

MISCELÁNEA

Cruces y caminos de las antologías poéticas uruguayas

Pablo ROCCA

Universidad de la República
Montevideo, Uruguay

RESUMEN

A través de las antologías poéticas, en este ensayo se estudia la dinámica de la producción literaria y cultural uruguayana en su contexto social y económico, tanto nacional como internacional. De hecho, esto implica la conexas revisión crítica de la estabilidad de los conceptos de nación, de antología y de canon. El recorrido se inicia casi en los orígenes del Estado Uruguayo y concluye en los años cercanos. Como apéndice al trabajo, se incluye un repertorio bibliográfico de las antologías poéticas uruguayas, con una introducción metodológica.

Palabras clave: Antologías poéticas uruguayas/ Revisión crítica del canon/ Historia literaria y cultural.

The Roads and Crossroads of Uruguay's Poetry Anthologies

ABSTRACT

Through an examination of poetry anthologies, this is essay studies the dynamics of Uruguay's literary and cultural production within a national and international social and economic context. This entails a critical reappraisal of the stability of concepts such as nation, anthology and canon. The overview begins in the origin of the Uruguayan State and ends in the present. An appendix includes a bibliographical index of Uruguayan poetry anthologies, with a methodological introduction.

Key words: Uruguayan Poetry Anthologies/Critical revision of the canon/ Literary and Cultural History.

SUMARIO: 1. Uno: Funciones, lectores, tipologías, alcances. 2. Dos: Un siglo y medio de antologías/ Itinerario (1835-2003). 3. Tres: De las dificultades actuales (Estudio comparado de dos casos). 4. Referencias (Textos teóricos, historiográficos y críticos). 5. Índice de antologías colectivas y de recopilaciones poéticas uruguayas. 6. Siglo XIX. 7. Siglo XX. 8. Siglo XXI.

In memoriam Beto Oreggioni (1939-2001)

UNO: FUNCIONES, LECTORES, TIPOLOGÍAS, ALCANCES

«Antología», «florilegio», «parnasos», «muestra», «índice», «mapa», «repertorio». Todos estos términos no tienen el mismo significado, pero muchas veces son empleados como sinónimos cuando remiten a la suma y reunión de textos, sea cual fuese su naturaleza o pertenencia discursiva. Cuando estas palabras, todas o cada

una de ellas, apuntan sobre la poesía, se produce algo así como un pequeño cataclismo entre la secta lectora, especialmente en la sociedad de los poetas vivos. Si esto es así o parece serlo en cualquier parte, se agrava a extremos delicados en el complejo campo literario de un pequeño país como Uruguay, siempre dispuesto a producir poetas, aún hoy, cuando las condiciones de difusión de la poesía se han reducido a extremos que se hubieran pensado inverosímiles sólo veinte años atrás.

Pocas palabras más engañosas, gastadas y hasta peligrosas —en este territorio de la lengua y de la geografía— que la palabra «antología» o sus derivadas. Tempranamente, el joven Borges, supo ver esta dificultad, cuando al referirse a un cuento de Enrique González Tuñón anotó que bien podría calificarlo de «*antológico*»: «si no fuera por lo acartonado, insípido y reseco de esa palabra y de las compilaciones muertas que signa» (Borges 1927: 116). Algunas preguntas algo tremendistas sugiere esta sentencia entre juguetona e irónica: ¿en este nuevo milenio, las antologías están muertas o viven apenas unos instantes, los del fragor y la pelea, los del resquemor y el comentario en voz baja entre las minorías? ¿O la poesía misma sufre de esa herida en este mundo conquistado por la globalización tan fuertemente neoliberal en América Latina? ¿Los libros de poesía o ahora las versiones electrónicas o en Cd Rom que sólo se hacen para una secta —los poetas y los profesionales— y las antologías, con suerte, pueden rescatar a algunos del olvido? A fin de cuentas, ¿cómo se llega a conocer la obra de un país, una región o de una época si no es a través de los manuales, entre los que la antología vendría a ser *una de sus formas*? ¿La antología, entonces, vive más que el libro del poeta o más que poetas consagrados hay poemas de esos creadores que se perpetúan pisando sobre los cadáveres de otras tantas docenas del mismo autor?

«Es obvio que el Olimpo de las antologías admite sólo un número limitado de dioses—escribió en 1987 Mario Benedetti—. Es no menos obvio que podría reunirse una buena antología con autores descartados por los antólogos, una suerte de *Salon des Refusés*» (Benedetti 1994: 185). La *boutade* benedettiana es proliferante: el poeta es el pequeño dios, la antología su residencia, esto es, el poeta es un elegido, un ser superior que sabe pronunciar la *mejor* palabra y, en esa línea, la antología sería la mejor casa posible. Los no-elegidos, también permanecen por la ausente resonancia. Es un razonamiento típico de poeta excluido de antología, para el caso de varias que salieron alrededor de 1985, en particular una a cargo de Cobo Borda quien en su prólogo descalifica a los poetas coloquiales, entre los que está el propio Benedetti, quien por lo tanto está, no estando (Cobo Borda 1985). Dicho de otra manera metafórica, según Benedetti no hay un purgatorio para el poeta, hay un paraíso que lo aguarda llamado *antología* y un infierno que, por obra de una justicia superior—casi divina— se revertirá en paraíso a su debido tiempo. Y a todo esto, ¿queda un lugar para el simple mortal, para el nunca bien definible lector de poesía?

«La poesía no se vende, porque no se vende», dijo en alguna ocasión —repetida con fortuna— el poeta argentino Guillermo Boido. Pero no es seguro que a los poetas les disguste la idea de que sus versos, no digamos que les permita mantener abierta una cuenta bancaria, pero sí que se conozcan bastante más de lo muy poco que se divulgan. Algo parece seguro: la poesía, en todas partes, convalece o circula muchísimo más rápido que antes, aunque no necesariamente con más éxi-

to ni con la duración o la permanencia en la memoria de que gozó entre los públicos estables de otrora: la aristocracia hasta la irrupción de la burguesía, las clases medias y aun las capas obreras ilustradas hasta que fueran seducidas, en los ochentas, por las «luces» de la televisión o las marcas de la instantaneidad posmoderna. Ahora, el espacio electrónico en el texto infinito de internet parece poderlo todo, ya porque comunica pronto y con eficacia, ya porque es capaz de atribuir —abroquelado en un habitual semi o total anonimato— cosas que pertenecen a unos y que terminan siendo de otros. O, si se quiere, de todos.

Cuantificar los estándares de lectura siempre ha sido una tarea entre ímproba e improbable, valga la paronomasia. Las encuestas, aun las más rigurosas, suelen simplificar el punto ante la imposibilidad de acribillar a preguntas al encuestado sobre el crisol de posibilidades de lectura a que puede llegar. Ese problema puede detectarse en un muy reciente y abundante informe, en el que se indica que entre los que leen varios libros, un 15% leen «poesía y teatro», categorías de discurso sin diferenciar, como si fuera posible mezclar un género con el otro y, aun más, como si fuera creíble que siquiera en Uruguay (o en cualquier parte) alguien más allá de los profesionales leyera teatro. Si este aspecto es debilísimo, en cambio el informe sobre consumo cultural uruguayo aporta, quizá contradictoriamente, una ayuda significativa en otro punto: la consulta sobre la propiedad particular de libros, que arroja, en Uruguay, «que el 60% de la población cuenta con menos de 51 libros en su casa, un 17% entre 51 a 100 libros y [un] 15% con más de 100». A lo que hay que agregar algunos datos, de relativa confiabilidad, pero útiles al fin: un 58% de los encuestados leen o han leído libros de autores uruguayos, mientras que sólo el 1% los ha leído por internet, y que —este dato parece más firme que los anteriores— la asistencia a bibliotecas públicas es bastante magra, sobre todo porque no se interroga a qué concurre el lector a ellas, si a solicitar los libros obligatorios para cursos secundarios o universitarios o a pedir en préstamo para degustar en casa —o en ese mismo espacio público— los libros que fuesen. (Achugar/Rapetti 2003: 57-65).

