, el pintor debe desperdigarse enseñando dibujo en los liceos; el ejecutante, entre un festival de Bach y un concierto de Bartok, debe completar el presupuesto tocando bailables en algún club de barrio; el actor, para no quedarse inactivo o quizá famélico, debe transigir con la televisión y habituarse allí a frivolizar y frivolizarse; el escritor, para adquirir en préstamo una parcela de tiempo que le permita escribir una cartilla semanal, debe correr, si es profesor, de clase en clase, o de noticia en noticia, si es periodista.

Nadie puede dar el máximo de su talento, o de su inspiración, o simplemente de su tesón artístico, porque todo el mundo llega a la creación con la lengua afuera. El actor que noche a noche debe pegar ágiles saltos en un estilo muy *Commedia dell'Arte*, suele traer sobre sus espaldas ocho horas de dactilografía; el escritor que hace seis meses tiene listo un cuento en su cabeza, llega de noche a su mesa de trabajo con el repiqueteo cerebral de su reciente clase sobre el Infierno del Dante. Ni uno no otro trabajarán con su personalidad total, viva, espontánea, sino con los despojos de esa personalidad, con lo que sobrevivió del vapuleo cotidiano. Como crítico, nunca fui partidario de ser tolerante con el artista nacional por el mero hecho de

haber nacido aquí. Pero, por lo menos, hagámosle el honor de no olvidar que el creador o el intérprete de un medio artísticamente desarrollado suele disponer de una dedicación *full time*, palabrita esta cuya mera enunciación suena aquí a *science fiction*.

Tirarse de la coleta

Sí, estas son las maneras inevitables que el país tiene de echar a alguien. Pero quedan otras, menos obligatorias. Voy a mencionar solo una. Hace apenas una semana, me dijo un profesor extranjero: *"Si yo tuviera que definir al Uruguay, diría que es un país de críticos"*. No está mal ¿verdad? El espectador es crítico, el lector es crítico, el actor es crítico (con respecto a otro actor, claro), y, por supuesto, la crítica es crítica. No vamos a repetir aquí que esa actitud sobrevino como reacción necesaria frente a una etapa de autocomplacencia y narcicismo, etc., etc. Todavía hoy (y salvo visibles excepciones) la crítica uruguaya en sus diversas zonas, mantiene un buen nivel de independencia, honestidad y lucidez. Pero la verdad es que hay que prevenirse y prevenir contra las excepciones, es decir contra una crítica que se evada de su misión esclarecedora; una crítica que llegue a subordinar el juicio, a odios, alergias, picazones, o, lo que es peor, a los odios, alergias y picazones de otros; una crítica que se especialice en inventar lacras para luego denunciarlas en pomposo alarde; una crítica que se enfrenta al trabajo artístico como si este fuera su mortal enemigo, cuando en realidad representa su ocasión de existir. Vamos a no creernos infalibles, vamos a ser modestos. Para llegar a eso, conviene echar un vistazo a los juicios críticos del pasado. Cuántos nombres, anunciados como notables, se quedaron en pelmas o mediocres; cuántos otros, descartados cruelmente por la crítica, no tuvieron inconveniente en sobrevivir.

Entre las cosas graves que le pueden suceder a un crítico, solo hay una más alarmante que la pérdida de su rigor y es la amputación de su capacidad de entusiasmo. En realidad, puede ser muy útil que el crítico se consagre sin rubor a la demolición; en cambio, puede ser harto sospechoso que llegue a tener vergüenza de entusiasmarse. Por supuesto, esta es una alerta que no va dirigida a nadie en particular; es más bien una aprensión con respecto a un futuro amenazadoramente cercano. Pero quizá no sea necesario internarse en el futuro. Aun en el presente, la hipertrofia crítica nos está haciendo mal a todos: al espectador que, aunque le guste el espectáculo, se siente a veces inhibido para iniciar un aplauso; al creador, que a veces prefiere reducirse a hacer crítica, nada más que por temor al castigo de sus colegas; a los mismos actores y escritores que otorgan demasiada importancia a las diversas reseñas sobre su actuación o sobre su obra.

Son, evidentemente, maneras de echar a alguien, pero también es posible revertirlas, convertirlas en estímulo, en maneras de regreso. Engels hablaba, a propósito de Balzac, de *"sacarse del pozo tirando de nuestra propia*

coleta". Una vez que el creador o el intérprete se acostumbra, primero a lo inevitable, luego a lo evitable, puede readquirir la serenidad, el gusto por su arte. ¿Qué crítica, por elogiosa que sea, puede representar para un actor el equivalente de una sala tensa, silenciosa, pendiente de su gesto y su palabra? ¿Qué crítica desfavorable o insultante puede hacer olvidar a un escritor aquella ocasión en que se sentara en el ómnibus junto a un desconocida que, entre frenada y barquinazo, leía uno cualquiera de sus libros? Concepción Zorrilla tiene razón: hay muchas maneras de echar a alguien, pero también hay otras (quizá menos numerosas y más difíciles) de incitar al regreso, de sacarnos del pozo tirando nuestra propia coleta. Tal vez sea por eso que los artistas uruguayos se pasan la vida deseando irse a otro país, y, una vez en ese otro país, se dedican a desear el regreso.

(*La Mañana*, Montevideo, 22 de marzo de 1964: 4).

Oferta de dos rostros para una sola ciudad

Como ámbito literario, una ciudad puede ser un estable (y hasta inmóvil) telón de fondo, destinado a contrastar peripecias surtidas, pero también, gracias a la decisiva heterogeneidad de las inteligencias y sensibilidades que la aludan, puede constituir un paisaje múltiple, variado, feraz. El París de Raymond Queneau se rodea de un humor enigmático y miniaturista; el de Nathalie Sarraute, en cambio, contorsiona sus gestos adustos bajo la capa líquida de sus tropismos. El Londres de Joyce Cary chorrea caótica vitalidad, mientras que el de Graham Greene convoca a la precisión de un tablero de ajedrez. El Buenos Aires de Ernesto Sábato es un paisaje marginal y tortuoso, en tanto que el de Julio Cortázar incrusta y alucina toda apariencia banal. Parecería que una ciudad solo puede convertirse en tema adulto cuando propone más de un rostro, más de una versión; de lo contrario, seguirá siendo aldea, con las ventajas y desventajas que incluye su minuta de afanes, prejuicios, coincidencias.

¿Y Montevideo? El Montevideo contemporáneo ingresó con cierta timidez a la literatura. En un instante en que el tema gauchesco (aunque concebido a veces a la sombra del Palacio Salvo) acaparaba la atención y el elogio, a la vez que cumplía con las folklóricas exigencias de *color local*, el tema ciudadano, en cambio, comprendía (como menguas congénitas) una apagada condición, un monótono acorde. Por cierto que hoy el panorama no es el mismo. Narradores, poetas, dramaturgos, después de explicables pifias y tanteos, han empezado a descubrir la inflexión y el carácter de su ciudad, y hoy ya nadie se extraña de que la geografía montevideana soporte airosamente intrincadas historias, dramáticos conflictos o efusiones líricas. Especialmente en la narrativa, los Montevideos distintos, y sin embargo complementarios, se apuntalan mutuamente y se suceden en novelas o

cuentos de Onetti (pienso en *El pozo*), Fabregat Cúneo (*La casa de los cincuenta mil hermanos*), Clara Silva (*Aviso a la población*), Asdrúbal Salsamendi (*La ventana interior*), Martínez Moreno (especialmente en la primera parte de *El paredón*), Carlos Maggi (pienso en el cuento "Trinidad") y asimismo en varios de los narradores aparecidos en los últimos años.

Ahora, como si una equidistante providencia se hubiera propuesto fijar dos mojones extremos en esa versión múltiple de la ciudad (que, por supuesto, no es solo calles, esquinas y monumentos, sino también actitudes, miradas, palabras), acaban de aparecer, casi simultáneamente, dos novelas: *Seis pares de zapatos*, de Alfredo Gravina (Editorial Siete Poetas Hispanoamericanos, Montevideo, 1964, 92 páginas) y *La estatua*, de Luis Campodónico (Editorial Arca, Montevideo, 1964, 119 páginas), que transcurren en sendos Montevideos poco menos que antitéticos, apenas unidos por un delegado hilo de afinidad coloquial.

La verdad es que Gravina y Campodónico apuntan a objetivos muy distintos. Gravina (autor de varios libros de cuentos y nutridas novelas) había sido hasta ahora el más tenaz expositor local del llamado *realismo socialista*. Su innegable capacidad narradora, y su facilidad para urdir peripecias, se habían visto a menudo constreñidos por el propósito aleccionante, la inconmovilidad ideológica, con la previsible consecuencia de que la tajante división entre malos y buenos resultaba siempre demasiado forzada. En semejante trayectoria, el nuevo libro representa una alegre novedad. Aquí no hay más remedio que ceder a la tentación y decir que Gravina ha precisado seis pares de zapatos para cambiar de paso. Sin embargo, no vaya a pensar el lector que, en este libro, el escritor contradice ideológicamente su pasado, o de algún modo reniega del mismo. Por el contrario, quizá lo afirme más que nunca. Pero en *Seis pares de zapatos*, el mensaje viene por debajo de la anécdota; no llega a ser subliminal, pero al menos prescinde de la contundente pedagogía. En sátira, en fin. Y lo es, aunque el autor no se rompa demasiado la cabeza para inventar sus disimulos: el país se llama Guaycuray y su capital es Montevideo. Debido al alto precio de los zapatos, un jefe de familia decide inaugurar, para evitar el desgaste de suelas, el uso de los patines como medio general de traslado callejero. Resistida al principio, la novedad deriva luego en el nacimiento de la facción de los patinistas, y su lógica contraparte, los antipatinistas, para quienes los primeros son meros instrumentos de fuerzas foráneas, socavadoras de la democracia. A partir de esta fábula, ingenua pero muy adecuada para la taracea de referencias a nuestro presente político y social, Gravina deja que su mensaje vaya implícito, y no agrede con él al lector. Es evidente, en esta última obra del narrador uruguayo, la fructuosa influencia de un notable creador de sátiras, el polaco Slawomir Mrożek, en cuyos relatos *Una persona decente, Peer Gynt* o *La aventura del tambor*, aparece una ejemplar capacidad de insinuar una convicción propia, y de insinuarla con humor. El humor es, desde luego, el mejor aditamento de este libro de

Gravina, quien en su obra anterior no había conseguido casi nunca apearse de la gravedad. Creo, además, que las breves dimensiones del relato también contribuyen al logro de una concentración, que en los libros más voluminosos parecía ajena a la ambición de Gravina.

Si *Seis pares de zapatos* se desarrolla en un apenas camuflado Montevideo, *La estatua* en cambio transcurre en un textual Montevideo. En primer término, conviene anotar que Gravina (dicho sea en descargo de su colega) se propone una faena considerablemente menos riesgosa que la de Campodónico. A ello obedece, en buena parte que en *La estatua* resulte siempre más visible la distancia entre el propósito y el logro. En esta su primera novela, Campodónico aparece como un mal administrador de sus propias destrezas. Es indudable que posee una prosa con cierto poder de sugestión, una natural sagacidad para elegir palabras imantadas, un ritmo exaltado capaz de convertir su novela (por algo su trayectoria incluye una apasionada y polémica experiencia musical) en algo parecido a un poema sinfónico. Pero, curiosamente ese estado que va del éxtasis al furor verbal, ese extraño revolverse entre el cinismo y la poesía; en fin, esa facilidad para juntar palabras y convertirlas en una suerte de incontrolable torrente, se vuelven contra el autor en cuanto novelista.

En nuestras letras ha acontecido frecuentemente que un autor se queda corto frente a su tema, pero *La estatua* debe ser el caso más patente de frustración por desborde. Claro que la catarata de palabras no es constante y permite a veces que el lector distinga algún suceso en firme, alguna roca. Pero luego también la roca se deshace, se desintegra, se fracciona en varias piedras sueltas. Veamos. Desde las primeras páginas, el autor comunica que su protagonista Fernando Álvarez, actor de teatro, por motivos que nunca aparecen demasiado claros, ha matado a su mujer. Luego lo va llevando, a saltos narrativos, en una agitada carrera, durante la cual el presunto asesino hace escalas en casa de un amigo, en el lecho de una prostituta, en casa de otro amigo, para terminar huyendo en el auto de este último y en dirección a la frontera. A partir de este punto, Campodónico extiende ante el estupefacto lector un abanico de finales probables. Es el lector quien elige, no el autor, y las posibilidades que a aquel se le ofrecen son tres: 1) todo fue un sueño, una horrible pesadilla (algo por el estilo de *La mujer del cuadro*) y es su propia esposa (la estatua del título, ¿por qué?) la que lo despierta, le alcanza el desayuno y conmemora el fin de la pesadilla haciendo el amor; 2) fue un sueño, pero el tenaz protagonista vuelve a empuñar el cuchillito de la manteca para llevar a cabo el crimen que soñó; 3) no fue un sueño, el protagonista va realmente en auto por la carretera y se mata en una curva.

Algo que Compodónico no suele tener presente es que aun el caos tiene sus reglas. Para que el lector pueda realmente elegir uno de los tres finales, estos deberían ajustarse perfectamente al resto de la novela. Y la verdad es que por lo menos los dos primeros no se ajustan. Vale la pena

recordar que en la página 65 el protagonista tiene a su vez una pesadilla. Eso del *sueño dentro del sueño* puede ser un tema grato a Borges y a la literatura fantástica, pero difícilmente tiene cabida dentro de un contexto realista (así sea un realismo mágico como el que sin duda busca Campodónico). Es posible admitir los constantes cambios de presente a pretérito, y viceversa, así como de primera persona a segunda y a tercera. La novela contemporánea ya nos ha acostumbrado a esos nerviosos trastrueques y conmutaciones, equivalentes a lo que en términos eléctricos se denomina *switch*. Pero en cambio el relato no cumple con su propia ley cuando el (probable) sueño, al propio Campodónico, puede ser imputado a un ingenuo y admisible egocentrismo; pero en la pesadilla incrustada en otra (probable) pesadilla, ya no parece muy adecuada la inserción de citas eruditas (ver p. 65) precisamente sobre un tema llamado *pesadilla*. A esa altura, y con tantos enroques y retorcimientos, el lector no puede menos que perder la cabeza. De modo que solo quedaría como legítima la tercera variante, o sea la del accidente automovilístico. Pero también allí la novela se traiciona. Cuando el protagonista relata, o se relata, su crimen, dice textualmente: "*¿Cuándo olvidaré tu cabeza la sustentada por el cuello abierto, y la sangre rápida*". Pero noventa páginas después, hay un diálogo entre Claudio y Pepe, sus amigos, y el primero comunica al segundo que la esposa de Fernando no ha muerto y que seguramente se salvará, porque "*la herida no es muy profunda*". ¿En qué quedamos? Si eso no bastara, tampoco parece muy verosímil (por más que una línea antes el protagonista advierta que se pondrá barroco) que alguien hable a una prostituta en estos términos: "*¿No te acuerdas de mí, cuyas larguezas tanto te halagaron? Tu memoria debería guardar, por lo menos, alguna de mis más fúlgidas hazañas*".

Antes que la novela de un escritor, *La estatua* es sobre todo la novela de un lector. Demasiado permeable a sus lecturas (hay constantes y evidentes huellas de *The Company She Keeps* de Mary McCarthy, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *La modificación* de Michel Butor, y, sobre todo, de la obra de otro musicólogo: *El acoso*, de Alejo Carpentier), el novelista comparte en cierto modo la deriva de su personaje. La inseguridad de este (que no sabe a ciencia cierta por qué mató, o creyó matar, o soñó matar, o proyectó matar, o soñó que proyectaba matar, etc.) se traspasa, en una singular operación osmótica, al autor, que tampoco parece saber cómo concluir su obra.

De ahí el triple final, que, al no poseer una connotación irónica (como existía en un obvio antecedente, *Griego busca griega* de Friedrich Dürrenmatt) se vuelve revelador en cuanto a la desorientación del novelista. Pese a que trata temas tan tremendos, pese a que los aborda con tanto énfasis, y a veces (como en la burlona parrafada de las páginas 50 y 51) con tanta eficacia, la novela entera permanece como un juego inane, como un alarde inválido, y sobre todo como un desperdicio de habilidades varias.

La obra de Gravina antes mencionada, muestra casi siempre una ciudad al aire libre; la de Campodónico, en cambio, se solaza en interiores, en dormitorios, concretamente en camas. Aunque resulte paradojal, el librito satírico y poco ambicioso del primero trae entre sus burlas una verdad menos trivial que la que se desprende de *La estatua*, relato este que ostensiblemente aspira a la profundidad. Trae, además, una ciudad más íntima, más cierta. De los dos rostros de Montevideo que, conscientemente o no, nos proporcionan Gravina y Campodónico, el primero nos mira con humor; el otro, en cambio, ni siquiera nos mira.

(*La Mañana*, Montevideo, 13 de noviembre de 1964: 10).

Del círculo vicioso a la espiral estimulante

La Feria nacional de libros y grabados ha hecho en esta semana su quinta aparición. Obedeciendo a una disposición municipal, abandonó la explanada y se retrajo esta vez en el atrio. Pero el público le fue fiel y la siguió en su retracción. Desde la inaugural noche del lunes, pudo comprobarse que la nueva ubicación no iba a provocar una merma en las ventas. Si la primera o la segunda ferias hubieran sido levantadas en el atrio, el público no habría respondido tan favorablemente. Pero en la actualidad ya existe una saludable corriente de lectores y espectadores que están dispuestos a seguir a la Feria dondequiera se esconda. El abandono de la explanada representaba un riesgo, ya que salir al encuentro del transeúnte más o menos indiferente no es lo mismo que atraerlo a un ambiente más reducido y techado, donde el simple trámite de ingresar ya representa un tácito compromiso de compra. Entre el mero curioso de las Ferias anteriores, y el concreto visitante de la actual, hay una diferencia de intención, de disposición del ánimo. La ubicación en el atrio era un riesgo tan importante que acaso pudo terminar con la Feria; sin embargo, la reacción del público (no solo favorable, sino también entusiasta) ha permitido sortear el peligro. Demostrando haber aprovechado la lección de un viejo *best seller* llamado Mahoma, el público montevideano decidió que, ya que la Feria no venía hasta él, él debía llegar hasta la Feria.

Por supuesto, no es una organización perfecta; editores, autores, críticos, libreros, lectores, todos llevamos nuestra objeción personal en algún frunce de nuestro ceño. Es lo que se llama un rasgo nacional: cuando alguien hace algo, existe una suerte de prurito en desmontar minuciosa y verosímilmente lo realizado. Quizá se deba a esa pertinacia, la existencia de otro rasgo nacional, no menos comprobable: la perecibilidad de casi toda empresa, el breve aliento de casi toda empresa, el breve aliento de casi todo esfuerzo. Dados esos antecedentes, hay que reconocer que *cinco años* significan en nuestro medio un gran aliento, una insólita demostración de tesón, una sostenida capacidad de empresa. Con todos sus defectos pasados,

presentes y hasta futuros, la verdad es que la Feria ha tenido una importancia fundamental en la concreción de dos fenómenos que hace diez años hubieran sido totalmente increíbles: el creciente interés del lector por la obra de autor nacional, y, como resorte paralelo, el interés del editor en publicar autores uruguayos.

Nadie duda de que la Feria tiene, además de sus connotaciones culturales, una zona estrictamente comercial. Después de todo, el libro es algo que a veces nace con genio, pero siempre nace con precio. No obstante, si hay un negocio en que la relación humana tiene una particular importancia, es el que se relaciona con el producto artístico. En este plano, el artículo no puede ser presentado, publicitado, tratado y vendido, con la misma estrictez mercantil, con la misma fría precisión de una vulgar operación de comercio. En el tráfico del libro, debe existir por lo menos una rudimentaria simpatía por el oficio literario, una cordial tendencia a la comunicación. Precisamente, esa simpatía y esa comunicación han sido dos de las más trascendentales comprobaciones de la feria. En un país como el nuestro, donde los entusiasmos son tan breves, el porfiado dinamismo y la resistencia laboriosidad de la Comisión Ejecutiva de la Feria (con Nancy Bacelo como elemento cardinal), así como su demostrada competencia para inventar nuevos y eficaces incentivos del interés público, significan una experiencia singular que se ha hecho digna del mejor apoyo.

Desorganicemos momentáneamente el refrán para decir que lo comercial no quita lo valiente. Y empecemos por el principio: si el escritor decide publicar lo que produce, es para encontrar algún lector, para comunicarse con alguien; de lo contrario, se limita a archivar sus cuartillas en el bibliorato de sus intimidades. Ya que quiere comunicarse con un hipotético lector, le quedan dos caminos: o regalar su libro, o venderlo. Pero el libro regalado es una suerte de gesto prepotente, de coacción intelectual, que no siempre bien dispone al destinatario. El verdadero interés de un lector por un escritor, es el que lo lleva a comprar sus libros. Y en este sentido, el inevitable comercio del libro posibilita la aproximación entre el creador y el consumidor de arte. Así que a no asustarnos (ni tampoco a ensoberbecernos) porque un libro se venda. Por supuesto que un éxito de ventas no es una demostración de excepcional calidad, pero tampoco es obligatoriamente una demostración de baja estofa. El público es sensible a diversos tipos de aproximación, pero no puede decirse que sea insensible a todo valor artístico. La crítica, por su parte, es sensible a determinados valores estéticos y literarios, pero a veces no son estos exclusivamente los que permiten medir la validez de un libro. La historia de [ilegible] diversas literaturas demuestra que el público se ha equivocado muchas veces, pero en definitiva (y a la luz de los nombres ya concluyentemente impuestos) quizá se haya equivocado menos que la crítica. Sobre el caso concreto de un libro como *Sisi, emperatriz de Hungría* (mencionado en un reciente nota de Ángel Rama, en *Marcha*) es bastante

fácil establecer la sinonimia de *best seller* y mamarracho, pero cuando se piensa que en la nómina mundial de libros de mayor tiraje figuran inconmoviblemente obras como la *Biblia*, *El Capital* y *Don Quijote*, la ecuación se vuelve más complicada. (Un dato adicional: según *El Correo*, revista de la UNESCO, en 1958, los autores *más traducidos* del mundo fueron, después de ese gran autor colectivo que produjo la *Biblia*, los siguientes: Lenin, Shakespeare, Verne, Tolstoy, Dostoievsky y Gorki).

La verdad es que el libro, como todo producto que ingresa al mercado, necesita promoción publicitaria. Debido al escaso margen de ganancia que en nuestro país (mercado liliputiense para cualquier índole de artículos) deja este renglón, las vías corrientes de publicidad (prensa, radio, televisión, cine) no pueden ser regularmente empleadas por editores y distribuidores. Sin embargo, nuestro público (como todos los públicos de este presente y de este mundo) está acostumbrado a que la propaganda le salga al paso, para informarlo primero, para catequizarlo después. Si ningún aviso o locutor le informa de que algo existe, el público no tiene hábitos de explorador como para salir a la búsqueda de lo desconocido, ya se trate de jabones, televisores o talentos. Hasta hace pocos años, el problema parecía estabilizado en el siguiente círculo vicioso: a) el negocio del libro existe; b) si el público no es informado, no se interesa por comprar el libro; c) al no venderse el libro, y, por ende, reducirse las ediciones, el rubro deja menos ganancia y así se reduce el margen para propaganda. Y vuelta a empezar. El gran hallazgo de esta excelente idea que se llama Feria del libro, fue haberla concebido, deliberadamente o no, como una eficaz y *posible* promoción publicitaria, que no solo no representa un exceso dentro del modesto mecanismo librero y editorial de nuestro medio, sino que además posibilita la transformación del vicioso círculo en una espiral estimulante. Y adviértase que la Feria no es propaganda en el más amplio sentido del término, ya que no catequiza al lector; simplemente, lo informa. Pero el lector (o sea, el posible cliente del libro nacional) ha demostrado que sus reflejos funcionan bastante bien frente al mero ademán informativo. El ademán incluye un libro, y el lector puede hojearlo, inquirir sobre el autor, a veces hablar con él y hasta pedirle que le firme un ejemplar. No se trata aún de la famosa comunicación, pero es de todos modos un buen apronte.

(*La Mañana*, Montevideo, 18 de diciembre de 1964: 10).

En busca del dramatismo perdido

La valija, un acto de Mauricio Rosencof. Ediciones Aquí Poesía, serie Aquí Testimonio. Montevideo, 1964, 47 páginas. Con un comentario de Gustavo A. Ruegger y un prólogo de Ruben Yáñez.

A partir del estreno de *Las ranas* (por Teatro del Pueblo, en 1961), Mauricio Rosencof apareció, en la carrera hacia la pieza ideal del teatro uruguayo, como el más cercano perseguidor de Carlos Maggi. Antes había escrito *El gran Tuleque* (El Galpón, 1960) y posteriormente estrenó *Pensión familiar* (Teatro del Pueblo, 1963).

Cuando *Las ranas* fue publicada en libro, escribí (en *La Mañana*, 31/12/61) que esa pieza, *"con su oportuna y medida dosis de realismo, con su tenaz resistencia a concederse facilidades frente a la tentación ramplona del tema* cantegriles*, es sin duda una de las obras nacionales más equilibradas en lo dramático, y más comunicativas, que se hayan representado estos últimos años en la escena montevideana. En algunos pasajes, Rosencof aparece aún como excesivamente contenido, pero acaso se deba a que, con buen tino, antes de atreverse a más, quiere estar bien seguro de sus fuerzas"*.[56]

Dos años más tarde, *Pensión familiar* no mostraba aún esa seguridad. En oportunidad de su estreno, la crítica registró en la pieza cierta parálisis dramática, cierta inhibición que, en el enfrentamiento de los personajes, impedía al dramaturgo bucear hasta el fondo mismo de los conflictos. La falla estuvo bien señalada (en realidad, rompía los ojos) pero la facilidad del reconocimiento acaso trabó la captación de algunas tímidas virtudes que coexistían con aquella carencia demasiado visible. La verdad era que Rosencof había mostrado un bueno olfato al elegir el ámbito de su obra: una pensión familiar no solo hacía verosímil el entrecruzamiento de anécdotas y el mosaico de personajes (salvadas las distancias, cabe recordar aquí otro acierto del mismo tiempo: la elección del transatlántico en la novela *Los premios*, del argentino Julio Cortázar), no solo hacía creíble el tránsito de caracteres y peripecias; también establecía una plataforma muy típica de las inhibiciones de nuestra agostada clase media. La dificultad estribaba en que la mediocridad de los personajes tenía un efecto de imán para el propio dramaturgo, quien evidentemente no pudo reeditar la inusual hazaña cumplida por el viejo Flaubert en *La educación sentimental*: crear una obra maestra con personajes mediocres.

Ahora Rosencof regresa al mismo ambiente y al mismo tipo de personajes. *La valija* es un retorno empecinado, porfiado, y también audaz. Los personajes, cuyo número ha aumentado, cambiaron de nombre, pero el asunto es el mismo: en una pensión de segunda categoría, los huéspedes dialogan, se esquivan, se rozan.

Es una lástima que el texto de *Pensión familiar* no haya sido publicado, porque el cotejo sería de un enorme interés. De todos modos, en la comparación de la nueva pieza con los recuerdos de la anterior, queda un saldo francamente favorable a la actitud del dramaturgo. En primer término, al concentrar la acción (*La valija* tiene un solo acto), Rosencof ha podido

56 Cita íntegra de lo señalado sobre esta obra en el balance de fin de año titulado "Un panorama de la producción literaria nacional de 1961". [Nota del compilador].

eliminar mucha hojarasca, mucho obviable relleno. *La valija* es una obra considerablemente más concentrada, más despojada, más tensa, que *Pensión familiar*. En segundo término, el autor ha tratado de quebrar aquella parálisis denunciada por la crítica. Seguramente, y me parece una actitud muy respetable, algo hay en él que le impide enfrentar a unos personajes con otros en abierto y decidido conflicto; más no se trata, presumo, de una imposibilidad creadora, sino de un concepto, casi una opinión, sobre ciertas inhibiciones básicas de ese inasible (pero existente) uruguayo medio. Rosencof sabe que el integrante de nuestra clase media evita las colisiones, elude el choque decisivo, esquiva la franqueza brutal, prefiere la maniobra como estilo. Es probable que semejante convicción le haya impedido aumentar la dosis de enfrentamientos externos, de dramatismo sin vuelta de hoja. El dramatismo de *La valija* es, precisamente, con vuelta de hoja. También el monólogo puede ser dramático, también el personaje puede entrar en conflicto consigo mismo. Y esta es la veta que Rosencof vislumbró, y en consecuencia usa. Los personajes, en su vida exterior, siguen prescindiendo unos de otros, rozándose apenas; pero cada uno de ellos entra en conflicto con sus fantasmas, o sea con sus recuerdos, sus nostalgias, sus frustraciones. Para llegar a esta salida dramática, Rosencof debió repensar todo el problema. Con verdadera intuición teatral, percibió que el envase anterior (meramente costumbrista) ya no le servía; entonces hizo jugar al tiempo un papel preponderante. El tiempo es el verdadero protagonista de *La valija*, y el rastreo de influencias no es difícil: *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, y (¿por qué no?) el filme *Señorita Julia*, de Alf Sjöberg. Pero lo más misterioso del nuevo enfoque de Rosencof es haber hallado un vehículo formal que fuera adecuado para reivindicar la ecuación dramática de sus criaturas.

La valija no es un logro excepcional; aquí y allá todavía surgen baches de diálogo, blanduras conceptuales, desmayos del interés. Pero me parece apasionante como ejercicio creador, como tentativa de autoescarmiento y de fogueo, como actitud ejemplar de un artista que, en vez de taparse los oídos frente al sermoneo de la crítica, desanda con serenidad el camino, se enfrenta nuevamente a sus personajes y los enriquece con una nueva visión. Como bien señala Ruben Yáñez en el prólogo, con este intento *"Rosencof ha renunciado al vértigo de la originalidad por la originalidad misma, ha vuelto dentro de sí y de su obra para buscar y buscarse, ha roto el prejuicio que mucha gente en el teatro comparte con los modistos: el de la novedad"*. La verdad es que, ahora y siempre, repensar lo antiguo (así sea lo antiguo dentro de uno mismo) es un modo de salir renovado.

(*La Mañana*, Montevideo, 4 de enero de 1965: 10).

Los poetas de la Feria

Dieciocho libros de poesía, incluyendo once primeras ediciones, fueron especialmente editados para la V Feria nacional de libros y grabados que acaba de clausurarse. Semejante avalancha editorial no se produce en ninguna otra época del año, y constituye un arduo problema para el crítico que debe digerir, sin solución de continuidad, y prácticamente sin respiro, los temas y los estilos más dispares. Esta nota solo quiere dar una visión panorámica de esta producción última, a la vez que registrar algunas coincidencias, algunas variantes.