La tarea crítica y la confección de la antología son dos operaciones simultáneas. La crítica es una forma de la antología y a la inversa, la antología es una especie de la crítica. Podría distinguirse, rápidamente, y aun a cuenta de desarrollos posteriores, entre antología y recopilación (o compilación) poética. Esta última tiende a la reunión con pretensiones de amplitud. A la primera pueden corresponder algunas *tipologías*:

- 1) *Historicista*, que puede dividirse en *sinóptica*, la que organiza los textos en atención a la diacronía, con la ambición del panorama general; *restric-tiva*, la que efectúa un recorte, una selección interna ajustada a otros propósitos: de época, de tema, de «calidad» o por la identificación de líneas internas. A la primera forma Menéndez y Pelayo la llamó «histórica» (Menéndez y Pelayo 1893-1895) y, extremando las observaciones del humanista español, José Enrique Rodó la estimó como más necesaria para la América de comienzos del siglo XX, como auxiliar «didáctico» de un manual de historia literaria que introduzca lo «óptimo» con los ejemplos menores, por-

- que unos y otros hacen a la inmadura literatura americana en su camino ascensional (Rodó 1967).
- 2) *Faccional*: representa a un grupo, promoviendo una estética o delimitando un problema o los intereses de un sector. A menudo se encubre tras el vestido de una antología con algún rasgo historicista o como muestra. No se trata, estrictamente, de los agrupamientos que Menéndez y Pelayo llamó «florilegios caprichosamente formados» (1893-1895), sino de una elección que se asienta en la solidez de un grupo literario que busca su lugar en el campo (Bourdieu 1977).
 - 3) Expresiva de la poética personal del antólogo, algo más que «solaz de los amigos de lo bello», como quería Menéndez y Pelayo (1893-1895); algo más que «el gusto personal del coleccionista», de que habló Alfonso Reyes (Reyes 1989: 126). Se trata de la organización, desde una axiología propia (flexible o inflexible), de un corpus de ideas sobre poesía y de textos poéticos concretos.¹ En buena medida podría definirse en oposición a las tipologías anteriores, aunque no pierda contacto con la faccional.

Si es cierto, como señalara Hugo Achugar, que «la propia noción de antología supone un centro o, lo que es lo mismo, un sujeto que organiza o enuncia el discurso antológico» (Achugar 1989: 59), está claro que el valor del «gusto» es, de todas formas, irrevocable. Aun los más austeros, estreñidos y positivistas pueden incluir en sus antologías autores que personalmente no les complace, pero en la selección de textos será bastante difícil que se atengan a esa suerte de consenso que, por otra parte, hay que trabajar con mucha paciencia y distancia. Además, hacer una antología de poesía implica una operación doble: de poetas y de poemas de éstos.

Estas precauciones para afinar mejor la tarea, se verá, no han sido muy usuales en el Uruguay de las últimas décadas, donde no suele ejercerse el trabajo crítico con la seriedad que corresponde, revisando diccionarios e historias literarias, observando atentamente ediciones —con la conciencia clara de los resortes de poder que esto implica—, leyendo notas y artículos, en particular si se trata de evaluar lo más cercano, siempre lo más desprotegido por los balances críticos.

El *Índice de antologías colectivas y de recopilaciones poéticas uruguayas* incluido al final de este trabajo podrá mostrar la eficacia de las diferentes tipologías sobre lo concebido como un espacio uruguayo. Tratando de evitar la descripción o la lista fatigosa de títulos y nombres, el siguiente apartado examina los libros principales articulando cuatro ejes que permiten visualizar mejor el conjunto de una producción antológica o compiladora en relación al campo literario uruguayo: 1) el lugar de cada tipología, 2) la práctica concreta a través de la historia y en diálogo con la sociedad en que surge, 3) su eventual imbricación con los movimientos,

¹ Al fundamentar los criterios que lo llevaron a preparar su conocidísima *Anthologie de la poésie française*, André Gide indicaba: «J'ai naturellement écouté mon goût. Je n'ai pas écouté que lui, me laissant instruire sans cesse. Ce goût, que l'on peut croire infailible de vingt à trente ans, tandis qu'il est alors plus flexible que les rameaux tendres, ce goût qui drevrait aller s'épurant et s'affermissant avec l'age [...] est devenu chez moi plus craintif» (Gide 1949: XIII).

corrientes o escuelas estéticas o de individuos relevantes, que hacen erupción en un determinado momento, 4) el establecimiento de un canon.

Sigue a este recorrido global un último apartado, en el que se efectúa un ejercicio comparatista que, de alguna forma, sirve como epílogo al itinerario precedente. Porque el estudio de las dos últimas antologías generales que se produjeron sobre la poesía uruguaya (Benavides/Courtoisie/Lago 1995 y Renard 1998) podrá permitir el cumplimiento o la cancelación de una síntesis de los puntos antes mencionados con destino a fines del siglo XX. Para el caso, existe el singular atractivo que la primera antología fue hecha por uruguayos en Uruguay, aunque bajo un sello editorial de probable distribución fuera de fronteras, y la otra por una francesa, en edición bilingüe, editada en Europa y por lo tanto sin mayores aspiraciones de circulación interna sino internacional.

DOS: UN SIGLO Y MEDIO DE ANTOLOGÍAS / ITINERARIO (1835-2003)

Como ya ha sido planteado por la crítica de los últimos años que trabaja sobre el problema de la formación del Estado nacional en América Latina, la confección de «florilegios», «ramilletes líricos» o «parnasos» tuvo una enorme incidencia en la afirmación de un campo letrado en cada nuevo Estado del subcontinente que se iba desagregando de las metrópolis europeas (Campra 1987; Massiello 1992; Achugar 1998) y, más particularmente, en el Estado Oriental del Uruguay (Pivel Devoto 1981; Achugar 1994; de Torres 1995; Rocca 2003). Cada uno de estos libros (a veces de varios tomos), fue fundamental, también, para que a través del discurso poético *en primera instancia* la clase dirigente autoafirmase su sitio como tal, es decir, como propietaria de la palabra, de la letra y del canto a sus hazañas que, a contracorriente, daban sentido escriturario a sus proyectos de Estados-nación. El ya consagrado sintagma «*ciudad letrada*», que acuñó Angel Rama en su libro de 1984, se encuentra —en el ejemplo del Estado uruguayo— en la etapa de una ciudad de la independencia que, aun sin poder desprenderse de los actos y reflejos de la administración colonial, trata de apresar la vida general de sociedades americanas muy determinadas por el medio rural y, por lo tanto, en permanente conflicto mutuo (Romero 1976; Rama 1984).

En la orilla oriental del Plata, la frágil formación del Estado representó una tarea quizá más ardua que en las Provincias Unidas del Río de la Plata o en Brasil. No es ocasión de extenderse sobre algo que la bibliografía mencionada ha tratado, o ha remitido a bibliografía histórica o política más específica y competente para esos menesteres. Pero, como sea, conviene recordar que pocos Estados como el uruguayo adolecen de *problemas de origen* tan curiosos y de complicaciones de organización tan espinosas.

Para empezar: los *problemas del origen* se vinculan a la cuestión del nombre del nuevo Estado. Luciano Lira (¿1800?-1839), un soldado nacido en la otra orilla del Plata, contribuyó con una solución de rápido éxito: *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República Uruguaya*. Primero que nada, porque fijó en el título mismo de su compilación los dos nombres posibles de la nueva formación polí-

tica que, de hecho, siguen conviviendo y hasta debatiéndose en la actualidad.² El militar de poético apellido inició en 1833 una paciente recolección de composiciones que habían circulado en la prensa y en hojas volantes —cuando aún no existía la producción montevideana de libros—, y con esos insumos armó tres volúmenes que se publicaron entre 1835 y 1837. El inicio de una guerra que pronto se hizo internacional en 1838, y que sólo vino a concluir el 8 de octubre de 1851, entreveró más las cosas para un Lira que cabe imaginar atónito. Esa guerra aniquiló el anunciado cuarto tomo del *Parnaso* y, lo que es más importante y en verdad causal de lo anterior, desdibujó las fronteras del Estado Oriental del Uruguay. El compilador terminó incorporándose al ejército de Lavalle en el sur argentino, que peleaba contra la alianza de Juan Manuel de Rosas y el general y ex-presidente oriental Manuel Oribe. En esa lucha perdió la vida.