No corresponde enjuiciar aquí la reunión en volumen de dos poemas ("Himno a Artigas", "Himno a Mayo") anteriormente difundidos de Carlos Sabat Ercasty, ni tampoco las varias reediciones (*Cada uno en su noche*, de Ida Vitale; *Poemas de amor*, Idea Vilariño; *Cantos del norte y del sur*, de Osiris Rodríguez Castillo), sino anotar simplemente el hecho auspicioso que significa la comprobación de que la poesía (género desamparado si los hay) encuentra al fin su público, que es en definitiva el que hace viables las nuevas ediciones. En cuanto a las antologías de la poesía de Emilio Frugoni (efectuada y prolongada por María Luisa Diez de Peluffo) y de Enrique Amorim (efectuada y prolongada por Hugo Rodríguez Urruty), solo corresponde señalar que los cuarenta años de la obra poética de Amorim aparecen en *Para decir la verdad* mejor representados que los sesenta años de la obra lírica de Frugoni en *Poesía lírica y social*. El mejor y más personal Amorim (el de "Canto íntimo" y "Crepúsculo en el río") está presente en el tomito de Aquí Poesía, en tanto que la manera sencilla y desembozadamente sentimental, que me parece lo más rescatable de la desigual obra poética de Frugoni, ha quedado casi totalmente al margen de la selección, que incluye demasiados poemas circunstanciales.

En cuanto a las primeras ediciones, habría que empezar por reconocer que, si bien no aparece en la nómina una obra estremecedoramente notable, el nivel general es más que decoroso. (Tal vez no sea ajena a este reconocimiento la consolidación de una estructura editorial que, por lo menos, significa un primer filtro y un principio de selección). En segundo término, debe señalarse la aparición de dos fenómenos casi contradictorios: un inesperado rebrote del soneto (Peñasco, Ortiz y Ayala) y la búsqueda de nuevas formas o modos de expresión (Fierro, Berenguer, Schinca). En tercer y último lugar: un retorno a lo subjetivo, a la hondura intelectual, en perjuicio de otras formas más demagógicas y/o exteriores, de lo poético.

Hoy en yo-tú, de Roberto Maertens (anteriormente había publicado *Que me duele el hombre*), muestra una tendencia al poema torrencial, reiterativo, con versos enteros o mitades de versos que ofician de estribillos. En alguna aislada ocasión ("Poema v", en p. 11) el procedimiento se traduce en un efecto no solo sonoro sino también trascendente. En general, Maertens

parece todavía demasiado pendiente de las palabras con prestigio poético (*"yo/ que he andado gaviotas/ por entre la espuma/ aún tengo estrellas/ prendidas de los pies"*) pero aún no ha logrado inyectarles una fuerza interior que recomponga, sostenga y justifique ese legado de superficies.

Tiempo de pájaros sin cielo, de María Esther Cantonnet, tiene la desventaja de que los primeros poemas (correspondientes a una obra inédita premiada en 1961 por el Ministerio) son francamente flojos, y caen en metáforas (*"nocturnos corceles de fragancias"*), en ayuntamientos de palabras (*"el viento va sonando/ las eólicas cosas"*), tan desmadejadas de forma como endebles de fondo. No obstante, se aconseja al lector que persevere, ya que a partir de la p. 43 el creador renuncia a aquella hojarasca verbal, su estilo se vuelve más sobrio, más ceñido, y en consecuencia adquiere otro interés. Lo mejor de Cantonnet son algunos poemas breves ("Todos los días", "Así", "Nosotros", "Porque esta noche", "Nocturno sostenido"), vitalizados por una corriente de sinceridad.

Las terrazas, de Jorge Medina Vidal, es uno de los tres libros *extraños* de esta Feria (los otros son los de Schinca y Berenguer). Misterioso, casi esotérico, Medina asienta un mar y una terraza (el plural del título quizá indique una transformación, un desarrollo) en un paisaje irreal y despiadado, en una implacable colocación de símbolos. No siempre tales símbolos son diáfanos, no siempre el vehículo oral es un acierto (versos como: *"Ese es tu futurible. Ah mi pie/ tan cansado"*, incluyen un inútil sacrificio del regusto verbal), pero este es, de toda la producción de Medina, el libro más intensamente recorrido por una preocupación estricta, obsesiva, única, que encuentra una expresión terrible y gris en el "Poema 13", lo mejor del libro.

Los patios negros, de Nelson Marra (22 años, estudiante de Humanidades) es el primer libro del autor y respira juventud por todos sus poros, o sea por su impulso lírico, por sus estupefacciones, por sus fáciles caídas en la tentación (*"sus ojos anónimos y unánimes"*), por su retrato alegre del amor, por su escasa autocrítica, y aun por su admirable ingenuidad, gracias a la cual puede recrear un tema tan transitado como el del poema "La caída", todo un hallazgo.

De la invención, de Enrique Fierro, también es primer libro. Pero su juventud tiene otro estilo. Si Marra se deja ir, se derrama, Fierro en cambio aspira tal vez a contenerse. Sus poemas son pequeños fogonazos, que iluminan, y a la vez interrumpen el vivir. Pero la instancia enfocada suele ser una vacilación (deliberada), un balbuceo, una intuición entreguionada y provisoria. Por ahora es un libro entre paréntesis. Cuando estos se derrumben o se abran, derrotados, seguramente aparecerá claramente el poeta que ahora solo se intuye.

El trotacalles, de Walter Ortiz y Ayala, reúne poemas escritos entre 1950 y 1961, y es (como lo fue su libro anterior *Hombre en el tiempo*) un libro irregular, con versos y aun poemas enteros, de primera calidad, y también con

frecuentes concesiones a una facilidad versificadora. Esta indulgente pericia, es el más temible enemigo de Ortiz y Ayala, que se desliza sin inhibiciones, ni prejuicios, ni pausas, por cada uno de sus temas, llegando a veces más allá de sus límites naturales. Es quizá por eso que este autor alcanza sus mejores momentos nada menos que en el soneto, ese célebre encalladero. Sucede que allí Ortiz encuentra un límite, previamente admitido, y ese encasillamiento voluntario, que a otros poetas asfixia, a él en realidad lo beneficia, ya que lo obliga a concentrarse, a planear ahorrativamente las imágenes, a controlar el ritmo. Es así que la mejor parte del libro es sin duda "Entre el cielo y la tierra", que incluye algunos sonetos (I, VI, IX, X) de una calidad que la poesía uruguaya no conocía desde las excepcionales muestras de Juan Cunha.

Razón de la existencia, de Nancy Bacelo, vuelve aparentemente a la forma breve. Pero solo aparentemente. Esta vez el envase reducido es algo engañoso, ya que en realidad todo el libro viene a ser un solo poema extenso, entrecortado. Sin llegar a la tensión lírica, a la incitación trascendente, de su libro anterior (*Cielo solo*), Bacelo consigue sin embargo algunas instantáneas (ver pp. 11 y 13) no solo poéticamente válidas sino humanamente conmovedoras. Además, el ser que sostiene el poema es ahora menos escamoteado al lector. En este libro, Bacelo se descubre y se despoja más que en cualquier otro de sus títulos anteriores. El paso vacilante de algún poema es acaso un síntoma de esa nueva actitud. Me parece un libro de transición, claro, pero una transición que puede ser decisiva.

Poemas, de Saúl Pérez Gadea (no vi este libro en la Feria, pero es verdad que llegó a Montevideo en estos días), significa la reaparición de un autor que desde *Homo ciudad* (1950), poema caudaloso, inmaduro y vibrante, había virtualmente desaparecido del panorama literario. Este tímido retorno (se trata de un folleto con 25 poemas, impresos a mimeógrafo en Paysandú, donde el autor reside) muestra a un poeta renovado, más castigado y sobrio, más transido, que el de catorce años atrás. El conjunto no es de pareja calidad, incluye textos prescindentes y parece venir de estados de ánimo y de épocas muy distintas. Pero en cuatro o cinco poemas ("Serás polvo en el polvo", "La rabia", "Miro mi rostro", "La vaca", "Hospital Vilardebó"), Pérez extrae de sí mismo una queja amarga, viril, y la atraviesa de franqueza, de desazón, de rebeldía. Es un libro que anuncia la inminente recuperación de una voz valiosa y entrañable.

Despojo de la llama, de Alejandro Peñasco, es, como algunos de los ya mencionados, también un primer libro. La diferencia está en que en este caso el autor tiene cincuenta años. Alejandro Peñasco, profesor de Literatura, dramaturgo (hace algunos años la Comedia Nacional le estrenó *Calipso*) y crítico teatral, hace mucho que escribe poemas (varios de ellos han ido apareciendo en revistas y semanarios), pero nunca, tal vez debido a un exceso de autocrítica, había reunido su obra en un volumen. *Despojo de la llama* es una selección de esa labor en constante desarrollo, y a la vez

abre un abanico de influencias, casi no registrables en otras zonas de la actual poesía uruguaya: los clásicos españoles. Garcilaso, Fray Luis, Quevedo, comparecen de algún modo en las liras y sonetos de Peñasco, y hay que confesar que es una agradable experiencia asistir, no solo a la pericia sino también a la honda convicción con que este poeta uruguayo de hoy maneja los moldes arcaicos. Es una lástima que Peñasco haya cedido a la tentación de incluir varios frágiles sonetos de circunstancia, casi de salón junto a otros (especialmente los numerados 3 y 4) de impecable construcción, y tranquilo, asentado lirismo, que seguramente dan el mejor nivel del libro. Casi todo el volumen transita por una difícil frontera: la que separa la simple frialdad conceptual, de la conquistada y ardua serenidad. Cuando la poesía de Peñasco se inclina al primero de esos territorios, su innegable destreza de constructor de versos queda algo desamparada, pero cuando se inclina a la segunda de aquellas zonas, ese mismo e impecable oficio se vuelve funcional y se carga de sentido.

Juan Gris, de Carlos Brandy, es (como señalé antes con respecto a Bacelo), otro libro que me parece de transición. Han quedado atrás aquellos versos sonoros, anchos, creadores de un ritmo propio, de *Los viejos muros* (1954), que todavía me parece el mejor de sus libros. En *Juan Gris* la voluntad es otra. Compárese estos versos de diez años atrás: *"De los ríos que descienden por la aurora,/ heridos por el tiempo, somos las aguas"* ("Entrañablemente"), con los de ahora: *"Nadie quiere/ ser río,/ sino paciencia/ vegetal"*. La poesía de Brandy ha perdido movilidad, dinamismo, pero ha empezado a arraigarse: en cosas (*"Todo estaba/ en su sitio/ esperando"*), en sensaciones (*"Solo el dolor/ guarda su sitio"*), en imágenes (*"Miro las verdes/ hojas silenciosas,/ y creo/ en la vida obstinada,/ en la paz/ que nace de la/ tierra"*). Por algo el poeta contempla admirativamente, cálidamente, el breve vegetal: *"Estabas allí/ pequeña/ planta./ Fuente callada,/ milagro,/ mano de un/ cuerpo oculto"*. La pequeña planta tiene raíces, paciencia vegetal, imprescindible soledad. Por algo en "Corporal", el poeta contempla sus manos, sus pies, casi como si fueran ramas. Hasta el verso ha perdido alrededor y se ha vuelto angosto como un tronco joven. Flexible, es capaz de cimbrearse, pero no auspicia ningún traslado. Queda allí, prendido a alguna imagen obstinada, a su terrón de soledad. En esta nueva actitud, que es residencia, el poeta ve pasar a otros seres móviles, y todavía le resta un poco de nostalgia para murmurar: *"Vida que vuelva/ pájaro"*, pero uno percibe que su perspectiva, su punto de vista, son aproximadamente los del árbol. El lector intuye que el poeta todavía no se ha acostumbrado a su nueva y sedentaria ansiedad; por eso algunos poemas ("Una historia paradojal", "Tráfico en la noche", "Ya no estaba"), se desprenden sin madurar, o parecen demasiado resecos, sin jugo. Pero también intuye que la mirada fija, escarmentada, diestra, de este testigo, de este inmóvil Juan Gris, está erigiendo y captando, para sí y para sus ramas, una visión pasmosa de un mundo casi apagado, tímidamente absurdo, cautamente infernal.

Declaración conjunta, de Amanda Berenger, debe ser uno de los libros más herméticos, y también más originales, que se hayan escrito en el Uruguay. En realidad es un solo poema, y el lector puede darse el lujo de asistir, etapa por etapa, a un verdadero *work in progress*. Partiendo de dos palabras (tú, yo) que son dos mundos y a la vez dos núcleos (uno masculino, otro femenino), Berenguer va agregando eslabones (sustantivos, adjetivos, verbos, complementos, etc.) que acrecientan y conforman cada semilla pronominal. El *tú* y el *yo* son una suerte de imanes, y las palabras atraídas van estableciendo una misteriosa relación, de la que nada (ni la más terrestre cotidianeidad, ni siquiera el oculto subconsciente) se salva. Como en la forma musical del *rondó* (aclaro que no pertenece el hallazgo) y también, por qué no, como en la menos prestigiosa, pero quizá más gráfica, operación de la bola de nieve, cada nueva instancia, o nueva vuelta, incluye totalmente la anterior, y a su vez la amplía, la perfecciona. El procedimiento está siempre corriendo el riesgo de volverse retórico (así sea de novísima retórica), pero Berenguer salva el trance gracias a una tenaz convicción interior, a un estar inevitablemente en un armónico secreto, a un porfiado e indeclinable rigor, a un bien organizado apareamiento de imágenes. Si este libro no fuera tan escasamente penetrable, no vacilaría en designarlo como el más alto valor poético de los aparecidos en la V Feria. En cierto sentido, la aproximación a *Declaración conjunta* es algo torturante, porque el lector tiene siempre conciencia de que detrás de esa impenetrabilidad, detrás de esa cal y de ese canto, no lo espera el vacío (los costados resquicios que están a su disposición, permiten esa vislumbre) sino un doble y pleno mundo, una feraz confrontación. Para llegar al estupendo logro que este poema pudo ser, solo le falta un pequeño ángulo de apertura, tal vez una sencilla palabra que oficie de Baedecker a quien pretenda incursionar en tan extraño archipiélago de almas, de cuerpos, de palabras.

Mundo cuestionado, de Milton Schinca, es, para mi gusto, el mejor libro del conjunto que aquí se examina. Al igual que *Declaración conjunta*, este también es un solo poema, y un poema de difícil captación. Pero la verdad es que Schinca, que a menudo incurre en misterios semiocultos, semidescifrados, brinda más asidero al lector. La dificultad para acercarse a esta poesía radica sobre todo en su organización, en su estructura, pero una vez captado el módulo, la comprensión viene por añadidura. Como en su primer libro (*De la aventura*, 1961), Schinca pide prestado algo a la narrativa; en aquella obra, el poeta trataba de instalarse *"idealmente en el mundo interior de otros seres"*, típica actitud de narrador. En *Mundo cuestionado*, que evidentemente es un poema confesional (el término consta en la contratapa), Schinca aprovecha otro recurso de narrador: la captación fragmentaria, aislada, ya sea del mundo de ardua programación y ningún descuido. El propio poeta lo define como un puzzle, una indagatoria, como su *"expediente fragmentario del mundo"*, como *"inútil memorándum concerniente a ser*

hombre". Al lector le llegan [ilegible] tropiezan a veces con la última mitad de una palabra, o terminan en un artículo, en un prefijo amputado), pedazos de vida y pensamiento, de anécdota y sensación, meras astillas de mundo con su veta o su corteza interrumpidas. Pero el autor también es un lector, o por lo menos mira por encima del hombro de quien lee; para el autor-lector el mundo cuestionado se vuelve cada vez más confuso, más desorganizado, más absurdo. Y entonces comienzan a llegar, como enjambre de leónidas desprendidas quién sabe de dónde, palabras insólitas, casi monstruosas, suerte de centauros verbales (*"solitarma"*, *"fracasmo"*, *"idiomasta"*, *"ningupro"*) y por último sílabas aisladas, incomprensibles, trastrocadas. Es la asunción del caos, y el poeta recupera el juicio y se interroga: *"¿Cómo atestiguaré lo que no abarco?"*. La respuesta es el lúcido autoengaño: *"no ceso de organizar fervor/ [...] y un día advierto que acaso lo exterior me sostiene parodiando energía/ así que me esperanzo/ decido crecer nuevos tramos ingenuos/ y concluyo en que lo conducente/ es soldar incesantes negocios de amor"*. Para llegar a esa actitud de derrotada alegría, de realista falacia, el poeta ha debido pasar previamente por el vértigo, el caos, la ofensiva demencial, y, pese a todo, sobrevivir, rearmarse. Después de un libro-diagnóstico (*De la aventura*) en que le ahorró al lector todo balbuceo de principiante; después de un segundo libro (*Esta hora urgente*) que significó un desencuentro entre voz y propósito, esta tercera salida de Schinca lo coloca, acaso de modo definitivo, en el primer plano de la poesía uruguaya.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de enero de 1965: 10).