Antes de que se desatara el último complejo de avatares, no puede sorprender el apoyo de la clase dirigente al proyecto poético de Lira, no sólo por la encumbrada posición que las «bellas letras» detentaban entre el patriciado, sino por la naturaleza misma de los textos seleccionados, que vienen a representar un friso de las voces de la comunidad que se pretende consolidar. La poesía neoclásica funcionaba entonces, en América Latina —a diferencia de la fuente europea—, como crónica adicta al nuevo proceso independentista y a las luchas intestinas de las facciones y de los jefes, ya que, como puede notarse a cada paso en cualquiera de las páginas de los tres volúmenes compendiados por Lira, en la mayor parte de estas piezas (sonetos, lirias, odas, himnos, décimas, octavas, letrillas) se exalta una épica nacional, se elogia a los dirigentes en el ejercicio del mando, administrativo o militar, situaciones casi indiferenciadas. Los dos centenares aproximados de textos líricos y las cuatro piezas dramáticas versificadas que contiene el *Parnaso*, se suceden sin el menor escrúpulo cronológico, temático o autoral. La organización caótica responde al «método» ya ensayado en otros *parnasos* europeos y americanos (como en las vecinas *La Lira Argentina*, 1824 y la *Colección de Poesías Patrióticas*, 1828), es decir: la reunión, la tumultuosa «junta» de voces que forman una nación que se construyó así, con bríos, como se pudo o que se «imaginó» que así se construía, si hacemos caso —aunque sea en su idea madre— a la propuesta de Benedict Anderson en su libro *Imagined Communities*.³

Veinticuatro «vates», entre ellos media docena nacidos fuera del territorio oriental al que se consagran, edifican en *El Parnaso Oriental* una literatura académica, inspirada en fuentes clásicas o que se mimetiza con la poesía neoclásica española de un Arriaza o de un Meléndez Valdés. El predominio de Francisco Acuña de Figueroa no es sólo resultado de su excelente posición en las esferas oficiales

² A modo de rápido ejemplo, hoy los sectores más conservadores del Partido Nacional, encabezados por el ex-presidente Luis Alberto Lacalle, suelen hablar de «orientales» y no tanto de «uruguayos». Un estudio excelente sobre las dos denominaciones: «De orientales a uruguayos (repasso a las transiciones de identidad)», Carlos Demasi, en *Encuentros*, Montevideo, Num. 6, octubre 1999: 69-95. Ya redactado este trabajo, Demasi publica el libro *La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay (1920-1930)*, Montevideo, Trilce, 2004, complemento indispensable de las observaciones anteriores.

³ Para una crítica a la cuestión de la lengua en este libro de Anderson, editado en 1985 y traducido al castellano por Fondo de Cultura Económica de México años después, véase Pablo Rocca, *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2003.

de la primera República, sino también de su conocimiento cabal de la literatura clásica y contemporánea. Evidente asesor de Lira —a quien algunos testimonios dan como un «modesto hombre de color»—, Acuña lidera la poesía «cult» y patriótica, tan cara a la clase dominante, el sujeto mejor representado, desde luego, en sus diferentes variaciones. Pero también ensaya poemas visuales, acrósticos y hasta un «cielito oriental», composición romancesca de la que, sólo mucho después, se sabría que Bartolomé Hidalgo había sido el «inventor», el «Adán» de la gauchesca (Borges 1950: 7). En el *Parnaso*, los textos de Hidalgo limitan otro sector de la voz de la colectividad nacional, la del gaucho, pero en la forma del «diálogo patriótico» y en el unipersonal dramático *Sentimientos de un patricio*. La mujer tiene su espacio a través de la poesía de Petrona Rosende de la Sierra, ya sea defendiendo los fueros de un decir propio (como en el poema «La cotorra y los patos», en el que ataca a los hombres porque se mofan de las mujeres en cuanto meras parlanchinas), ya —sin pizca de ironía— resguardando las tareas específicas de la mujer en el hogar, con lo cual vendría a ahondar la subalternidad femenina («La aguja»). El sujeto popular *por sí mismo* no tiene voz: no hay composiciones orales «gauchas» ni existen las que cantaron o pronunciaron los esclavos negros. Unos y otros son interpretados por los «cultos»: el poeta gauchesco (Hidalgo, Francisco Araújo, en una ocasión el propio Acuña), el poeta que realiza el simulacro de la voz del esclavo africano («La madre africana» y, sobre todo, «Canto patriótico de los negros», de Acuña de Figueroa).

Los estándares de venta de la obra por suscripción —dato que consta al final de cada uno de los tomos— evidencia el enorme respaldo a esta tarea por parte de la clase dirigente, propietarios del libro en tanto propietarios del acto de leer y de la sociedad que hegemonizan. Cuando en 1837 salió en Montevideo el último tomo de esta obra, no sólo el neoclasicismo estaba muerto, sino que era también imposible un proyecto colectivo poético que celebrara a los dirigentes del Estado. Esta entidad, en la Guerra Grande, borromeaba de continuo sus fronteras y porque los jefes otrora unidos (Rivera, Oribe), estaban ahora enfrentados a muerte. En el plano estético, con el retorno de Esteban Echeverría a Buenos Aires, se introducía el romanticismo, que pronto hizo escuela en Montevideo cuando la flor y nata de la intelectualidad porteña tuvo que exiliarse en esta ciudad sitiada por las fuerzas conjuntas de Rosas y de Oribe. Los exiliados formaban un compacto bloque opositor al gobierno de Juan Manuel de Rosas, quien clausuró en la orilla occidental del Plata toda actividad que no le fuera adicta (Weinberg 1958). La *pléyade* porteña —José Rivera Indarte, Echeverría, Juan María Gutiérrez, Miguel Cané (padre), entre otros—, alternó con los jóvenes montevidianos. Organizaron actos que celebraron la independencia de las Provincias Unidas en mayo de 1810, que entonces se percibía como una fiesta nacional también en Montevideo. De estas fiestas cívicas surgieron dos compilaciones poéticas (ver *Índice*), y de esa alternancia productiva y belicosa son resultado los periódicos, de los que el más literario y orgánico fue *El Iniciador* (1838).

El montevidiano Andrés Lamas hizo una antología en la primera mitad de la década del cuarenta, en pleno conflicto, pero no se llegó a publicar nunca, aunque el manuscrito se conserva en el Museo Histórico Nacional. No hubo tiempo o no

hubo dinero o, tal vez, no existió voluntad de combinar una cierta contradicción que establecía el credo romántico: la exaltación de la libertad y de lo nacional, simultáneamente, actividad posible si se concebía desde Montevideo a Rosas como el paradigma de la opresión, pero inviable si se trataba de dibujar un carácter nacional preciso de la «República Uruguaya» —como la había definido Lira—; ajena, por lo tanto, a la intervención de los poderes de la otra margen. Sea como sea, resulta ilustrativo que en la prolífica colección «Biblioteca Artigas», Colección de «Clásicos Uruguayos» —fundada en 1950 y de febril producción editorial entre 1959 y 1966, cuando fue decisiva la influencia del historiador y político Juan E. Pivel Devoto—, se haya descartado esta compilación como clásico nacional. La nunca expresada justificación, para el caso, puede ser simple: son los argentinos y no los uruguayos —o los que, *después*, se sabrá claramente que son uruguayos— los que dominan en ese volumen de Lamas, que vendría a ser la primera antología en sentido estricto que se hizo en este territorio.

Olvido semejante padeció otro libro, este sí édito, y mucho más extraño: *Cuadros poéticos o Colección de poesías hispano-americanas* (1841), que puso lado a lado, en un pequeño tomo, a cuatro uruguayos con cuatro españoles románticos. La libertad poética junto a su expresión liberal hizo una nueva alianza de juventudes hispanoamericanas que, después de todo, no abjuraban de la lengua —los de este lado americano, claro—, sino del absolutismo monárquico que, en España, la empleaba como vehículo de una poesía que lo celebraba o lo toleraba. Pero para encontrar la marca del discurso romántico, ya con la apropiación de otras voces del movimiento en estadios más avanzados (Victor Hugo, Chateaubriand), habrá que esperar a que el principiante Heraclio Fajardo dé a publicidad sus *Flores uruguayas* (1855). En este volumen, que vendría a constituirse en la primera antología concebida bajo el criterio que combina el gusto personal con un primer atisbo de tipología historicista en su vertiente restrictiva, predomina la idea de la época contemporánea. Al frente del mismo tienen lugar los versos de Acuña de Figueroa, a quien siguen los románticos, desde los precursores a los todavía muy jóvenes (como Juan Carlos Gómez). Sin embargo, el antólogo es consciente de la operación mixta que lleva adelante: *primero*, la realización de un libro que sólo admite poetas uruguayos, lo cual es una novedad absoluta; *segundo*, la imposibilidad de una poesía que compita con la de otras latitudes en pie de igualdad. En el prólogo señala esta última limitación: «Producidas en tiempos anormales, en un período calamitoso de prostración intelectual, no se busque en la mayor parte de [estas composiciones] la perfección del arte» (Fajardo 1855: 10).

En rigor, puede entenderse y, aun a la distancia, compartirse esa definición de «tiempos anormales», que podría alargarse al menos hasta que el militarismo, a mediados de la década del setenta (esto es, veintitantos años más tarde), organice el Estado, garrote en mano y en asociación con los intereses de los hacendados y del Imperio británico, como lo han estudiado Barrán y Nahum en su extensa *Historia rural del Uruguay moderno* (Montevideo, Banda Oriental, 1965-1980). Lo que va del fin de la Guerra Grande al gobierno de Latorre traza la confusa formación de un país en constante amenaza de sus fronteras, en permanente inestabilidad política, tanto en el campo como en la ciudad. Son dos universos escindidos

que se reparten una población creciente pero escasa: 221.243 habitantes en 1860, de los cuales 77.055 eran extranjeros, mientras que la única ciudad de alguna entidad, la capital, concentraba 57.861 pobladores, entre los que un 48% no habían nacido en el país (Oddone 1966: 22-23). La «anormalidad» durante el militarismo sería de otro tenor, abarcando la falta de libertad para que las minorías expresaran sus ideas políticas, pero esa restricción no afectó el espíritu lírico, sino todo lo contrario. De modo que cuando en este trabajo se habla, indiscriminadamente de «poetas» y «poemas», se hace llevando en cuenta que ellos mismos y las minorías de su tiempo aceptaban dicha condición sin mengua alguna.

Nada podía alentar, en esa situación, la autonomía del campo intelectual y, en especial de la poesía, en el sentido que lo entiende Pierre Bourdieu.⁴ Nada más que el deseo de una minoría letrada que, contra viento y marea, llenaba sus ratos de ocio en aquel Estado —podría decirse, en aquella capital del Estado— dependiente a extremos inauditos. Para verificar esto último alcanza leer los informes diplomáticos de Martin de Maillefer, sobre todo las anotaciones de las sangrientas jornadas de febrero de 1868 (*Revista Histórica*, Montevideo, tomo XXVI, octubre 1956). En algunos de los integrantes de las clases dirigentes que habitaban este territorio —o que habían nacido o se habían formado en él—, se animaba el deseo de ser «orientales» o, por lo menos, de no ser un apéndice de los poderosos intereses brasileños o de las disputas entre las facciones de la otra orilla. En otros, como Andrés Lamas o como Juan Carlos Gómez, predominaba el esfuerzo de persuadir a sus contemporáneos sobre las bondades de ser un satélite del Brasil (Lamas) o una parte integral de Argentina (Gómez). Entre 1851 y 1875, en suma, como lo ha visto José Pedro Barrán:

A primera vista, el andamiaje político y administrativo del Estado Oriental no difería de cualquiera de las otras superestructuras civilizadas del siglo XIX. Un presidente [...], una vida parlamentaria a veces brillante, una organización de justicia compleja, una capital que vivía al día con la moda europea en ideas y confort [para las clases altas] [...] En cuanto se penetraba en la mecánica pura del poder político se advertía la inefectividad de las formas constitucionales, la escasa influencia que la ciudad ejercía sobre todo el país, las carencias del gobierno central. (Barrán 1977: 68)

¿Quién podía hacer poesía en esa atmósfera enrarecida si, además, sus hacedores —y no en el sentido anglosajón del término, como «*maker*»— no podían escapar, en cuanto integrantes de la clase dominante, de las responsabilidades del ejercicio del poder? Tenían dos caminos, no muy diferentes a los que se habían transitado en los orígenes de la República: la veta patriótica o faccional (la lírica política) o la literatura como «solaz», de la que hablara Carlos María Ramírez con entusiasmo en un artículo juvenil de 1868 (Ramírez 1923); esto es, una especie de entretenimiento que los alejaba de los ardores y las frustraciones cotidianas. En aquel país sin caminos ni medios de comunicación eficaces, sin paz ni seguridad para la propiedad ni —menos— educación y salud para las mayorías, en aquel terri-

⁴ Esto es: «la legitimidad propiamente estética: afirmar el primado de la manera de decir sobre la cosa dicha [...] afirmar la especificidad e irremplazabilidad del productor poniendo el acento en el aspecto más específico y más insustituible del acto de producción artística» (Bourdieu 1977: 132).

torio arrasado y ruinoso después de un conflicto largo, la necesidad de estar al día de las elites formaba parte de esa actitud mixta: política y solaz. Creían que haciendo cultura moderna se forjaría una política nueva en la República, capaz de sacarla del marasmo en que la sumían los caudillos y sus «ignorantes» seguidores, o los inescrupulosos burgueses desvelados por el lucro y la especulación. Esta ideología aun se prolongará con fuerza hacia los sectores más artepuristas del modernismo novecentista (Roberto de las Carreras, Herrera y Reissig y sus contertulios de la «Torre de los Panoramas»), cuando el Estado llegue a ser una realidad efectiva y, en esa medida, ya no sería necesario que pensarán en la política y la literatura — y su complemento alfabetizador de «los otros»— en partes iguales.

Fajardo —como más tarde Brughetti (1937), Hugo Emilio Pedemonte (1958), Alejandro Paternain (1967) o Amir Hamed (1996)—, es el cultor de una antología selecta, de pocos nombres. Corre con ventaja frente a los antólogos futuros: tiene bastante poco para elegir al ajustarse a un criterio no histórico sino de «calidad» o de elección particular según los dictámenes de *su* propio gusto. Con todo, la consagración oficial y nacional del romanticismo en un libro colectivo no llegaría con Fajardo, sino sobre los hombros de Alejandro Magariños Cervantes, uno de los pocos «literatos puros» que el país pudo dar, en buena medida porque pasó gran parte de su vida en Europa (mayoritariamente en España), y por lo tanto lejos de las peleas entre los bandos, y con tiempo para hacer obra vasta y diversa (ensayo, novela, poesía). Magariños, respetado y hasta venerado por la generación posterior a la suya, armó un *Album de poesías* (1878) cuya venta se destinó «a aumentar el fondo de suscripciones (*sic*) para el Monumento de la Independencia», como se advierte en la portada (Magariños Cervantes 1878).

Las fuentes románticas crecen visiblemente en este generoso volumen, con el aporte de la línea hispánica, ya que escritores como Zorrilla de San Martín han podido leer, para la fecha, los textos de Augusto Ferrán o de Bécquer. El *Album...* no se limita a recibir las colaboraciones espontáneas de los poetas contemporáneos y, de nuevo, pero con mayor decisión que antes, lo uruguayo es el centro, puesto que los convocados son «*escritores nacionales*», según los llama Magariños en su breve prefacio (Magariños Cervantes 1878: 4). Si hay extranjeros, son estos unos pocos argentinos de la época de la «Defensa» de Montevideo, donde escribieron parte de su obra —por eso no del todo percibidos como extranjeros—, o aquellos que, radicados en el país, cantan en su lengua «*l'onore del suolo Oriental*», como J. Odicini y Sagra (Magariños Cervantes 1878: 346). Además, el compilador recoge, con criterio historicista sinóptico, algunas composiciones de la primera República, escritas por Bernardo P. Berro, Carlos Villademoros o Petrona Rosende, entre otros. Pero el presente se impone, y por eso dominan los románticos jóvenes, en particular aquellos que en política se conocían como «principistas»: Carlos María Ramírez, José Pedro Varela, Luis Melián Lafinur, este último uno de los pocos anglófilos exaltados de un conjunto que, en rigor, casi no tenía libros de poemas individuales publicados. En tal dirección, el *Album...* viene a cumplir una función colectora semejante a la que llevó adelante Luciano Lira, aunque con la diferencia de que empieza a hacerse visible una fricción entre quienes escriben poesía en contacto «filial» con la política —que en su variante gauchesca, bien puede represen-

tar, ahora, el Antonio D. Lussich de *Los tres gauchos orientales* (1872)— y los que buscan cierta autonomía de la función poética frente al campo político. Entre estos se celebra en un lenguaje acartonado —y en metros no siempre rigurosos— el amor, la lealtad o el dolor, con una fatigosa invocación a las marinas y toda una cadena de relaciones en torno (buques, tormentas, olas, playas). A menudo el conflicto se reparte en un mismo autor o hasta en una misma pieza, como en «A una brasileña», de Juan Carlos Gómez, poema de amor que encierra, en su última estrofa, una alusión bastante clara a la separación entre personas de dos sexos y dos nacionalidades por fuerza de los recelos nacional-estatales (Magariños Cervantes 1878: 346).

El Editor es consciente de la multiplicidad de funciones, de la necesidad de una armonía entre todas las cosas para que prospere la nación, como lo deja estampado en la «*Ofrenda*» del libro: «A los que en las letras y en las armas, en las ciencias y en las artes, han honrado y honran con sus esfuerzos á nuestra Patria, dentro y fuera del territorio nacional, dedic[o] este libro [...]» (Magariños Cervantes 1878: 5). Se estaba, entonces, en el ápice del militarismo, y por lo tanto los escritores políticos, de forzada licencia, podían escribir algunos poemas y hasta alguna que otra narración, tarea que, poco después, tendrían que abandonar para reintegrarse a la dirigencia de los bandos partidarios, cuando en 1890 vuelva la legalidad, y aun un poco antes cuando algunos de ellos revistaron como ministros de la transición del gobierno de Máximo Tajes.