Informes de cortapapel

Julio Carbajal nació en Nueva Helvecia (Uruguay), el 30 de diciembre de 1930. Según informan los editores de su primer libro, *Los gurises* (Taller La Tuerca, Montevideo, 1965, 105 páginas), hizo teatro en Montevideo, y se dedicó durante un tiempo a la pintura; en 1961, viajó a Europa y trabajó como periodista en Madrid, donde escribió esta novela, cuyo protagonista es precisamente un uruguayo, de la misma edad que el autor, radicado en la capital española.

Es muy poco lo que sucede en *Los gurises*. Juan, el protagonista, vive en una pensión regenteada por la señora Montse. Allí, también viven: José, un tipo que le presta a Juan un traje gris; Mary, una epiléptica; Teresa, fanática del teléfono; Carmen, embarazada y sola; Bud, norteamericano pobre y más bien lacónico; Fujita, un japonés que, pese a las implicancias del nombre, concurre al Prado para copiar cuadros famosos; Crescencia, vieja asistenta que imagina visitas del señor Alcalde. *"La pensión es gris"*, dice el narrador en primera persona. *"De un gris entero, total, compacto; y aun antes de llegar a ella, la escalera, la puerta, la señora Montse, son grises. Y todos los que estamos*

dentro [...] Irremisiblemente grises. Condenados a todo lo gris. Enfermando lentamente de resentimiento, de miedo, de esterilidad, de una torpe e inútil emotividad, de asfixia gris, de costumbre, de olvido, de cariño enfermizo, de frialdad súbita y duradera, de suciedad lenta y quedada. Gris". Fuera de la pensión, Juan solo mantiene alguna relación con Alberto, en la oficina, y con Ana, una actriz de segundo orden. En algunos capítulos, sueña o recuerda pasajes uruguayos, en los que tampoco pasa nada.

Si hay algún escritor del que Carbajal podría descender, ese es Azorín. La misma "mirada detallista", el mismo afán milimétrico de brindar el contorno. Solo falta la plenitud verbal, el cariño hacia las cosas, el sesgo melancólico, característico de la quietud, de ese mundo en reposo que, en sus buenos y no reeditados tiempos, el escritor levantino convirtiera en un estilo propio. Sin ese toque, y además sin peripecia, *Los gurises* se convierte en un aceptable marco novelesco al que solo falta agregar algo: la novela propiamente dicha. El estilo tiene fluidez, hallazgos de lenguaje, aciertos descriptivos, incluso buenos retratos físicos de los personajes; es decir, todo lo que constituye la periferia de una narración, pero falta integrar esas virtudes marginales en un acontecer central, en un proceso inevitable. Como ejercicio literario, como prueba de redacción, aun como laxo indicio autobiográfico, *Los gurises* tiene seguramente validez; como novela, no llega a existir.

Un día, el tiempo, las nubes

A partir del espaldarazo que, con motivo de su primer libro (*El imaginero*, 1927) le diera Borges, el poeta Ricardo Molinari (nacido en Buenos Aires, en 1898) comenzó una ascendente carrera en la consideración crítica, que tuvo una suerte de culminación cuando el prestigioso ensayista británico J. M. Cohen lo juzgó (con Vallejo, Neruda, Octavio Paz) como uno de los cuatro grandes de la poesía hispanoamericana. Ahora Molinari, bajo el título *Un día, el tiempo, las nubes* (Editorial Sur, Buenos Aires, 1964, 157 páginas), publica un volumen que, según su propia aclaración, *"no es una antología, sino una selección"*. Son 56 poemas: el más antiguo es de 1927 y el más reciente, de 1960.

La lectura total de este itinerario poético de casi cuarenta años, permite construir una nueva imagen de Molinari; una imagen por cierto independiente de la que difunden las antologías, los elogios críticos, las ditirámbicas biografías. Es así que el poeta que emerge de estas cuatro décadas es, sobre todo, un dominador del lenguaje, especialmente diestro pero también tremendamente frío. Uno tiene la impresión de que Molinari puede proponerse un tema cualquiera y escribir sobre él sin mayores problemas. Hay odas a un instante del otoño, a los viejos y grandes ríos, a la ciudad de Esteco, al viento que mece las hojas en el sur, al mes de noviembre junto al Río de la Plata, a la pampa, etc. Frente a todos sus temas, y a través de todas sus formas (escribe sonetos, liras, romances, odas, canciones; emplea sobre

todo el endecasílabo, pero también octosílabos y frecuentemente el verso libre), Molinari hace avanzar una poesía pulcra, transparente, pulida hasta la exasperación; una poesía que si en su aspecto exterior se asemeja a los clásicos españoles (Garcilaso, Quevedo), en su actitud más recóndita de refinamiento a la de un Valéry, de un Jorge Guillén, de un Aleixandre. Molinari es un poeta que no tiende manos; más bien se exhibe detrás de un cristal. Sus mejores resultados los consigue cuando afloja su tensión intelectual, cuando se despreocupa de la filigrana y de la inclusión de citas en latín (en medio de sus poemas aparecen versos íntegros de Virgilio o de Píndaro) y descubre un poco de sí mismo, de sus ansias, de sus sombras. Así se lo intuye por lo menos en "El tabernáculo" (un excelente poema que en una versión anterior se llamó "Yo quisiera ser feliz como un pie desnudo" y que ahora reaparece, considerablemente más depurado y sabio); el conmovido "Poema" de p. 43; "Cuando pasan las grandes bandadas por los cielos del Sur"; "El exiliado", y sobre todo la segunda de las tres partes que componen la "Oda tercera a la pampa": *"De nadie sé tanto, tanto como de la muerte, y nada de ti, amor"*. Allí sí hay detectable y humano latido; pero en los fríos poemas de homenaje, o de tema autoimpuesto, o de constancia y recorrido histórico-geográfico, Molinari se reduce a ser un artífice denodado, un constructor pulquérrimo, que mantiene al lector a una prudente, extenuadora distancia. Por otra parte, no es obligatorio admitir que el autor sea el mejor selector de su propia obra. Tengo la impresión de que en el actual Molinari predomina una visión abusiva, forzadamente serena, que le ha hecho tirar por la borda un título tan cálido y participante como el no incluido "Poema del almacén", sin duda uno de sus logros más tangibles.

Los arcángeles ebrios

Roque Vallejos nació en Asunción, en 1943, y sigue en Montevideo cursos de Medicina. En 1961, publicó su primer libro, *Pulso de sombra*, que reunía solo seis poemas, desiguales en calidad pero homogéneos en cuanto al mundo que describían. Hace tres años, en un reportaje que le hizo *La Mañana*, expresó su temor a *"quedarse en el anonimato para la eternidad"*. Tal aprensión no resultó confirmada, sin embargo, ya que su obra ha disfrutado desde entonces del padrinazgo de su compatriota, el narrador Augusto Roa Bastos. Ahora Vallejos ha publicado, en una primera edición asunceña y otra montevideana, *Los arcángeles ebrios* (Ediciones Aquí Poesía, Montevideo, 1964, 20 páginas), con doce poemas que, en realidad, constituyen una sola y persistente comprobación *"del propio abismo que nos crece adentro"*.

Hay un evidente progreso con respecto a *Pulso de sombra*. Cierto jugueteo con las palabras, casi siempre colorido pero a veces arbitrario (*"Me iré en otoño,/ con el tiempo/ atado/ a la cintura,/ por el postigo/ abierto/ de la sangre"*) ha sido sustituido por una coherencia esencial, de más hondas resonancias y sobre todo de más transida sinceridad: *"Aquí estoy de toda mi presencia./ Mi alma*

gris. Mi corazón distante./ Otra cosa no tengo. Ni he tenido./ Y sin embargo, falto". Algunos de estos nuevos poemas, particularmente los numerados *cinco* (*"El exilio comienza cada vez/ más adentro"*) y *doce* (*"Todos velábamos a Dios,/ aquella noche,/ como a un muerto gigante,/ ahogado en nosotros"*) ponen la recurrente preocupación del poeta al servicio de un lírico, de un modo nuevo y creador para decir las sobrevivientes angustias del hombre, ese porfiado.

Arca de Noé, clase turista

El humorismo universal se ha enseñado con algunas colectividades. Por ejemplo, la judía. Coincidan o no con la realidad, lo cierto es que los judíos han pasado al dominio del chiste como seres porfiadamente laboriosos, pero también abusivamente cicateros y calculadores. La mejor prueba de que a alguien no le importa que le tomen el pelo es practicar el humor autocrítico. Es posible que este haya sido uno de los pensamientos de Ephraim Kishon, nacido en Hungría y considerado como el mejor humorista del actual Israel, antes de escribir su *Arca de Noé, clase turista* (Editorial Candelabro, Buenos Aires, 1964, 207 páginas, traducción de Eduardo Goligorsky), en el que se divierte a costillas de los judíos, a propósito de las mismas flaquezas (y de varias más) que los oficiantes *gentiles* del humorismo se han afanado en poner de relieve. El resultado es un libro excepcionalmente divertido; mucho más divertido que la mejor antología de chistes sobre este tema. La ventaja a favor de Kishon (además de cierto infrecuente privilegio llamado talento) es que su sátira no tiene ese filo implacable y malevolente que suele ser demasiado visible en quienes, desde fuera de un orbe, intentan hacer bromas con cargo a rasgos que son poco menos que tradicionales. El chiste sobre judíos suele ser, ni más ni menos, que una forma velada de persecución racial, y en ese caso hay un trasfondo de animadversión, de menosprecio, que aminora y pervierte la porción de gracia. De ahí que la de Kishon sea un risa nueva (comprensiva, bien dispuesta, simpática) sobre un tema viejo. El estilo tiene alguna afinidad con el de Art Buchwald (quien, en el fondo, es un norteamericano que se burla de los suyos), sobre todo en el uso de una prosa seria para narrar lo desopilante. Pero tal vez ambos, Buchwald y Kishon, provengan del aleccionante rostro de Buster Keaton. Algunos relatos, como "Maullidos en La mayor", "Con la lengua trabada en Oslomfunf", "Incógnito", "El arte es algo esplendoroso", "Abogado defensor", "Llámenme Ziegler", tienen una gracia constante y están destinados a conseguir, por los más legítimos procedimientos y las más inverosímiles zancadillas, que el lector realice al fin, al margen de sus ceñudos prójimos, el antiguo sueño de la carcajada propia.

(*La Mañana*, Montevideo, 12 de marzo de 1965: 10).

Los cuentos de un pintor

Con un prólogo de Ángel Rama, acaba de aparecer en la colección Narradores de Arca un volumen con Cuentos de Pedro Figari. Pese a que la edición está ilustrada con dibujos del propio Figari, se da la paradoja de que las narraciones aparezcan como viñetas literarias que vienen en cierto modo a ilustrar su obra pictórica, pero tienen asimismo un módico pero honesto valor, si se las considera como los apuntes narrativos que pretenden ser.

Los *Cuentos* fueron escritos por Figari entre los años 1927 y 1928. Según informa el prologuista, el volumen original (que en mayo de 1928 había sido preparado por Figari para su entrega a la imprenta) estaba constituido por diecisiete relatos, de los cuales, con buen sentido de selección y siguiendo la norma impuesta por Ediciones Fábula en 1951, Arca solo recoge diez. Pese a que Figari hablaba de estos cuentos como de *bagatelas*, *"sin ninguna pretensión literaria"*, la verdad es que esta pretensión existía y es posible reconocerla en relatos como "Las de Rogelio Paiva", "Rosario", "En capilla y Cipriana" (sin duda los mejores) y hasta en un cuento inhábil, de tema desperdiciado, como "El crimen de Pororó". Es evidente que a Figari le llegaban anécdotas, trozos de realidad no desbastada, y él tenía la suficiente intuición como para reconocer en algunos de esos trozos la materia prima de un buen cuento. No siempre tuvo, en cambio, el suficiente oficio como para trasmutar tal materia prima en un producto literariamente elaborado.

"Es tan difícil establecer la línea de separación entre lo superfluo y lo necesario, que sería preciso proceder a una prolija investigación circunstancial para determinar dónde comienza lo superfluo". Esto fue escrito por Figari en su *Arte, Estética, Ideal*, y en cierta manera sirve para resumir el dilema de su arte narrativo. El fracaso de buena parte de esas narraciones, reside tal vez en la comprobación, por parte del lector, de que Figari vacila frecuentemente en el trazado de esa línea de separación que él mismo postulaba. Tal vacilación lo lleva a menudo a considerar como superfluo el aporte creador de la imaginación. Sin duda, la segunda inhibición es más grave que la primera. En la mayoría de las *Cuentos*, el lector tiene la impresión de que el narrador no se atreve a modificar el dato de la realidad. El mejor de los relatos tal vez sea "Cipriana", pero es evidentemente que en este caso la realidad ya vino hecha cuento. Por lo general, Figari dialoga con fluidez, pero entre diálogo y diálogo, entre efecto y efecto, faltan los espacios literarios creadores, de clima, falta la preparación o la huella de tales efectos en la actitud de los personajes.

Posteriormente, con temas muy semejantes y hasta más áridos, Morosoli y Espínola recrearon un mundo y le dieron color, inyectaron lirismo a la costumbre, la hicieron literatura, en fin. Pero ninguno de ellos era pintor. Figari, aun en sus cuentos, se sentía obligado a brindar un *cuadro*, y cuando llegaba el momento en que sus figuras parecían destinadas a moverse, a andar, a comunicarse entre sí y, sobre todo, a comunicarse con el lector, el cuento

terminaba, renunciaba a esa movilidad en potencia. Sus relatos terminaban donde empiezan sus cuadros; en la captación de un instante. Salvo en el caso de "Cipriana", son siempre cuentos de un pintor. Rama ha señalado:

"Tropezará sin embargo con una materia que desconocía, no pudiendo resolver artísticamente los problemas formales [...] Lo que artísticamente se salva en el fracaso de este intento es, fuera de la peripecia personal, el lirismo contenido que nace al contemplar el tiempo pasado como una Arcadia feliz; la simplicidad superficial, como de dibujo lineal, con que amenamente se acumulan escenas de la vida más humilde; la observación pintoresca de costumbres y lenguaje".