Esta última tendencia vuelve a reflejarse, con cristalinidad, en el proyecto editorial que unos años después, en 1895, emprende con similar propósito Víctor Arreguine, cuando a la restauración del orden constitucional se agregue la superación de la brutal crisis financiera, ya alejado el tren de las guerras civiles continuas: «El resultado global fue que la balanza comercial entre 1876 y 1885 dejó un saldo positivo de casi 15 millones de pesos, equivalentes a un presupuesto nacional» (Barrán/Nahum 2002: 41). La época ofrece a los hijos de la clase dominante la posibilidad de distraerse en el «país de las letras», escapar de la realidad vulgar por el atajo de los dominios del Arte dejando sus negocios en manos de gerentes. Tanto en el volumen de Arreguine como en otro *Parnaso Oriental*, este de 1905 y al cuidado de Raúl Montero Bustamante, se revela que hacia el filo de los dos siglos pueden convivir distintas poéticas. Por un lado, el romanticismo byroniano de Adolfo Berro —tempranamente muerto y también exaltado en forma temprana— pudo metamorfosearse en modelos un poco más abstractos en los poemas de Gómez y de sus discípulos Ramírez y Melián, por sólo citar dos ejemplos. Por otra parte, la épica nacional «cultiva» encontró en Magariños, en Ramón de Santiago y en Zorrilla de San Martín, un punto fuerte de intersección con el canto a «lo nativo» (el gaucho, la patria, el indio). Por último —y para cerrar las coincidencias entre los libros de Arreguine y de Montero—, es ostensible el crecimiento de la poesía gauchesca, en formas menos partidarias o más apaciguadas por el perfume de «lo nacional» (Alcides de María, Elías Regules).

La novedad del *Parnaso* de Montero Bustamante es la suma de una nueva promoción que ya no se deja seducir, del todo, por el romanticismo, y que pugna por la autonomía del discurso poético que no pudieron conquistar sus mayores. La historiografía literaria —Alberto Zum Felde, antes que nadie— se encargará de bau-

tizar a estos jóvenes como los integrantes de la «generación del Novecientos» (Zum Felde 1930). Y, en verdad, ha pasado un poco inadvertido el mérito de Montero Bustamante, entonces muy joven (nació en 1881), quien supo combinar las líneas apuntadas, asignándole a Zorrilla el lugar destacado que viene a probar su simultáneo crepúsculo y el sillón seguro en el Partenon, pero privilegiando, siempre, lo contemporáneo. En su antología nacieron algunas flores exóticas:

- 1) La lírica social y aun ciudadana (Álvaro Armando Vasseur, Ángel Falco y Emilio Frugoni).
- 2) Con María Eugenia Vaz Ferreira, en un cruce exacto de caminos estéticos, se incorporó una voz que se desprendía de los presupuestos románticos desgastados para trascenderlos.
- 3) Cuando estaban en plena erupción, Montero alojó en su obra a una pequeña falange de poetas modernistas, a quienes, en traducción europea, por aquellas horas se los llamaba «decadentistas». Entre muchos, a Horacio Quiroga, a Juan José Ylla Moreno, a Pablo Minelli González y, en primerísimo plano, a Julio Herrera y Reissig, beneficiado con tantos poemas como el tardío romántico Carlos Roxlo, que en la época gozaba de prestigio, y aun con más composiciones que el propio Zorrilla. Como se sabe, Herrera no había publicado ningún libro todavía, salvo algún folletito romántico del que, para esa fecha, abjuraba.⁵ El «Canto a Lamartine» había salido de esa forma, y su lenguaje no se separaba mucho de las composiciones de Gómez o de Carlos María Ramírez. Los nuevos poemas, en cambio, como de ellos dirá Borges en un artículo temprano y luminoso, consiguen «la más difícil maestría [que] consiste en hermanar lo privado y lo público, lo que mi corazón quiere confiar y la evidencia que la plaza no ignora» (Borges 1994: 152). Y algo más que sus antecesores no habían logrado: a través de ellos conquista una conciencia estética que le permite encontrar un sentido diferente a las palabras de esa alianza entre lo privado y lo público, un campo lingüístico y un repertorio de imágenes insólito que, no en vano, seguirán admirando las generaciones sucesivas, aunque muchos no dejen de advertir el peso de la pedrería parnasiana o de las oscuridades simbolistas. Hay, no está de más presentar ahora el trayecto, un Herrera reivindicado como clásico para sus discípulos inmediatos; un

⁵ Cuando en 1914 Rufino Blanco Fombona prologa la edición de *Los peregrinos de piedra*, de Herrera y Reissig, editada en París por la prestigiosa Casa Garnier, dirá que el uruguayo fue plagiado por Leopoldo Lugones. El hecho es conocido y sobre él se ha escrito bastante, como puede verificarse en la excelente bibliografía de la edición crítica de Ángeles Estévez (*Poesía completa y prosas*, Julio Herrera y Reissig. Madrid, Colección «Archives», 1998). Importa resaltar, no obstante, que la polémica comenzó pronto, con un folleto de José Pereira Rodríguez, nunca reeditado, en el que contesta a Blanco Fombona mostrando, con testimonios irrefutables, el conocimiento previo de Herrera de los sonetos lugonianos de *Los crepúsculos del jardín*, recitados por Lugones ante los jóvenes montevidianos del «Consistorio del Gay Saber» en 1901, antes de su publicación en libro. Pero lo más importante para la línea de trabajo que tendemos aquí es la enumeración de las distintas publicaciones en revistas y en la antología de Montero Bustamante, formas de divulgar una poesía que fuera de Uruguay no era posible advertir. (Véase *Una audacia de Rufino Blanco Fombona*, José Pereira Rodríguez. Salto, 1914).

prevanguardista para los poetas de los años veinte (el de «Tertulia lunática» y «Desolación absurda»); otro autor de sonetos «pastorales» a la vez que complejos muy al gusto de cierta poesía metafísica de los treinta y que suena fuerte, por ejemplo, entre los jóvenes españoles de la generación del 27, según se encargaron de recordarlo ellos mismos en más de una oportunidad (Alberti, García Lorca, Cernuda). Otro Herrera, el siempre severo en las cualidades formales, tendrá sus defensores en todas las épocas, sobre todo hacia el medio siglo, por ejemplo en los tempranos estudios formales de Idea Vilariño sobre el ritmo de sus versos según el método de Pius Servien.⁶ Herrera y Reissig es una especie de poeta total para la literatura uruguaya. No sólo para ésta.

Montero Bustamante no consideró impudoroso que sus propios versos estuvieran en su antología. La práctica será muy difundida en todo el curso del siglo XX, desde luego que fuera y dentro de Uruguay (véanse detalles locales en el *Índice*), pero olvidó a Roberto de las Carreras y a Delmira Agustini, esta última tal vez invisible a esa altura por su extrema juventud, ya que había nacido en 1889. Como es natural, muchos de los nombres contemporáneos que figuran entre los 76 líricos que entraron en su libro se han esfumado. Acaso hallaron un modesto rincón en algún trabajo de la historiografía literaria uruguaya —sobre todo en el poco discriminatorio balance de Roxlo (1912-1916), gracias al cual podemos encontrar a muchos abandonados o extraviados—, de seguro porque varios fueron poetas en esas circunstancias, amparados en una suerte de frenesí lírico que invadió a la sociedad uruguaya del Novecientos. Pedro Ximénez Pozzolo, Ricardo Passano, Guillermo P. Rodríguez, Adela Castell, María Sabbia y Oribe son nombres que hoy nada dicen porque, en buena medida, dejaron *su* decir por aquellos días o poco después. Es el mayor peligro que en cualquier parte corre el antólogo, cuando es joven y cuando trabaja sobre la caliente contemporaneidad, dos «propiedades» (juventud y simpatía o compromiso con lo actual) que casi invariablemente forman pareja, y que se entrevera cuando —como en el Novecientos— comienza a activarse el ritmo de las imprentas, «esa cómplice a veces traicionera de la literatura» (Borges 1986: 39).

Otra cosa a notar es que en modo un poco heterodoxo el antólogo no pierde de vista el criterio histórico que venía triunfando, pero los nombres de ese siglo XIX traspuesto apenas un lustro atrás se adelgazan frente a los novísimos. A este volumen cargado de fe en el futuro, en ese «principio de siglo preñado de inquietud, de ensueño y de quimera» (Montero Bustamante 1905: 12), en gran medida correspondió la responsabilidad de cimentar el prestigio de Acuña de Figueroa,⁷ de Bar-

⁶ Sobre todo en los artículos «La Torre de las Esfinges como tarea», en *Número*, Montevideo, núm. 10-11, septiembre-diciembre 1950, pp. 601-609, y «La rima en Herrera y Reissig», en *Número*, Montevideo, núm. 29, diciembre 1955, pp. 182-185.