Los cuentos de Figari deben medirse, pues, en un doble enfoque. Por un lado, en el nivel de lo que quieren ser: obra literaria (y en este sentido son incompletos, rígidos a veces, aunque siempre llenos de sinceridad y hasta de hallazgos verbales). Por otro, en el nivel que más puede interesar a quien admire a Figari en su verdadera dimensión: intentos marginales de un pintor que no domina el oficio narrativo, apuntes casi estáticos que paradójicamente llevan a comprender y apreciar mejor el dinamismo y la vitalidad de sus cuadros. En este último sentido, pueden ser realmente ineludibles para completar más legítimos y originales.

(*La Mañana*, Montevideo, 8 de octubre de 1965: 8).

Rescate de Parra del Riego

Con motivo de cumplirse cuarenta años de la muerte de Juan Parra de Riego, la revista *Siete Poetas Hispanoamericanos* ha lanzado una edición popular de sus *Nocturnos y otros poemas* (Montevideo, 1965, 51 páginas). *"Este libro quiere ser un homenaje a Juan Parra del Riego tomando como pretexto un aniversario. En realidad cualquier pretexto era bueno para sacar de nuevo los poemas, la figura de Parra a la calle. Hace años que todo lo suyo está agotado y llegan a la lectura, a la poesía, nuevas gentes de apenas conocen su nombre"*. Así comienza Idea Vilariño (responsable asimismo de la selección) un prólogo comprensivo, cálido, sincero, que rescata al poeta peruano (había nacido en Huancayo, en 1894; murió en Montevideo en 1925) de uno de los más injustos olvidos que registran las letras latinoamericanas. *"Poeta simbolista uruguayo nacido en Perú"*, informa con propiedad el diccionario Uteha acerca de Parra. Es probable que esa doble condición haya impedido de algún modo una mejor difusión de su obra. Por una parte, los peruanos no le perdonan fácilmente a su compatriota el voluntario exilio (por lo menos es difícil hallar otra explicación para la débil resonancia que este poeta innegable ha tenido en su país); por otra, y pese a las simpatías que despertó Parra en el Uruguay (valga como testimonio el afectuoso prólogo de Esther de Cáceres que encabeza la edición de 1943), la verdad es que no siempre fue considerado un poeta nacional. Zum Felde, por ejemplo, no lo incluye en su *Proceso intelectual del Uruguay*.

Después de todo, ¿importa tanto la forzada división, en compartimientos estancos, de eso que Torres Rioseco denominó alguna vez *"la gran literatura iberoamericana"?* Uruguayo o peruano, Parra del Riego es tan latinoamericano como Vallejo, como Neruda, como Octavio Paz, aunque por supuesto no alcance la estatura artística de esos tres poetas mayores. Uruguayo o peruano, Parra del Riego es sobre todo un poeta auténtico, generoso, esperanzado, y su validez literaria queda sobradamente demostrada en esta antología. Parra escribió muchos poemas que, entre 1920 (año en que apareció *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*) y 1924 (año en que apareció *Blanca Luz*), obedecían a un compartido y romántico asombro frente al progreso y *"la belleza violenta y la alegría de las locomotoras y de los aeroplanos"*, y sus polirritmos, en los que hay vestigios no solo de Walt Whitman sino también de José Asunción Silva, fundaron además una dinámica verbal, mediante la cual las imágenes parecían movidas y aceleradas mediante invisibles émbolos, poleas, turbinas. Hoy resulta obvio, sin embargo, que en esa zona de su obra Parra logró dar solo parcialmente lo mejor de sí mismo. Con atinado criterio, Idea Vilariño recoge en la selección apenas un poema, "Polirritmo de la mujer vegetal", sin duda el más logrado, de esa serie, y en cambio incluye íntegro el ciclo de nueve *Nocturnos*, que es tal vez donde mejor se conjugan la osadía imaginaria, la pasión verbal, el impulso lírico del peruano. Como bien razona Vilariño:

"es esta poesía la que se lleva la palma, la que perdura. Todo ese mundo que advenía, todos esos signos y llamados de una nueva era, todas esas esperanzas y vísperas ya han dejado de serlo; son, en todo caso, nuestra realidad, agrisada por la costumbre, cargada con sus llorados fracasos, con sus triunfos teñidos de miedo. El poeta de hoy siente tal vez más la angustia del previsible aniquilamiento de su querido viejo podrido mundo que la exaltación de sus prodigiosos pasos en el vacío; en cambio, la alegría, el amor, el dolor, la embriaguez, la desolación, el estupor y la maravilla ante el cielo nocturno parecen hasta ahora los mismos de siempre, no pasan".

Del sector ajeno a los *Nocturnos*, el volumen rescata otros nueves poemas (incluidos los excelentes "Celeste es la sombra bajo las glicinas", "Pampa argentina") que sirven para acreditar la validez actual, el carisma lírico, de este entrañable inconformista, de este poeta a ramalazos, para quien el arte solo tenía *"sentía profundo, sentido humano, desde el momento en que se convierte en sentimientos circulantes, en sagrado calofrío de los hombres"*. Apenas anoto en la selección una omisión de importancia: la deliciosa "Carta sentimental", uno de los poemas en que la fluida musicalidad de Parra mejor se avino a su legítimo, inevitable candor. *"La única solución"*, escribió alguna vez Parra a Eduardo Dieste, *"la solución viril y humana, es aceptar con el alma abierta la ley tremenda del mundo"*. El simpático volumen antológico editado por *Siete Poetas Hispanoamericanos* viene, después de todo, a recorrer el itinerario lírico de esa aceptación.

(*La Mañana*, Montevideo, 31 de diciembre de 1965: 10).

Aquí y ahora

[Una columna de periodismo y literatura en *Marcha*, 1957-1958]

La humilde pedantería

La pedantería suele ser, junto con los tradicionales *souvenirs*, una de las infaltables adquisiciones del intelectual uruguayo que pasó por Europa. Es cierto que para los demás ello representa una molestia, pero acaso un hipotético y tranquilo observador pudiera formular una explicación en la que el recién regresado no pareciese un cretino presuntuoso y nada más. Ese observador podría anotar, quizá, que la pedantería es una especie de desquite, no con respecto a nuestro medio, a sus limitaciones, a su círculo vicioso, a sus carencias, sino con respecto a Europa, ese monstruo de cultura que nos atrae, nos encandila, nos apabulla, y, en definitiva, nos rechaza.

Porque si en un sentido reconocemos que somos promedialmente ignorantes, impacientes, primitivos, una vez allá, una vez metidos en ese viejo pozo de arte y pensamiento, confirmamos que somos todo eso y quizás algo más, pero también que estamos solos. Encontraremos con toda seguridad un anticuario amable y sonriente y él nos explicará que en Europa solo se considera *antigüedad* lo que precede a 1830; un objeto perteneciente a 1835 es casi una novedad de estos últimos años; prácticamente, no vale nada. Algo así como una bofetada verbal, porque 1830 es para nosotros no solo algo tremendamente viejo, sino también el año Alfa de nuestra historia.

Es en ese sentido que estamos solos. Pisamos la formidable Piazza del Campo, en Siena, o nos detenemos a contemplar los viejos muñecos del Reloj de Munich, y nos sentimos siempre un poco intrusos, leemos en la cordial mirada de la gente, que somos —inevitablemente— unos recién llegados a la historia. "Felizmente", pensamos, "somos la esperanza", etc. Pero también pensamos que este alrededor es un poco insultante, afectuosa e ineludiblemente insultante. Por un rato somos un insecto, una hoja seca, qué sé yo. La pedantería del regreso es el desquite por haber sido ese insecto, esa hoja seca, pero es también la euforia por haber recuperado nuestro alrededor, por tener el derecho de decir: "Esta casa es una reliquia de 1860", y que todos lo acepten, porque todos usamos el mismo patrón de tiempo.

Claro que el escritor, en particular, aprende además otra lección; que, mientras en Europa las condiciones para escribir (posibilidad editorial, remuneraciones, crítica, sentido gremial) son por lo general ideales, en nuestro medio son en cambio desalentadoras; que en Europa el escritor tiene lectores y aquí solo acreedores; que la opinión del escritor es allá un ingrediente de la cultura general, mientras que aquí es casi siempre un fastidio a evitar.

Pero, contemporáneamente con este desconcierto, también se va abriendo camino en la experiencia otra saludable convicción: que, pese a todas las carencias, pese a todos los sinsentidos, pese al aldeísmo de nuestra vida literaria, es aquí y solo aquí donde el escritor uruguayo, puede hacer algo, puede ser alguien. Se trata de un módico destino, pero que tiene la ventaja de que es suyo, aunque no falten suspicaces que lo vean como una ocasión de que aquella humilde pedantería se transforme en una pedante humildad.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 892, 13 de diciembre de 1957: 21).

Obligación del cuento

En los últimos capítulos de una historia no escrita de la literatura uruguaya, inmediatamente después de la *Generación del Soneto* debería figurar una *Generación del Cuento*. Que de la primera existan aún varios epígonos o que la segunda haya tenido válidos precursores, no impide anotar que ambos géneros, más que indicar preferencias personales, parecen recoger muy diversas actitudes frente a lo literario. No es cosa de detenerse en nombres ni en excepciones, pero todos sabemos que la flora y la fauna de nuestros sonetistas suelen estar más cerca de la Arcadia que del río Negro, y, asimismo, que si en lugar de haber sido generadas en este sitio y en este tiempo, provinieran de Massachusetts, de Abeokuta, o de Babia, seguirían padeciendo de la misma inubicación, el mismo desapego, la misma ajenidad. Primero Cervantes, después Pero Grullo, demostraron que un arte puede aspirar a la universalidad a partir de un perseverante localismo.

Quizá algo de esa aspiración esté presente en la actitud de nuestros cuentistas últimos y penúltimos. Aun en las más inhábiles muestras que llegan, por ejemplo, a los jurados de concursos, es posible reconocer una preocupación y hasta un regusto en enfrentar la realidad, ya sea para ridiculizarla o simplemente para reflejarla. El cuentista uruguayo ha abierto los ojos, ha visto al hombre del campo y al de la ciudad, se ha dado cuenta de la posibilidad que estaba a su alcance. La consecuencia más inmediata e importante parece ser que, en un país donde el público hace tiempo que le dio la espalda a la poesía, el cuentista tiene no obstante un número, discreto pero consecuente, de lectores.

Cabe preguntarse, sin embargo, si el hecho fácilmente comprobable de que el cuento sea hoy en día el género más equilibrado y a la vez el más provocativo, se debe pura y exclusivamente a ese deliberado propósito de asir la realidad. ¿Y la novela? ¿No sería un vehículo más apropiado aún? Además de todas las respuestas posibles, es posible cargar el acento sobre lo sociológico y sobre lo económico.

Puede sostenerse, por ejemplo, que nuestra realidad no es novelesca, si se entiende aproximadamente por novela una versión integral y exhaustiva de un conflicto humano. Aquí no hay petróleo, ni problemas raciales, ni guerras a la vuelta de la esquina, ni otras ocasiones para que los héroes hagan su carrera. Lo que hay son anécdotas, retratos, estados de ánimo; temas de cuento, en fin. Somos un pequeño país de historias breves. Por algo nuestros escasos novelistas (Amorim, Onetti) se han visto obligados a salir del tema radicalmente nacional para lograr el ritmo y la dimensión de la novela.

Pero también está la explicación contante y sonante. Publicar una novela es una aventura económica que pocos escritores se animan a emprender. Publicar un libro de cuentos representa el mismo riesgo, pero mientras que un cuento aislado puede hallar cabida en una revista literaria o en un semanario o aun en un diario, un fragmento de novela es en cambio una

rebanada de algo que no siempre compromete el interés. El cuentista puede trabajar con el estímulo de una cercana publicación, en tanto que para el novelista el futuro editorial es más sombrío.

De todos modos, no importa demasiado qué fue primero: si la atracción o la obligación del cuento. Importa, en cambio, que sea en este género donde se halle radicada la esperanza menos insolente de nuestras letras; que a través de sus cuentistas, el país esté otra vez asomándose a la literatura. Dentro de lo relativo, se trata de una comprobación nada despreciable.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 893, 20 de diciembre de 1957: 21).

Crisis del lector puro[57]

Todos los que, mal o bien, escriben en este país, se han preocupado con frecuencia de los problemas del escritor y también de brindar y solicitar tajantes opiniones al respecto. Desde los que creen que todo se solucionará el día en que los trasatlánticos compren libros uruguayos para sus bibliotecas, hasta los que sostienen con cargoso empecinamiento que la única salida es una adecuada Ley de Fomento Editorial, todos han formulado hasta el cansancio sus pareceres y sus pronósticos. Insistir sobre tan vapuleado tema, equivaldría a reconocer que el Estado tiene un escaso dedo de frente, que el Estado es un pelma que no consigue entender tan elementales razonamientos y planteos. Al fin de cuentas, con esa insistencia chapalearíamos de nuevo en el error, ya que el Estado no es un pelma sino un panzudo señor a quien seguramente le fastidia esa inconmovible opositora también llamada cultura nacional; le fastidia y además no le interesa, porque en definitiva el Estado es de un Partido y la cultura representa tan pocos y arduos votos...

Pero pasa que en el trámite del problema existe un olvidado. Cuando los opinantes dirigen sus poderosos reflectores hacia la situación del escritor nacional, allá en la sombra alguien queda sonriendo, con la burlona modestia de quien posee el secreto. Es el lector, claro.

Porque el escritor nacional está muy preocupado con su penuria económica y en cierto modo ha olvidado que una de las finalidades que otorga sentido a su arte, a su oficio es, sencillamente, ser leído. *"Aquí nadie lee porque todo el mundo escribe*", ironizó certeramente hace unos días Guido Castillo al contestar las preguntas de una encuesta. En realidad, sabemos muy poco del lector, y, menos aún, de lo que ese lector opina, de lo que aprueba, de lo que desprecia.

El lector-escritor (o sea el lector que tiene por lo menos una docena de vergonzantes sonetos pesando en su conciencia) existe sí, y en abundancia,

57 En diálogo con este artículo aparece en el n.º 903 de *Marcha*, correspondiente al 14 de marzo de 1958, "La crisis del escritor puro", de Carlos Martínez Moreno. Este texto fue recogido en el volumen *Literatura uruguaya*, Carlos Martínez Moreno. Montevideo, Cámara de Senadores, 1994. [Nota del compilador].

pero no es representativo de las exigencias y los gustos del lector a secas, del *lector puro*. El juicio del lector-escritor se forma con variados ingredientes, desde el afán de imitación hasta la envidia vulgar y silvestre; por el contrario, en el juicio del lector puro solo cuentan el gusto personal, el libre disfrute, el reconocimiento a quien le hace pensar o emocionarse. Así, mientras en el lector puro la admiración o el rechazo son por lo común valores netos, en el lector-escritor tienen siempre un descuento.

Pero, ¿qué disponibilidad de lectores puros hay en nuestro medio? Es continentalmente famosa nuestra escasez de analfabetos, pero en cambio no ha merecido pareja difusión qué es lo que hace el hombre uruguayo con una alfabetización tan ejemplar y generalizada. Sabemos, por lo pronto, que lee mucho fútbol, muchos crímenes, muchas historietas, y, en menor grado, suplementos femeninos, digestos, cuentos almibarados, enigmas policiales y pornografía. Libros, casi nada. Por lo general, tiende a evitar que sus lecturas multipliquen sus preocupaciones, y, claro, los buenos libros suelen tener el grave defecto de ser intranquilizadores.

De modo que la formidable alfabetización del hombre uruguayo no influye demasiado en la gran oferta y en la pequeña demanda de nuestra vida literaria. Si a la masa general de posibles usufructuarios de la literatura, le restamos el número no despreciable de lectores-escritores y también la verdadera muchedumbre de lectores no literarios, probablemente nos quede, para la estricta denominación de lector puro, de lector literario sin ínfulas de escritor, una minoría tan respetable como escasa.