⁷ Arturo Sergio Visca dijo que «Como es de rigor, la antología se abre con el patriarca de la poesía uruguaya, Francisco Acuña de Figueroa [...]» (Visca 1991: 156). El uso del presente del indicativo, aunque con cierto cariz de presente histórico es, por lo menos, de dudosa eficacia. Hacia fines del siglo XX puede parecer natural e inevitable la incorporación de Acuña, tomado como mojón, como punto de partida para la poesía culta uruguaya, en una perspectiva histórica. No ocurrió eso, sin embargo, hacia mediados del

tolomé Hidalgo —todavía invisible para los pocos estudios críticos de aquellas horas—,⁸ de Zorrilla de San Martín. Pero también es claro que encontró méritos notables en textos de autores que la crítica posterior dejó caer o sepultó (Heraclio Fajardo, Benjamín Fernández y Medina, el propio Montero Bustamante...). Esta antología muestra, ahora con toda nitidez, la alternancia entre tarea crítica y confección de la antología. O la crítica como una forma de la antología. Esto es así en la medida en que permite observar la existencia de una línea de continuidad de valoración estética, que se inauguraría con Zum Felde y de inmediato seguirán sus coetáneos —como Ildefonso Pereda Valdés, quien dictamina que «La poesía uruguaya empieza en 1900» (Pereda Valdés 1927: 9)— y que, con los ajustes y contramarchas del gusto, el afán de rescate o de novelaría, se prolonga a la decisiva «generación del 45». No en vano una fracción clave de este grupo literario hemisecular dedica una populosa entrega de la revista *Número* a homenajear al Novecientos, fijando así un origen útil —un «pasado útil», según la idea del muy citado T. S. Eliot— de la literatura nacional (núms. 6-7-8, 1950). Esta vertiente continúa en los años sesenta y llega hasta hoy, cuando todavía no ha podido superarse la lectura que da primacía a la forma sobre otras incitaciones del texto.

Antes de que el estatuto de la obra de arte se vea conmovido por la irrupción de la novedad como meta, según lo ha estudiado la teoría de la vanguardia (desde Peter Bürger a Matei Calinescu); o, dicho en términos cronológicos, antes de que en los años veinte el poeta se sienta atraído por el verso libre, por los fetiches de la modernidad maquinista y la agresividad verbal (o gestual), sólo dos recopilaciones generales de poetas uruguayos salieron a luz. Se trata de los libros de Falcão Espalter, en Montevideo (1922) y el de Antonia Artucio Ferreira, en Madrid (*circa* 1923). Hasta ellos, todos los que se animaron a recoger en volúmenes colectivos la poesía hecha en el Estado uruguayo, o por sus ciudadanos, eran poetas. Salvo Lira, quien, hasta donde se sabe, no lo era. Otro signo atractivo consiste en que tanto Heraclio Fajardo como Montero gozaban de extrema juventud cuando publicaron sus libros —apenas 21 años el primero y 26 el segundo—, mientras Lira, Magariños y Falcão eran hombres maduros y aun bastante «mayores» para los promedios etarios de la sociedad uruguaya del XIX y de las primeras décadas del siglo XX. Falcão Espalter y

siglo, cuando los elegidos para el «mito de los orígenes válidos» —llamémosle así— fueron otros, los del Novecientos. Quizá podría hacerse una interpretación inversa a la del artículo de Visca: fue Montero Bustamante quien, tomando en cuenta el prestigio de ese poeta de larga vida (nació en 1791 y murió en 1862), y de amplio reconocimiento, el único escritor uruguayo que entonces contaba con una edición de obras completas en varios volúmenes (Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1890), sintetizó ese consenso que, de hecho, Acuña perdió hacia el medio siglo, cuando como se verá sería desplazado por Zorrilla y, cuando este sea olvidado, por Herrera. Dicho de otro modo: hacia 1905, vista la relativa escasez de producción poética y dados los méritos y el reconocimiento de que gozaba no podía no estar Acuña, cosa evidente, pero no tenía por qué estar encabezando la columna poética nacional, por más que Fajardo se le había adelantado en la elección. Esto último es una opción estética más que una imposición general, cosa que sí debió ser de esta manera en tiempos en que vivía el «vate» montevideano.

⁷ La reivindicación de Hidalgo como «poeta oriental» comienza a fines de la década del veinte, sobre todo por cuenta de un trabajo luego muy cuestionado —por endebleces varias—, de Mario Falcão Espalter: *El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*. Madrid, Gráficas Reunidas, S.A., 1929 (2.^a ed. ampliada).

Artucio Ferreira escribían versos, pero de manera un poco lateral o vergonzante. Pertenecían, más bien, a la débil casta «profesional» de la cultura que empieza a emerger hacia 1920 (más Falcão que Artucio, es cierto), y a la que pronto se incorporará Montero Bustamante renunciando a su vocación lírica juvenil, para transformarse en unos años en personaje de la cultura oficial al ocupar la presidencia de la Academia Nacional de Letras, desde su fundación en 1944.

Gracias a ellos, el Novecientos se hizo un lugar en una sociedad que se modernizaba aceleradamente después del fin de la guerra de 1904, último enfrentamiento armado de entidad que hubo en el país. Gracias, también, a que la cultura sacó una buena tajada del dinero sobrante en ese proyecto modernizador. José Enrique Rodó, quien siempre abogó por la actualización *à la page* de la cultura nacional, ligada a la tradición de la Europa clásica, a los estímulos de lo cosmopolita contemporáneo y a lo americano como horizonte, no se limitó a una labor teórica y crítica de enorme gravitación, tanta que, cuando sus restos fueron repatriados, en 1921, el hecho se convirtió en multitudinario acto nacional. También desde posiciones de poder —como director de la Biblioteca Nacional y como legislador del Partido Colorado— empujó, con una buena ayuda de otros individuos y de otros sectores políticos, medidas legales que beneficiaron la tutela o la tutoría del Estado con la cultura y sus agentes.⁹ El temprano deceso de Rodó y, siete años antes, en 1910, la muerte de Florencio Sánchez y de Julio Herrera y Reissig, así como en 1914 la desaparición trágica de Delmira Agustini, permitió al país tener la propia ilusión de un equipo intelectual ya icónico, con ese poder que tiene la muerte cuando alcanza a un sujeto en su plenitud, para acuñar, para hacer el monumento. Sobre todo cuando se necesita para un plan o un programa de la energía y el optimismo que vivió el Uruguay entre 1905 y 1930.

En el libro de Artucio hay que notar algo que no puede advertirse en los antecesores ni siquiera en los postreros: intentó hacer una antología lo más ampliamente *nacional* posible, integrando a poetas del interior del país —ella misma estaba vinculada al departamento de Florida—, que nunca llegan a ninguna posición destacada ni siquiera de consideración en Montevideo, salvo que se radiquen en esta ciudad-puerto-tentacular, o que se tramen con los circuitos literarios de poder capitalinos. En la antología de Artucio Ferreira hay nombres que no volverán, o que volverán al pasar en otros libros semejantes: los jóvenes Casiano Monegal y Carlos María Onetti y el veterano Luis Onetti Lima (de Melo, cerca de la frontera noreste con Brasil),¹⁰ los jovencísimos Julio Casas Araújo y Valeriano Magri (de Minas, centroeste del país), los también noveles Enrique Amorim, José Pereira Rodríguez y A. Milans Martins (de Salto, litoral oeste, frontera con Argentina). Se trataba de cubrir todos los puntos cardinales de la poesía.

La aparición, en 1919, de *Las lenguas de diamante*, de Juana de Ibarbourou, abriría lo que un entusiasmado Domingo Luis Bordoli llamó «la década de oro de la poe-

⁹ Toda la tarea legislativa de Rodó véase en *José Enrique Rodó. Actuación parlamentaria*. Montevideo, Cámara de Representantes, 1972 (recopilación, ordenación y notas de Jorge A. Silva Cencio).

¹⁰ El primero, primo hermano de Juan Carlos Onetti e hijo de Luis Onetti Lima, quien por lo tanto era tío de quien luego sería el célebre autor de *El Pozo*.

sía uruguaya» (Bordoli 1966: 352). Un amplio grupo de líricos agita y acrece la lista de practicantes en el país o lejos de él, pero con la mirada puesta en ese Estado que avanza: Vicente Basso Maglio, Enrique Casaravilla Lemos, Pedro Leandro Ipuche, Carlos Sabat Ercasty, Emilio Oribe, Jules Supervielle, Esther de Cáceres, entre tantos.