Ponemos el grito en el cielo cada vez que comprobamos que solo excepcionalmente un autor nacional puede colocar dos o tres centenares de sus libros en venta comercial, pero olvidamos que acaso falte mencionar un dato importante: sencillamente saber cuántos ejemplares pueden venderse en el Uruguay de una obra de autor extranjero que haya merecido un reconocimiento mundial. Nos atreveríamos a vaticinar (y acaso numerosos libreros nos acompañaran en el vaticinio) que solo como excepción una venta de esa naturaleza habría de llegar a cifras dignas de consideración. Si admitimos que, de esa escasa minoría, solo una pequeña parte está interesada en las letras nacionales, solo entonces estaríamos situando el conflicto en su verdadera dimensión.

Es fácil imaginar que el problema del escritor nacional quedaría solucionado con la mera reconquista de ese lector puro, pero también conviene admitir que aun cuando esa reconquista se cumpliera, de ningún modo representaría una cifra que permitiera vivir (editorialmente hablando) al escritor uruguayo. Contemporáneamente con la existencia de escritores que escriban cada vez mejor, tiene que darse la aparición de lectores que lean cada vez mejor. Si reclamamos que el escritor nacional deje las corzas y mire la realidad, aspiremos también a que el lector deje el tan difundido macaneo y se enfrente de una vez por todas con la literatura.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 894, 27 de diciembre de 1957: 21).

La cultura es pocos votos

En las últimas semanas, los nombres de Vaz Ferreira y de Morosoli se han instalado en los labios de nuestros políticos. Los mismos clisés del ditirambo que suelen usarse para el caudillo de turno fueron aplicados a esos muertos ilustres, a esos hombres de bien. No fue ni edificante ni conmovedor asistir al espectáculo de ciertos oradores que —para decirlo en jerga periodística— *levantaban* párrafos íntegros de trabajos ajenos, omitiendo los escrúpulos y las comillas. Es seguro que tanto Vaz como Morosoli se hubieran sentido profundamente incómodos ante esa inflación de elogios, ante ese dispendio de mayúsculas de parte de gente que, ni siquiera por curiosidad, se había asomado a sus libros.

Pero la cultura es algo que viste. Por ejemplo, siempre quedó muy bien en los finales de discurso y en las promesas de amor preelectoral. Nuestros políticos hablan de la Cultura como si ella fuese su violín de Ingres, cuando en realidad es tan solo su flauta de Hamelin.

Como telón de fondo de todo ese coqueteo con lo cultural, los poderes públicos acaban de negar (por desidia, por omisión, ¿por algo más?) a la Biblioteca Nacional los fondos indispensables para el ejercicio de sus mínimas funciones. La situación ha quedado reducida a este esquema: en el país que nuestros figurones no se cansan de llamar *la Atenas del Plata*, la Biblioteca Nacional no puede abrir sus puertas. Dentro del cinismo imperante, dentro de la propensión nacional al acomodo, que ha transformado el famoso *no te metás* argentino en un muy oriental *metete y forrate bien*, el cierre de la Biblioteca es algo más que un botón de muestra.

Porque, si en el afligente panorama administrativo, existe un Director de Oficinas con un sentido cabal de la responsabilidad, ese debe ser Dionisio Trillo Pays. Desde que asumiera sus funciones, desde hace ya unos cuantos años, Trillo se viene jugando por su cometido y haciéndose mala sangre frente al *quemimportismo* del Gobierno. Su actuación no ha sido nunca politiquera y ha demostrado que le interesa mucho más la Biblioteca que todo forcejeo para su propio beneficio. Sus dificultades han abarcado toda la gama de los poderes públicos, desde la ejecutiva a la legislativa. Que este último Cuerpo se encoja de hombros frente a la insistencia de un Director de Oficina que no solo ha puesto de manifiesto capacitación, comprensión y equilibrio, sino que además desempeña su cargo con un sentido vocacional de sus obligaciones, eso retrata claramente a quienes han tenido la resolución en sus manos. Puede asegurarse que el retrato no les favorece. En realidad, esa actitud está diciendo a gritos que la famosa Cultura es pocos votos, aunque esos votos puedan haber incluido los de Vaz Ferreira y Morosoli y aunque los personajes que han forzado a Montevideo a quedarse sin Biblioteca, sean los mismos que pocos días después rindieran homenaje a aquellos hombres ilustres e hicieran gárgaras con las conquistas de la Cultura.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 896, 17 de enero de 1958: 23).

Maneras de reunirse

Por muy diversas razones, que abarcan desde la cohesión gremial al odio compartido, la gente de letras suele agruparse. En revistas, en círculos, en sociedades, en peñas. Una de esas razones puede llegar a ser, incluso, la defensa de una misma posición estética. Por lo general, esta última índole de grupos se forma con escritores jóvenes, que necesitan sostenerse mutuamente o apoyarse en una tesis, en un mensaje colectivo, para afirmar convenientemente su personalidad. Pero, desde el momento en que la adquieren, desde el momento en que comienzan a sentirse seguros de sí mismos, esa misma personalidad pasa a ser el factor disolvente del acuerdo.

Cuando el escritor comienza a saber qué es lo que realmente quiere, ve también con mayor claridad —y aunque no se lo proponga expresamente— qué es lo que no quiere. Y ya que en este, como en otros aspectos, el individuo pone siempre más énfasis en negar que en afirmar, se da el caso curioso, injusto y quizá inevitable, de que una vez que el grupo ha ayudado a un escritor a hallar su verdad y su conciencia, sean empero esa misma verdad y esa misma conciencia las que después lo separan del grupo.

Pero tal consecuencia es una especie de ley inexorable que por cierto no alcanza a invalidar la formación de capillas literarias. En realidad, en las mismas el escritor joven adquiere fogueo, justificación, ocasiones de expresarse y también estilo, aunque este parezca al principio más un uniforme de equipo que un distintivo individual. Estos grupos que tienen y defienden una misma raíz estética (o antiestética, no importa demasiado) son por lo general exclusivistas, cerrados y categóricos. Ignoran a *los demás* y, a su vez, *los demás* lo ignoran. Son sin embargo los grupos más coherentes, más emprendedores, más preocupados por lo literario, más dispuestos a afirmar (con manifiestos, revistas, actos públicos, actitudes insólitas, y pese a la resistencia que provocan, a sus errores a veces tremendos) su credo frente al agresivo o indiferente alrededor. En todos los países, en todas las épocas, la instalación y actividad de tales capillas literarias han resultado beneficiosas y removedoras. También en nuestro medio.

Pero existe otra clase de grupos. Los de escritores más comprometidos en la política literaria que en la literatura, más interesados en la remuneración que en la renovación, más preocupados en premiarse a sí mismos que en leer a los demás, más atentos a la cena de homenaje que a la afirmación de un estilo personal. Los integrantes de este tipo de círculos o asociaciones, rara vez se disgregan, rara vez se rebelan, rara vez están en desacuerdo con sus cofrades. Poco a poco, el tiempo los va convirtiendo en clásicos virginales, en respetables artríticos, en jubilados, en abuelitos, pero ellos siguen perteneciendo al grupo. Si no los une un respeto por lo literario o la defensa de una posición estética, los unen en cambio el vino y el ditirambo, tan generosos el uno con el otro.

Escriben, claro. Solapas, discursos, alguna novela, sonetos (sobre todo, sonetos) y con ello provocan un lamentable malentendido. El lector cree que esos señores, señoras y señoritas, escriben porque les interesa la literatura. En todos los países, en todas las épocas, ese malentendido ha sido más bien funesto y paralizador. También en nuestro medio.

Lo más lamentable es que, en los últimos tiempos, los círculos literarios más coherentes se han ido disgregando, han suspendido sus revistas, han dejado de funcionar como grupo. Quizás a sus integrantes les haya llegado el tiempo de asumir su personalidad, de afirmar el tono de su voz. Pero la generación siguiente, la de los más jóvenes, aparece todavía desorientada, dispersa, apabullada no se sabe bien de qué.

Hay, naturalmente, más de una esperanza. Por ejemplo: que así como existen dos o tres maneras de reunirse, haya en cambio infinitas maneras de encontrarse a sí mismo. Nuestro país es tan remiso en censos, que todavía no nos hemos enterado de cuantos recatados, de cuantos solitarios, de cuantos circunspectos, están trabajando a conciencia y en la más defendida ineditez. Para que estos discretos se reúnan, se aprecien, se conozcan quizá solo falte que alguien inicie el diálogo.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 897, 24 de enero de 1958: 23).

Concursos y concursantes

No sería justo medir el sistema de concursos literarios por esos alegres, casi vecinales torneos, que el Ministerio de Instrucción Pública organiza una vez por año y que constituyen un sabroso artículo de costumbres de nuestra camandulera vida cultural. Tampoco sería justo extraer consecuencias demasiado pesimistas acerca del régimen en sí, por el mero hecho de que en esos certámenes los participantes y los miembros del jurado intercambian sus rótulos con deliciosa inescrupulosidad y también con un profundo sentido de la gratitud profesional y la asignación familiar. ¿No representa acaso una hermosa expresión de solidaridad que el poeta A, como miembro de un jurado, premie al dramaturgo B, y que el dramaturgo B, como jurado de otro género y en el mismo año premie al poeta A? (Toda semejanza de esta pregunta con casos concretos o concursos verdaderos, debe atribuirse en algunos casos a mera coincidencia, y en otros, a buena información).

Tampoco debe imputarse al sistema en sí la circunstancia de que los pocos jurados dispuestos a ejercer su sentido crítico se vean comúnmente asediados por los pedidos y muñequeos de algún concursante en particular. Hace tiempo que ha pasado a integrar el folklore montevideano el caso de aquel participante que fue a visitar a un miembro del jurado para decirle que había oído rumores de que se pensaba asignarle la Medalla de Oro (el sistema de recompensas no era el mismo de ahora) y que aunque ello

le reportaba una enorme satisfacción, él prefería algún premio menos honorario y más numerario ya que tenía urgente necesidad de comprarse un sobretodo, tal como el Sr. Jurado podría apreciar por el mal estado del que llevaba puesto. Patético, pero también representativo.

Hoy en día parecería que las cosas tienden a mejorar. Por lo menos, en el último Concurso Municipal de Literatura, el fallo no fue cocinado en familia. En la integración de los jurados aparecieron nombres de confianza, escritores extrapomádicos, críticos oficiantes. Hay que reconocer que esta vez el resultado es algo menos desolador. Algunos de los fallos genéricos están lejos de ser ideales, pero el error de apreciación es un derecho que se reserva todo miembro de un jurado sin que por ello se vea obligado a abdicar su honestidad.

Otro aspecto del problema es considerar hasta qué punto benefician a la literatura nacional los concursos oficiales. Su ascendente desprestigio ha llegado a ser tan público y notorio que un libro premiado por el Ministerio suele transformarse automáticamente en un *Worst Seller*; su remuneración en metálico no alcanza a solventar el costo promedio de una edición; el renombre que otorga el premio es más irrito que irrisorio. En varias oportunidades se ha dicho que el autor nacional no necesita que lo premien sino que lo lean, pero cabe admitir que hay otro tipo de escritor que no necesita que lo lean, sino que lo premien. Solo para este último espécimen el concurso sigue siendo una meta.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 899, 7 de febrero de 1958: 22).

El subsuelo de la calma

Es obvio que la eficacia de las obras literarias no siempre corre pareja con la felicidad de los pueblos. Quizá el bombardeado Londres del lustro 1939-1944 haya dado origen a más y mejores obras que medio siglo de equilibrado bienestar en la antiséptica y confortable Suiza. La inestabilidad política, los campos de concentración, los fusilamientos, las persecuciones, son —sin excepción— un terrible azote para toda comunidad, pero desde el punto de vista literario han demostrado ser buenos estímulos para la eclosión de obras dinámicas y perdurables. Desde Homero a Hemingway, desde Virgilio a Malraux, desde Tolstoy a Koestler, desde Dante a Barea, la violencia ha sido el telón de fondo de la estructura intelectual, casi diríamos su sostén.

También América se ha consumido en dictaduras, en el caos político, en el camandulaje, y también sus escritores se han apoyado en esas y otras pobrezas para denunciarlas, combatirlas, exterminarlas, y, de paso, para dar un sentido a su propia labor intelectual.

Desde hace muchos años, el Uruguay ha tenido la suerte de estar al margen del caos continental, de haberse afirmado en la normalidad política.

Sin indios, ni problemas raciales, ni terremotos, ni *United Fruit*, ni siquiera petróleo, el país —y en especial Montevideo— vive una paz cansina, aletargante, solo sacudida por algún crimen prestigioso o algún clásico de Peñarol y Nacional.

La literatura uruguaya, con raras excepciones, siente asimismo los efectos de tal anestesia, y se desentiende de esta realidad, de este lugar y de este tiempo. Hay que admitir que el acomodo masivo ha tranquilizado considerablemente a nuestros poetas y buena parte de estos, cuando producen, no pierden de vista el premio ministerial, la beca, la agregatura, el cargo-golosina. Desde este punto de vista siempre resultará menos riesgoso y comprometedor escribir sobre corzas que sobre infanto-juveniles, sobre caracolas que sobre la sagrada institución de la coima, sobre ángeles custodios que sobre oferta y demanda de estupefacientes.

El tema, considerado de forma aislada, nunca fue suficiente para salvar una obra; ya sea escribiendo sobre inefables antílopes imaginarios como sobre un demasiado concreto caso Alberzoni,[58] es evidente que tanto se puede llegar al bodrio como a la obra maestra. Pero de todos modos llama la atención que el escritor que goza del favor oficial —y también el que aspira con cierta urgencia a conquistarlo— solo excepcionalmente se dedica a tratar asuntos que son moneda corriente de nuestra realidad. Habría que hilar muy fino para identificar como antioficialista una sola línea de toda la literatura anacrónicamente pastoril en que labora incansablemente ese equipo singular que está presente en cuanto concurso o jornada o misión o comisión se dé por estas tierras.

Lo cierto es que tal inocuidad literaria puede dar una falsa idea de nuestro acontecer, de las corrientes morales e inmorales que lo recorren. La estructura general del país tiene algunas (no muchas) vigas podridas, y en general estamos lejos aún de alcanzar ese gran destino que intermitentemente es anunciado por algunos caudillos y subcaudillos con fraudulenta sinceridad.

Hoy en día puede considerarse prescindible que la literatura toque y desarrolle semejante tabúes, pero ¿debe acaso estimarse obligatorio el pasaje por la Arcadia criolla como medida previa para ser alguien en nuestro firmamentito literario? Después de varios años de esta conspiración de la corza, de este darle la espalda a lo que importa, de este hablar a conciencia un dialecto, y usar una imaginería, que poco o nada tiene que ver con lo que somos, hay derecho para formular una que otra sospecha. Por cierto que el rumbo de estas no es nada promisorio.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 901, 28 de febrero de 1958: 21).

58 Célebre caso policial ocurrido en 1956 en Montevideo. El industrial italiano radicado en Paraguay, Pablo Francisco Alberzoni, que acusado del crimen de su exmujer, residente en Montevideo, Françoise Donatti. [Nota del compilador].