Pronto, en los veintes, irrumpe una pequeña vanguardia, tanteadora y heterodoxa, que no llega a fijar su propio canon poético más que en dosis pequeñas, heterodoxas, aunque significativas.¹¹ No alcanza los niveles de agresión ni de participación grupal que consiguen sus coetáneos en Argentina, en Brasil —más que nada en São Paulo—, en México o en Cuba (Schwartz 2002). Quizá esto explique el mediano impacto de antología de Pereda Valdés, con posfácio de Borges —que en la época nadie tomó muy en cuenta (Pereda Valdés 1927)— ni, menos, las propuestas del confuso Filartigas —quien tanto podía ser adicto a la novedad como a lo *demodée*— (Filartigas 1930) o las del hábil cónsul del gobierno de Mussolini. Este culto y vinculado diplomático, Camilo Cardu, editó en Milán una antología íntegramente traducida al italiano, la primera que Uruguay conoció en otra lengua fuera del castellano, y que se inicia con Zorrilla San Martín —aún vivo— pero se concentra, especialmente, en los contemporáneos más jóvenes. Con todo, hay una inusual apertura que no hace precisamente honor a la confesa ideología fascista del compilador puesto que el libro sale celebrando el centenario de la Constitución liberal uruguaya, quizá una coartada para que fuera posible sin una oposición frontal de los poetas locales, entre los cuales no había ningún simpatizante visible del régimen fascista (Cardu 1930).¹²

No obstante, en esos años veinte de confusa recepción uruguaya de las vanguardias, el criollo Juan M. Filartigas hará un ejercicio inusual: largará la modernidad uruguaya con Jules Laforgue y con Isidore Ducasse, como se sabe, naturales de esas tierras. Y aunque incluye textos de estos escritores en traducción castellana, sin la versión en francés a la vista, esa sola extensión implica un riesgo y una apertura hacia la noción del Uruguay internacional entonces tan en boga, un poco por deseo de incorporación simbólica a ese marco otro tanto por fuerza del triunfo del proyecto de nación laica,¹³ europeizada (sobre todo, afrancesada) y caucásica (Filartigas 1930).

Sobre la reunión de Pereda Valdés, la más conocida y últimamente la más revisada, en su momento no fue vista como una antología propiamente de vanguardia, sino, en todo caso, como una simpática apertura hacia lo nuevo en convivencia con

¹¹ Sobre todo en el caso de Alfredo Mario Ferreiro, quien más pugnó por una estética de vanguardia en artículos y reseñas en las revistas *La Cruz del Sur* y *Cartel* (Ferreiro 2000). Véase, también, *Palacio Salvo y otros poemas de vanguardia*, Juvenal Ortiz Saralegui. Montevideo, Linardi y Risso (ed., pról. y notas de Pablo Rocca; investigación de Claudio Padini) (en prensa).

¹² Sobre el fascismo militante de Cardu, véase Fabbri (1991). Asimismo, he tenido oportunidad de consultar el archivo de la «Associazione dei Combatenti Italiani» en Uruguay —gracias a la generosidad de la historiadora Clara Aldrighi—, donde existe una nutrida documentación que involucra claramente a Cardu con el fascismo. Este doctor en Letras y diplomático del régimen fascista, trabajó en la Legación italiana en Montevideo, hasta que el gobierno uruguayo rompió relaciones con Mussolini, momento en que volvió a su país, previsiblemente a trabajar para el gobierno de Saló. Resulta sorprendente que Martha Canfield, en el único artículo que se le ha dispensado a esta antología, no agregue ni una sola información sobre Cardu, residiendo la crítica en Florencia desde mediados de la década del setenta, salvo que este cuenta con descendientes en Uruguay, lo cual no pudimos averiguar (Canfield 1997: 18).

¹³ Sobre Uruguay como «nación laica» véase *La nación laica: religión civil y mito-praxis en el Uruguay*, L. Nicolás Guigou, www.antropologiasocial.org.uy.

lo mejor de lo pasado cercano. Un crítico muy enterado, aunque algo renuente a aceptar todos los fuegos de la vanguardia, Alberto Lasplaces, comentó:

Pereda Valdés ha extremado, por exceso de benevolencia, una actitud digna de aplauso: la de animar, estimular a los muchachos que parecen poseer la chispa divina. Por desgracia, a causa de no haber seleccionado con un poco más de severidad lo que logrará será echar a perder a unos cuantos. También me asegura el autor que en la próxima edición de su *Antología* hecha con más y mejores materiales, renovará totalmente esa tercera parte en la cual los que son poetas no figuran y en cambio figuran los que no son. (Lasplaces 1929: 34)

En Buenos Aires, donde Pereda tenía buenos amigos entre la juventud literaria más destacada, el poeta Carlos Mastronardi no deja de resaltar el dual carácter generacional y transgeneracional de la antología perediana:

Cobija las voces más diferenciadas de ahora y las más adelantadas y amanecidas sobre la uniformidad del modernismo que por entonces musicalizaba en las dos orillas del Plata [...] En suma, es dable afirmar que tratamos con obra bien espigada, donde se consigue un haz de voces puras y superiores; lo cual es tratar con un éxito, plausible, por lo demás, entre tanto baratillo de la poesía. (Mastronardi 1927: 407-410)

El «pacto» Estado-intelectuales, a la par que probablemente inmoviliza a una tardía vanguardia, rinde excelentes frutos para los poetas, quienes empiezan a ser beneficiados con algunas regalías oficiales en la publicación de libros, sobre todo en sintonía con los programas de la enseñanza primaria, que en sus «textos únicos» incluyó composiciones de los nuevos, sin temerles. Por el contrario, se alentó esa poesía que podía ser nativista (Ipuche, Silva Valdés), metafísica (Oribe, Casaravilla, etcétera) o, como la de Ibarbourou, una línea personal a medio camino entre el neorromanticismo, el modernismo y el sencillismo que en Buenos Aires propulsaba con éxito Baldomero Fernández Moreno. Otra forma de antología funcionó, entonces y como nunca después, como un reloj: la de las ediciones amparadas por los organismos del Estado, la de los textos para uso escolar (Juana de Ibarbourou preparó dos, la primera *Páginas literarias*, antología americana, ya en 1924),¹⁴ la de la radio —en la que trabajaba Basso Maglio, por ejemplo, como director de la emisora montevideana «El Espectador»—, capaz ahora de difundir los versos a través del éter. Esa sociedad entre criolla e inmigrante, en suma, se miraba confiada en sus logros y en ella una naciente clase media veía en la cultura un ascensor para la mejora individual y la integración general al proyecto moderno. Poesía y progreso —contra lo que pensó alguna vez Baudelaire— no fueron dos «sujetos que se odian» en el Uruguay de 1915 a 1925, más o menos. La «década de oro» se benefició por el éxito económico y demográfico, en el sur, del reformismo del proyecto empujado por José Batlle y Ordóñez: nacionalizador, proteccionista en lo industrial, que aguijoneó la riqueza terrateniente —aunque no la destruyó ni mucho menos (Claps/Lamas, 1999)—, que impulsó una política educativa para las clases medias urbanas, cuyo emblema fue la ley de creación de los liceos departamentales (1911), infraestructura óptima para las bibliotecas y la difusión del arte y la lite-

¹⁴ Como el caso de *Poesías y leyendas para los niños*, de Fernán Silva Valdés. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1930, con ilustración de portada de Giselda [Zani de] Welker.

ratura. El Estado, entonces, pudo convertirse, por fin y confiadamente, en algo autónomo y diferente del vecino argentino, que a su vez había vivido un proceso de ultranacionalización que lo llevaba por el camino autoritario, y no por la vía liberal uruguaya, a diferentes procesos identitarios con la obvia raíz similar (Devoto 2002).

Al interior del discurso poético algunos creadores del Novecientos (Herrera, Agustini y Vaz Ferreira, principalmente) había fundado una tradición local a la que se podía venerar y, a la que, los que empiezan a escribir hacia 1915, podían solicitar su amparo como modelos prestigiantes. Sobran los testimonios del fervor por un grupo del Novecientos (Ibarbourou, Sabat, Filartigas y tantos más) en los artículos que habitan las numerosas revistas de la época, otro de los refugios para los nuevos poetas, otra forma de comunicación alternativa con las minorías ya activas y realmente existentes. Otra forma indirecta, al fin, de la antología.¹⁵ Hablo de las revistas que prosperan entre 1923 y 1931: *Teseo*, *La Cruz del Sur*, *La Pluma*, *Alfar*, *Izquierda*, *Vanguardia*, *Cartel*, *Albatros*, *El Camino* y la superviviente de una etapa anterior (*Pegaso*), que convivió en la década del diez con *Apolo*, *Bohemia* y *Vida Moderna*. Significativamente, la crisis de la metrópoli capitalista que afecta el proteccionismo estatal para los bienes culturales, arrasa en 1931 con todas las revistas sobrevivientes, aunque no consigue destronar a los nuevos mitos tan fungibles para la idea nacional uruguaya, homogeneizadora y urbanocéntrica. Dos años después, el 31 de marzo de 1933, el orden democrático sería avasallado, también, en un particular *coup de état*, epifenómeno de la crisis capitalista, es cierto, pero pergeñado por el propio presidente, el doctor Gabriel Terra.