El crítico y el susceptible

El *episodio*, recientemente fichado, del foro de Literatura que integró el programa de los Cursos Internacionales de Verano, vino a actualizar el viejo diagnóstico acerca de una rebelde dolencia del escritor nacional: su gastada e incurable susceptibilidad. Carlos Real de Azúa, que había aceptado y cumplido el incómodo encargo de sintetizar en cincuenta páginas un siglo y medio de cultura uruguaya, fue implacablemente anatematizado por varios participantes del foro, los cuales, con un espíritu vivisector que no suelen emplear en otras tímidas jornadas de su oficio, prácticamente agotaron la terminología demoledora, con el patriótico y confesado propósito de que los concurrentes extranjeros no se llevaran una falsa impresión, una impresión —para decirlo en términos de uruguaya pulcritud— en la que esos quejosos no estuvieran por los cuernos de la luna.

También, cuando se comenta un trabajo crítico, es aconsejable leerlo previamente. Desde el punto de vista de la eficacia analítica, no parece muy recomendable el procedimiento usado por uno de los profesores asistentes, quien hizo hincapié en que el autor del relatorio no citaba a Víctor Dotti, objeción que el lector curioso pudo rectificar horas después, con la simple lectura del trabajo y el consiguiente doble encuentro (en las pp. 33 y 46) del nombre de Dotti. En general, dio la impresión de que alguno de los impugnadores habían solo hojeado el estudio de Real, con el afanoso apuro de hallarse a sí mismos o de encontrar a sus amigos o de no hallar a sus enemigos. De ahí las decepciones y el resentimiento.

Es obvio que el trabajo de Real no tiene pretensiones de Biblia. Se trata más bien de un panorama ilustrativo y acogedor (quizá su defecto más visible sea la tolerancia con que abre sus puertas a demasiados nombres), inevitablemente sucinto y a veces superficial, pero siempre con rasgos de notoria agudeza, con opiniones originales y a menudo provocativas, con una palmaria coherencia crítica y también (hay que reconocerlo) con un franco tono de preferencias personales. Es evidente que cada lector tiene el derecho a discrepar con pocas o muchas de las opiniones del relatorio, especialmente si ese lector es además un escritor que vive y colea en 1958, pero es no menos evidente que todo autor de un trabajo crítico tiene derecho a dejar sentada su opinión, aunque esta contradiga, en alguno que otro rubro, ciertos juicios redoblados en manuales y cátedras.

Todavía hoy, a diez días del efervescente foro, es probable que el autor del relatorio, desconcertado quizá por la andanada de los susceptibles, no haya advertido en qué consiste exactamente su imperdonable delito, no haya comprendido aún que el mero hecho de opinar sobre literatos uruguayos, constituye un crimen de lesa mitología que no merece disculpas ni clemencias. No importa que la opinión vertida sea elogiosa. Jamás lo será bastante. No alcanza con decir: *"Fulano y Mengano son los dos más notables poetas uruguayos de este siglo"*, porque a *Fulano*, que posiblemente considera

a *Mengano* un débil mental, se le indigestará el ditirambo, mientras que *Mengano*, que dejó de saludar a *Fulano* desde que este no lo citó (en algunas sobremesa postvinosa de hace veinte años) entre los cinco más grandes escritores del mundo y sus alrededores, la cohabitación de la cita acaso le estrangule el placer de encontrar su nombre.

Hasta hace algunos años, el escritor uruguayo se ofendía cuando era agriamente criticado; después amplió la zona de la ofensa a los críticos que no lo mencionaban; pero hoy en día ya lo pone semihistérico el elogio compartido. Cuanto menos escribe, cuanto más promete que escribirá, el escritor nacional se muestra más complicado con el hermoso, imponente monumento que, con prisa y sin pausa, su activa imaginación va erigiendo en su honor.

Acaso la más importante pifia de quienes organizaron el foro haya sido la de haber demostrado suficiente ingenuidad como para creer que los escritores uruguayos estaban en condiciones de dialogar. En realidad, el diálogo será imposible toda vez que se cultive con tanta delectación el automito, el tono pedestálico, la obstinada iteración del propio mérito.

Solo el tiempo está autorizado a corroborar el considerable o insignificante legado que acaso dejen a la literatura uruguaya los escritores de esas últimas generaciones, tan higiénicamente descalificadas por alguno de los señores feudales y forenses. Pero si algo verdaderamente provechoso han traído al ambiente esos desautorizados, es nada menos que el ejercicio de la crítica, la ocasión de la polémica, la antitoxina del análisis, tareas y modos estos que alguna vez han ayudado a bajar los humos, no solo los ajenos sino también los propios, y asimismo a recordar que no siempre constituye un rasgo de buen gusto la inscripción, tan espontánea como irreclamada, en el reducido gremio de los elegidos.

En la composición del talento, la vanidad puede ser una especie de excipiente, una sustancia inocua que a veces sirve para dar brillo a las imágenes, sabor a los juicios, color a las ideas. Pero hay también una extralimitación de la vanidad, una hipertrofia agresiva e impúdica, que suele provocar en todo testigo más o menos sensible un estremecimiento de piadoso rechazo. Ciertos indicios permiten suponer que algunos profesores y becarios extranjeros se sintieron así de estremecidos.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 905, 28 de marzo de 1958: 23).

Escritores para la prensa

El lector de diarios es por lo común un tipo apresurado, cuya atención se apoya unos instantes en su historieta preferida o en el comentario de la pelea de anoche, en la cartelera de cines o en el sector de los avisos fúnebres, pero siempre con una escasa disponibilidad de exigencia, de tiempo y de interés. Sabe por experiencia que ese mero picoteo en puntos estratégicos

le brindará la necesaria erudición titular como para no quedar al margen en las vehementes discrepancias sobre el hecho del día que suelen tener lugar en la rutina coloquial del hogar, de la oficina o del café.

A ese lector le importa relativamente poco cómo está escrito cada artículo, qué cuota de verdad sostiene la versión del cronista. Pero eso no es lo peor. Lo peor es que el periodista sabe que al lector le importa poco, que cada vez se aleja más, que cada vez exige menos. Por múltiples razones, su tarea tiende a la repetición, al amaneramiento conceptual, al uso y al abuso de clisés verbales; solo rebelándose contra el inevitable clima de apuro e improvisación que impera en las redacciones, solo sobreponiéndose a la tentación de la rutina y sobre todo a su propio cansancio, podría el cronista embarcarse en la dignificación de su trabajo, en el empeño de escribir mejor. Pero después de unos años de esforzada fatiga, es inevitable que termine por preguntarse: *"¿Para quién?"*. Hoy en día los diarios no se leen, simplemente se miran. Como directa consecuencia, los diarios cada vez se escriben menos y se titulan más.

Pero hay otra clase de lector, el que compra su diario para leerlo, el que se molesta cuando en mitad de una nota halla una línea trabucada, cuando se da cuenta de que el cronista *"no estuvo allí"*, cuando quieren hacerle pasar gato por liebre. Es una lástima que la mayoría de las veces el periodista no sepa que ese lector *existe*, que su palabra tiene allí un eco y, por lo tanto, una razón de ser.

De todos modos, es este tipo de lector quien ha advertido, en los últimos tiempos, cierta transformación operada en la prensa montevideana. No en materia de orientación o de independencia política o de objetividad internacional. En estos y otros aspectos, el nivel general sigue siendo de un irrefragable y auténtico mercantilismo, y la única diferencia a reconocer es que mientras en algunos diarios se concede más importancia al compromiso que al tiraje, en otros, la sujeción al tiraje los va relevando de todo compromiso. Al fin y al cabo, no era dable esperar otra actitud de parte de una prensa en la que todos sus órganos tienen color político.

Pero si en su orientación general, la prensa montevideana conserva y defiende exitosamente la incolumidad de su negocio, en otro aspecto, que tiene que ver precisamente con la presentación y redacción de sus columnas, es evidente que una renovación comienza a producirse. En buena parte de los diarios montevideanos se publican ahora crónicas decorosamente escritas, en las que la adjetivación no forma parte de la corriente utilería. El lector puede reconocer una preocupación por la forma y, a veces, hasta una familiaridad con el tema que es previa a la redacción de la nota. El nivel promedio está lejos aún de ser el ideal, pero ya es bastante que el lector pueda hallar de vez en cuando alguna nota *que se pueda leer*.

En algunos sectores (una que otra página editorial, cierta crítica de espectáculos) la transformación comenzó antes, y hoy ya es posible encontrar

columnas escritas no solo con decoro, sino también con inteligencia, sensibilidad y hasta una relativa erudición. En otras secciones la transformación es menos visible, ya sea porque la materia se presta menos para el enfoque personal y el esmero estilístico, ya sea porque (como en muchas páginas de deportes o de policía) los tics verbales son prácticamente obligatorios y su ausencia causaría tremenda alarma en sus devotos consumidores. Pero aquí o allá aparece siempre una nota informativa desarrollada con agilidad, escrita con brío, apuntalada con humor.

Lo cierto es que una nueva generación está entrando en juego, una generación que antes de hacer periodismo practicó extensamente lo literario; que, antes de aprender a escribir, aprendió a leer. No todos estos nuevos y mejores cronistas fueron originariamente escritores, pero la mayoría de ellos fueron buenos gustadores de lo literario.

En un medio donde es virtualmente imposible ganarse la vida escribiendo literatura, ya no lo es tanto si el oficiante se limita a escribir periodismo. De ahí la tentación. De antemano conoce y reconoce que servirá intereses mezquinos, que habrá otros que pensarán por él, que en la mayoría de sus artículos sus convicciones faltarán con aviso. Pero, de todos modos, escribe. Y el mero hecho de escribir suele ser importante, decisivo, para quien esté inscripto en esa vocación. Escribir, aun a contrapelo del propio gusto o de la conciencia, puede ser para el escritor vocacional un medio más estimulante de ganarse la vida que vender calcetines o ligar expedientes o balancear las cuentas del Mayor.

El hecho es bastante curioso si se considera que los integrantes de las generaciones del 900 y del Centenario solo excepcionalmente se arrimaron al periodismo; aun quienes colaboraron en los diarios lo hicieron en forma esporádica, más bien en calidad de literatos que de periodistas. De todos modos, en muy pocos casos dependieron de la prensa para su sustento.

Esto no significa que el periodismo constituya la mejor salida para el escritor nacional de nuestros días. Seguramente que cada uno de esos oficiantes preferirían publicar libros (como una mínima probabilidad de supervivencia literaria) en vez de artículos, ya que los epígonos de Pero Grullo dejaron expresamente sentado que un libro quizá no se lea, pero siempre se guarda, y que en cambio una crónica, acaso se lea, pero siempre se tira.

Por eso, escribir en un diario puede no ser la mejor salida, pero también puede ser la única. *"No hay editorial para nuestros libros; pero en cambio hay diarios para nuestras crónicas. Así que escribamos crónicas"*. De este modo parecen haber resuelto su problema los escritores y críticos de esta promoción.

Indudablemente, en esta relación de prensa y escritores, el periodismo se está beneficiando de la literatura, o por lo menos de la crítica, de la avidez artística. Por algo las empresas han tendido sus redes. Pero cabe formular aquí una pregunta complementaria: ¿La crítica y la literatura se beneficiarán del periodismo? Hasta ahora, la respuesta aparece confusa y solo puede

anotarse que la mayoría de estos nuevos periodistas han dejado de producir en lo literario, en el ensayo de más vasto alcance. ¿Cansancio, falta de tiempo, pereza para pensar en otra escala? Después de todo, escribir un cuento puede representar un descanso para alguien que se gana la vida vendiendo calcetines, pero seguramente representa un cansancio adicional para el que estuvo escribiendo durante toda una jornada.

Y ello sin contar los innumerables tabúes de la prosa periodística, esas vergüenzas nacionales que el cronista jamás debe mencionar, gracias a un admitido y apócrifo pudor colectivo, que en cierto modo va aboliendo su capacidad de asombro. No todos los casos son extremos, pero el convencionalismo como norma diaria, puede resecar la sensibilidad.

Además, el periodismo es, casi por definición, un género superficial. Cuando leemos en el diario un artículo en que el autor se pone denso, profundo o demasiado enterado, se nos ocurre un solo comentario: *"¡Qué poco periodístico!"*. Lo grave es que el oficio periodístico bien entendido (es decir: ágil), esa habilidad de florearse con cualquier tema pero en la corteza, pueda contagiarse al escritor. Falta todavía saber hasta cuándo durará el fervor de estos esforzados, hasta cuándo seguirán trabajando sin necesitar el eco del lector, hasta cuándo estará ausente de sus preocupaciones la clásica pregunta de los viejos periodistas que se están jubilando: *"¿Para quién?"*.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 911, 16 de mayo de 1958: 21).

Más o menos nativistas

Es fácil, y además suena bien, decir que en la literatura uruguaya de las últimas hornadas falta a menudo ese elemento imponderable, equívoco y fijador, que suele llamarse *color local*. Siempre acude alguna voz pronta a sugerir que la fórmula más adecuada para lograr ese color local, consiste en someter la inspiración a periódicas abluciones de nativismo. Un buen consejo, claro. El nativismo siempre ha constituido una eficaz palanca del escritor hispanoamericano para mover sus temas y atraer de paso a su lector. La inabordable selva, el indio huraño y maltratado, las revoluciones detonantes y menesterosas, el gaucho de lacónico facón, han sido emboscadas con hábil estrategia por ensayistas, poetas y narradores.

Del último de esos temas logró asirse la literatura uruguaya y a duras penas se hizo folklórica. Ya Zorrilla llegó con cierto atraso y su indio le salió de ojos azules; Reyles llegó más tarde aún y así su gaucho le salió florido. Pero hicieron bien en no pensarlo dos veces, ya que la realidad estaba liquidando sus últimos retazos de folklore.

No obstante, liquidado que fue el último, el nativismo optó por retirarse y se instaló sin inconvenientes en la literatura. De todos modos, ya que se reclama una mayor atención del escritor nacional hacia lo nativo, convendría tal vez aclarar qué se entiende por tal. Porque, curiosamente,

algunos de nuestros narradores campesinos no se inspiran en la vida rural que está al alcance de sus ojos sino en la que vieron y contaron otros escritores. Puestos a elegir entre el campo de Catastro y el de Viana, sin vacilar escogen este último.

De modo que cuando se habla de la influencia libresca que padece, por ejemplo, nuestra narrativa ciudadana, achacándole a James, Faulkner o Céline alguno de sus efectos y defectos, habría que investigar si nuestra literatura rural está totalmente libre de pecado; si, en definitiva, no está haciendo más por el tema nacional quien aplica la mejor herramienta importada para tallar este presente, que quien emplea un útil ya gastado para trasmitir una efusión que le llega a través de intermediarios. También el nativismo puede ser libresco.

Faltaría anotar todavía que el Diccionario trae, junto a la palabra *nativo*, la siguiente explicación: *"perteneciente al país o lugar en que uno ha nacido"*. En un país como este, con la mitad de sus habitantes viviendo dentro del hinchado perímetro de su capital, hay pues un cincuenta por ciento de personas para las cuales nativo es sinónimo de ciudadano. De manera que, según la académica definición que aquí se cita, es tan nativo un hincha de la Colombes como un payador de Cerro Largo, una coima burocrática como una boleadora precolonial, una sesión de la Cámara como los pormenores de la yerra.

En boca de extranjeros es frecuente escuchar que el Uruguay es el más europeo de los países de América Latina. Ellos lo dicen como elogio, pero uno a veces se atraganta con el mismo, sobre todo cuando se tiene el pueril orgullo de sentirse americano. Sin embargo, lo más probable es que esos europeos nos estén revelando una estricta verdad y, con ella, una de las razones de nuestras crisis culturales. Es cierto que Henriquez Ureña nos puso a los latinoamericanos en la afanosa búsqueda de nuestra expresión pero cabe preguntarnos si los uruguayos no estaremos confundiendo nuestra expresión con nuestro folklore. Un pueblo puede no tener folklore y sin embargo tener expresión, su expresión.

Lo cierto es que a esta altura ya va resultando dramática nuestra imposibilidad de encontrarnos con lo autóctono. Es posible, empero, que todo tenga su origen en un tradicional malentendido: creer que, en materia de arraigo y regionalismo, podemos medir la realidad uruguaya con los mismos patrones que se usan para medir la del resto de América Latina. Olvidamos que las otras repúblicas de América Latina tienen tremendos problemas raciales, tienen petróleo y minerales, tienen —nada menos— a los Estados Unidos exprimiendo su fruta y dejando las cáscaras como parte del plan de ayuda mutua. Para bien o para mal, más por azar que por méritos o defectos propios, constituimos una excepción en la vida continental. Por eso, porque somos un módico mundo aparte, los métodos que emplean otros latinoamericanos para ir en busca de su expresión, acaso no nos sirvan para encontrar la nuestra.

En este país se cruzan y entrecruzan las tendencias, las corrientes de inmigración, las avalanchas culturales, las maniobras politiqueras. Ignoramos (en realidad, no hay modo de saberlo) qué sobresalientes poetas, qué vigorosos novelistas, publican sus obras en Asunción, en Lima, en Bogotá, pero en cambio sabemos de memoria (en realidad, no hay modo de ignorarlo) la nómina de mediocres que trimestralmente son lanzados a la fama por los bambolleros de París.

Cualquiera puede sostener que la vida uruguaya es una mezcla de ruido, abulia, generosidad, guaranguería, ambiciones, trabajo, inescrupulosidad, cursilería, buen humor. Es posible que debajo de esa corteza exista el todavía inhallado rasgo único, original, autóctono. Pero nuestro subsuelo no se caracteriza por su riqueza. Ni petróleo ni ricos minerales. Quizá no exista en un aspecto radicalmente humano, nada más hondo ni más original que la surtida realidad que vive a flor de tierra; quizá los escritores que pugnan por transformar esa miscelánea en literatura, no sean, después de todo, tan falseadores de lo nacional como algunos proponen. En última instancia, cabría reputarlos como más cercanos a un verdadero nativismo que quienes prefieren examinar la vida rural, ya no con su legítima miopía, sino con la lupa, ajena y prestigiosa, que los clásicos dejaron en su mano.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 912, 23 de mayo de 1958: 23).

Canjeables e inadaptados

El dominio de un oficio es algo que siempre importa en un escritor. Pero ese oficio debe representar algo más que dejar caer el acento obligatorio en la sexta cuenta del endecasílabo o cuidar que un drama cumpla puntualmente con las exigencias de planteo, nudo y desenlace. Solo cuando llega a ser el instrumento adecuado para desarrollar un enfoque personal, solo cuando se convierte en el brazo ejecutor de un sentimiento o una idea originales, solo entonces el oficio del escritor adquiere su sentido, cumple verdaderamente su función. Pero cuando ese enfoque personal no existe, cuando el estilo se apabulla hasta el punto de convertirse en un desvaído y ajeno sonsonete, entonces el oficio pasa a refugiarse en un lenguaje híbrido, reseco, un lenguaje que, ni murmurado ni vociferado, habrá de provocar jamás la menor resonancia en el espíritu.

Por más que no se trata solo de ritmos o de estilos; se trata simplemente de jugarse o no en la propia obra. Ni siquiera es cuestión de comprometerse, con un fervor integral, en ordenaciones políticas, filosóficas o religiosas. Un escritor puede, a veces, salvar su nombre no comprometiéndose, sosteniendo porfiadamente su resistencia a dejar de ser él mismo. Pero lo menos que puede pedírsele a quien escribe es que crea en la literatura, y, en consecuencia, que esta le importe como medio de expresión, como forma de desbordar hacia el mundo.

Todo esto tiene un inevitable aire de manual (mejor dicho, de notas al pie de los manuales), pero consiente sin embargo cierta referencia a algo que no sabemos exactamente si somos, pero que por las dudas pregonamos ser. Este es un país de muchos escritores. Cierto. Un país de pocos enfoques personales. Más cierto aún. La consecuencia que podría extraer algún observador sin excesivos prejuicios, es que no alcanza con tener ganas de escribir. Es preciso, además, tener algo que decir.

Uno de los aspectos más patéticos de nuestro presente literario, lo constituye el hecho de que muchos escritores uruguayos no tengan nada que decir, y sobre todo, que ellos sean los primeros en saberlo. Pero no todas las culpas deben de caer sobre esas testas, tantas veces coronadas por los jurados ministeriales. En realidad, todos somos responsables.

Hasta los diputados suelen darse cuenta, por ejemplo, de que la sociedad es responsable principal en el arduo problema de los menores inadaptados. ¿Y los mayores inadaptados? ¿Acaso la sociedad no es responsable de estos poetas, desdoblados en un Doctor Jekyll, honorable ciudadano de la Arcadia, y un Míster Hyde que pichulea en cuanto acomodo se le pone a tiro? En rigor, la única inadaptada es la porción *jekylliana* (confunde abstracción con distracción), ya que se debe reconocer que la mitad *hydiana* se adapta como un guante al más autóctono de los camanduleos.

El pobre lector cree hacer lo que puede: es decir, niega su mirada. Pero con eso no basta, porque, naturalmente, los poetas gacelares no escriben *para*. Ellos escriben. Punto. De modo que al lector, representante social en esta circunstancia, también le toca una poción de responsabilidad. Si el lector no ignorara deliberadamente las corzas, si el lector fuera en su busca y dijera su opinión sobre las mismas, quizá todo cambiara, quizá aquellos poetas *"desterrados de sí mismos"* (como alguno de ellos reconoce serlo) se resolvieran por fin a escribir para. A nadie se le ha ocurrido pensar qué podría suceder en el panorama literario nacional el día en que los poetas gacelares encontraran su segundo lector.

Aunque, en definitiva, no es el tema lo que cuenta. Fue Sara de Ibáñez, creo, quien introdujo las corzas en la literatura nacional, y hay que reconocer que aquellas eran válidas. ¿Por qué? Porque evidentemente la autora creía, tenía fe en sus propias imágenes; de ahí que estas aparecieran pulidas por el fervor del descubrimiento, por la consciente adopción de un lenguaje. Aun hoy, cubiertas por varias capas de sonetos de imitación, aquellas primeras corzas siguen manteniendo un único, irrepetido color. Es bastante obvia la explicación de que fueron las únicas que pasaron por el resguardo de un buen gusto personal; y también, de que todas las otras tienen menos de emulación que de abigeato.

Salvo excepciones que suelen depender más del azar que de la deliberación, la incanjeabilidad es un rasgo significativo en la obra de un poeta. La incanjeabilidad no siempre garantiza la calidad de un poema, pero asegura

en cambio que este solo puede tener un autor. Un librito (tan vulnerable en lo específicamente literario) como *Tata Vizcacha*, de Washington Benavides, resulta empero absolutamente incanjeable, y es seguro que esta cualidad bastará para salvarlo justicieramente del olvido. Versos como: *"Cuando descalzo recién salí/ era época de música bailable"* solo pueden ser de Humberto Megget, y otros como: *"La noche pozo suave/ y atorado de sueños/ soporta aún la cuota/ de otro y la rebasa"* son de Idea Vilariño y nadie más. Pero versos tan deliberadamente neutros como: *"Nacida en el temblor de una gacela/ y rodeada de tenues amapolas/ vieja mi niebla, con sandalias de olas/ por el sueño que un hálito desvela"* podrían ser indistintamente de Juvenal Ortiz Saralegui, Luis Alberto Caputi, Arsinoe Moratorio y quién sabe cuántos más; el hecho de que hayan sido autorizados por la poetisa nombrada en tercer término, parece obedecer mejor al cumplimiento de un trámite administrativo que al de una vivencia personal.

La lectura de estos poetas que pueden sustituirse y hasta superponerse sin mayor compromiso ni violencia, deja por lo general una sensación extraña. Cada uno de sus sonetos está rebosando palabras famosamente poéticas, pero es evidente que todas esas notas no llegan a constituir un acorde. Resulta obvio señalar que no es el derecho a equivocarse lo que aquí se cuestiona. ¿Quién de nosotros está libre de errores? Lo que aquí se objeta es el desinterés por lo literario que esa poesía, tan fácilmente canjeable, pone de manifiesto, ese desinterés que al final de cuentas se convierte en desprecio, y que no solo alcanza a lo estrictamente literario sino también a los valores humanos que la literatura suele arrastrar consigo. Escribir porque sí, sin una necesidad interior que fuerce a ello ni un impulso vital que justifique el esfuerzo, no parece en verdad una tarea ineludible sino un largo apagón de la conciencia. Alguna vez escribió el incanjeable George Orwell: *"En una época como la nuestra, en que el artista es una persona enteramente excepcional, ha de permitírsele el goce de cierto grado de irresponsabilidad, así como se le permite a una mujer embarazada"*, cabría preguntarnos si ese grado de irresponsabilidad seguirá siendo lícito, en el caso de una extendida y falsa alarma.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 917, 27 de junio de 1958: 23).

Trastienda de la crítica

En cierto modo es comprensible que para algunos lectores y numerosos autores, el crítico de libros resulte una especie de ogro en ejercicio, implacable poseedor de una glándula intelectual encargada de segregar veneno en dosis máximas y mínimas. *"Todo crítico es un fracasado"*, así reza un eslogan que generalmente hace pensar a muchas personas, entre ellas a los fracasados que no ejercen la crítica. Es verdad que en ciertos casos el crítico es un fracasado, un escritor que alguna vez tuvo suficientes autoexigencias como para darse cuenta de que la novela o la oda que tenía escondida en el

último cajón de su escritorio, sencillamente no servían. Pero cuando alguien piensa y dice: "Todo crítico es un fracasado", en realidad, por más que no lo diga ni siquiera lo piense, le está negando al crítico personería literaria. Un erróneo traslado de culpas; más o menos como pretender que alguien, incapaz de saltar a la garrocha, no pueda ser, a pesar de ello, un formidable ajedrecista. A nadie se le ocurre pensar que un jugador de ajedrez sea un garrochista fracasado.

Reconozcamos que el crítico es, en algunos casos, un ser exasperado y —con bastante más frecuencia— un ser exasperante. Aun la verdad lisa y llana tiene un alto poder de irritación; cuánto más no habrán de tenerlo ciertos vicios de la profesión, tales como la lectura distraída, el consejo presuntuoso, la ironía brillante pero injusta. El mal crítico tiene diversos modos de ocultar sus carencias. Lo más peligroso es, sin embargo, cuando existe un mal crítico dentro del bueno. En este sentido, la amistad constituye a veces la palabra clave. Hay críticos que, por el solo hecho de referirse al libro de un amigo, se sienten obligados a elogiarlo sin medida; pero hay otros, en cambio, que se sienten obligados a vapulearlos con especial vigor, a fin de que nadie se atreva a pensar que la amistad ha pesado en el juicio. Es fácil darse cuenta de que un crítico no tiene derecho a ser premeditadamente injusto o agresivo o servicial; sin embargo, no es tan fácil comprender que un crítico tenga derecho a equivocarse. La objetividad es un arte difícil de practicar, tanto por el crítico como por el lector.

Desconfianza, odio, escepticismo, a veces respeto; de tales ecos se nutre el ejercicio crítico. Pero, ¿a quién se le ocurriría sentir piedad hacia esos juzgadores, hacia esos censores frecuentemente despiadados o que así lo parecen? No son, empero, totalmente indignos de la misma. Piénsese por un instante que el oficio de crítico comienza por lo general en el oficio de lector, en la fruición con que un lector vocacional se ha arrimado a ciertos autores, a ciertos libros. Pues bien, cuando el crítico era solo lector, elegía espontáneamente sus lecturas y estas se convertían en un estímulo más para vivir. Desde que es crítico, en cambio, la actualidad bibliográfica elige por él, y el solo pensar en los interminables capítulos de aburrimiento que le acechan, alcanza y sobra para considerarle el desaliento. Un escritor inglés llegó a confesar que había dos o tres libros por año sobre los cuales le gustaría escribir, pero que se veía obligado a escribir sobre cientos. En rigor, un artículo solo aparece como particularmente vivo, ágil, sincero, cuando el crítico se ha entusiasmado o indignado frente a la obra o el escritor que comenta. Ello no significa abdicar la objetividad; a partir de la primera impresión objetiva, el crítico pone calor, se compromete en el elogio o en la negación. Pero eso pasa, verdaderamente, dos o tres veces por año. El resto es una práctica más profesional que vocacional, un deglutir de páginas y páginas, memorias y tragedias, liras y solapas, y largas, larguísimas monografías sobre temas o autores por los que no siente la menor afinidad,

ni siquiera la menor repulsión. Porque el crítico general de libros no es ni puede ser (por más que el lector piense a veces lo contrario) un erudito. Puede —eso sí— ser un especialista en estilos o en sociología o en métrica o en metafísica, pero nadie es erudito en Cultura Universal.

Recuérdese, además, que la crítica bibliográfica cumple una misión informativa. Desde el punto de vista del lector, es preferible que en una sección literaria aparezcan seis o siete comentarios breves sobre otros tantos libros recién aparecidos, antes que uno exhaustivo sobre un tema de mayor especialización o trascendencia. De modo que, en cumplimiento estricto de ese cometido, el crítico llega inevitablemente a ser superficial, limitándose por lo común a tres o cuatro giros para decir un elogio y a otros tantos para formular un reparo. Los clisés estilísticos son harto más frecuentes en la crítica que en cualquier otro género literario y eso es en cierto modo explicable, ya que una reseña bibliográfica debe contener un juicio sintético, y en definitiva no hay muchos modos de decir que una cosa está bien o está mal.

Difícilmente será esto comprendido por el autor nacional. En el fondo de su corazón literario, él siempre espera un extenso artículo en el cual se analice su obra con la minuciosidad y la profundidad que habitualmente se consagran a un Shakespeare o a un Cervantes. Si la nota es breve y desarrolla sumariamente un tema que podríamos denominar: "Oh, qué bueno es", el autor comentado se da la cabeza contra las paredes porque piensa que si al crítico le gustó, bien podría haber escrito un poco más. Si, por el contrario la reseña desarrolla concisamente un tema que podríamos llamar: "Oh, qué horrible es", el autor comentado es muy capaz de buscar al opinante para ocuparse personalmente de darle la cabeza contra el muro.

En resumidas cuentas, un género bastante ingrato. De vez en cuando, el crítico se acuerda del lector vocacional que aún sobrevive en él, y adquiere algún libro que no puede comentar (es viejo, apareció hace dos años) aunque daría dos noches de vida por hacer un hueco en su agitado tiempo a fin de leerlo y disfrutarlo a gusto. Pero ese libro, la mayoría de las veces sin abrir, será depositado junto a varios otros en el estante especial que dedica a los inalcanzados. Difícil es prever cuándo tendrá tiempo para leerlo. Por ahora, imposible; le esperan un grueso volumen de 800 páginas sobre el uso del pronombre relativo en los autos sacramentales no calderonianos, tres tomos —traducidos del alemán— sobre la influencia del alegorismo medieval en el torero español contemporáneo, cinco sonetarios autóctonos, y un apéndice sobre traducción oral de refranes peninsulares durante el sitio de Montevideo. Naturalmente, algún día terminará con ellos, pero ese día sentirá en la cabeza una especie de dulce zumbido y acaso tome la profiláctica medida de irse al Estadio, al cine o al café.

(*Marcha*, Montevideo, n.º 920, 19 de julio de 1958: 23).