Los efectos del golpe serán muy fuertes en el campo intelectual uruguayo y habría que combinarlos con el enorme impacto de la Guerra civil española (1936-39) y de la Segunda Guerra Mundial (1939-45), acontecimientos que excitaron la sensibilidad cívica y democrática de los poetas uruguayos ante los que respondieron colectivamente, también con antologías: *Cancionero de la guerra civil española*, compilada por Ildefonso Pereda Valdés (Montevideo, Claudio García, 1937), *Poeta fusilado*, edición en homenaje a García Lorca, compilada por Sofía Arzarello, Jesús Bentancourt Díaz y Juvenal Ortiz Saralegui, con prólogo del último (Montevideo, Ed. del Pueblo, 1937), y los *Cantos a Sebastopol* (Montevideo, Ed. Claudio García, 1942), leídos por los poetas de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Profesionales y Escritores (AIAPE) en ocasión de la victoria soviética contra los nazis en la ciudad aludida. Estos fueron signos de resistencia a un enemigo internacional común, el fascismo —resemantizado también en clave local—, así como del deseo de crear un lenguaje poético que rompiera los diques de los discursos nacionalistas y que se abriera paso hacia la comunicación abierta con las clases

¹⁵ Dos ejemplos irrefutables de esta veneración por Herrera y Reissig y por Delmira Agustini son los homenajes dedicados a los dos. En *La Pluma*, Núm. 7, julio de 1928, se transcribe la palabras leídas en un homenaje a Delmira por Zum Felde y Juana de Ibarbourou, junto a poemas dedicados a ella por Ester Parodi Uriarte y Sarah Bollo. En *Cruz del Sur*, Núm. 28, marzo-abril de 1930, se le dedica un número íntegro a veinte años de la muerte de Julio Herrera. Hay colaboraciones del extranjero (Rafael Cansinos Assens, un texto de Jorge Luis Borges que ya había salido en libro, etc.), entre los exégetas uruguayos se destacan, para hablar de poetas, Emilio Oribe y Juan M. Filartigas. Este último tituló su artículo «Julio Herrera, el magnífico» (pág. 58).

populares o a la enunciación de la propia voz del sujeto «pueblo».¹⁶ En dos épocas de severa crisis política los límites del Estado-Nación estuvieron cuestionados. Los años treinta y comienzos de los cuarenta fueron el primer intento, que se profundizó en los años sesenta, cuando a impulsos de los vientos revolucionarios que soplaron desde Cuba, la idea de América Latina un país (socialista) cobró una fuerza inusitada. La *Antología de la poesía rebelde hispanoamericana*, seleccionada y prologada por Enrique Fierro (Montevideo, Banda Oriental, 1967) interpretó ese estado de ánimo general. Fierro expresa en su breve introducción ideas que continúan, en su época, los registros de 1937, aunque con una conciencia estética más decantada por la asunción de la literatura, ante todo, como forma.¹⁷

El aluvión de poetas que había producido el «país modelo» se decantó en dos proyectos antológicos: el de Alberto Zum Felde y el de Julio J. Casal. En Santiago de Chile, en plena crisis política y de paradigmas autorales, Zum Felde dio a conocer el *Índice de la poesía uruguaya contemporánea* (1935), parte de un plan general de antologías nacionales de América que ensayaba la editorial Ercilla, vinculada a la izquierda, esta cada vez más unida, plegada en forma heterodoxa a los criterios de la Tercera Internacional o, mejor, galvanizada ante el oprobioso clima de ascenso del fascismo y los autoritarismos americanos, en mayor o menor grado mimetizados con él. En Montevideo-Buenos Aires, ya restaurada la superestructura liberal uruguaya y en medio de la prosperidad que auspicia las ventas a los ejércitos aliados en plena Segunda guerra mundial, Casal podrá dar una imagen más amable aún en su *Exposición de la poesía uruguaya*, de 1940.

Zum Felde fija la contemporaneidad en el 900, como antes lo había hecho Pereda Valdés en su *Antología de la moderna poesía uruguaya* (1927), a quien justamente le reprochó no haber avisado a texto expreso que de él era la propiedad de la idea fundacional, lanzada en un artículo de la revista argentina *Nosotros*.¹⁸ Luego de ser fiel a su vieja idea, el crítico ofrece un espacio muy amplio a las figuras más recientes, en particular a aquellas que —según había explicado en su *Proceso intelectual del Uruguay*— se compatibilizaran con su idea de qué es la poesía, o qué es la poesía nacional en un país de América:

¹⁶ Véase mi «En 1937: la poesía y el fuego (Las antologías, otro campo de batalla)», en *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, Tomo I (Gonzalo Santonja, ed.). Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004: 295-332.

¹⁷ «[...] este libro áspero, desigual, que es una muestra más de lo que puede la poesía cuando se convierte en “cauterio rojo”, en alimento indispensable —aviso, denuncia, profecía— de nuestra condición de pueblos ya erguidos, de pie, y seguros de la victoria», *op. cit.*, 7.

¹⁸ «*La de Pereda es verdadera Antología, por cuanto es selección de valores dentro de la profusa producción poética del país. Empieza en mil novecientos, lo que es un acierto, porque, como ya dijimos hace dos años en Nosotros, el Uruguay sólo tiene poetas líricos de valor a contar de este siglo, siendo, tal vez, Herrera y Reissig, el primero en el orden cronológico. A nuestra vez, podríamos hacer un cargo a Pereda; y es que, a hacer suyo ese concepto, en el prólogo de su Antología, olvida decir que fuimos nosotros quienes tuvimos la grandeza de afirmar, por primera vez, tal verdad. Pero no tomaremos en cuenta ese pequeño olvido, porque a grandes injusticias estamos hechos*» (Zum Felde, 1928). (Debo el conocimiento de este texto a Claudio Paolini, quien lo encontró en el plan de investigaciones sobre los años la vanguardia de los años veinte, en que vengo trabajando con mi equipo —que integra el antes citado— del Programa de Documentación en Literaturas Uruguaya y Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República).

Una antología de la moderna lírica uruguaya, es decir, limitada en el marco de este siglo, comprende, en verdad, toda su lírica, en cuanto esto significa un valor digno de la Antología; y siempre que entendamos tales cuadros de compilación poética, no como simple exposición documentaria, sino como una selección estética.

La poesía lírica uruguaya, sólo alcanza categoría estimable, situándose en el plano valorativo de la poesía universal, al entrar en el Novecientos. Cronológicamente el primer lírico uruguayo de alcurnia es Herrera y Reissig [...] Antes de esa fecha, hubo, ciertamente, en el Uruguay, numerosos cultivadores del verso; pero poeta de calidad, ninguno. Como en todos los países de Hispano-América, el árbol de la retórica y la rima creció frondosamente en esta margen del estuario, durante todo el siglo XIX. Pero entre esa caduca fronda verbal, no maduró fruto alguno de virtud duradera. (Zum Felde 1935: 7)

Estas observaciones no eran nuevas para esa fecha. Como ha notado Uruguay Cortazzo, desde las páginas de *El Día* (en su versión vespertina), entre 1919 y 1929, Zum Felde trazó un meticuloso proyecto crítico que ayudó a aupar a ese conjunto de creadores emergentes, siendo a la vez funcional al batllismo en ascenso (Cortazzo 1981). En 1921, en su libro *Crítica de la literatura uruguaya*, junta y sintetiza muchas de esas notas periodísticas, y su sola revisión permite ver porqué en el *Índice de la poesía...*, del 35, hay tan pocos representantes de la gauchesca, que para la fecha había alineado una larga columna. En verdad, Zum Felde se resistía a gauchesca porque la veía como una mitificación trivial de la nacionalidad, adoptando, así, una perspectiva sarmientina (civilización contra barbarie) (Zum Felde 1921: 112-114). En este punto no hace más que retomar las ideas de Rodó, quien desechó a la gauchesca al punto de descartar al *Martín Fierro* como obra estéticamente «alta», según fue revisado poco atrás con el aporte de nuevos elementos documentales (Rocca 2001). En alguna medida, la amplia compilación *Poesía gauchesca y nativista*, de más de trescientas páginas, que en 1941 publicó en la editorial Claridad el criollo Serafín J. García, puede verse como una reacción a esta política que dominó el panorama poético local. Por más que defiende las categorías de *alta* y *baja* literaturas, aun al interior del sistema criollo, García establece una concatenación causal entre poesía «nativista» y poesía «popular» y, por lo tanto, nacional-estatal:

Nuestro verdadero objetivo ha sido, en realidad, el de intentar un panorama de la lírica criolla que comprendiera a todos aquellos autores que, con mayor o menor eficacia, han aportado al género el fruto de una inspiración honesta y sana, ya que no siempre lo bastante alta para alcanzar la difícil atmósfera del arte. [...]

Sí el cuadro expuesto acierta a dar una impresión general más o menos fiel, más o menos armónica, de lo que ha sido el movimiento poético nativista en el Uruguay [...] apreciarse el proceso evolutivo de dicho movimiento —que enraizado en la espontánea frescura de la inspiración popular crece tanteando formas de expresión más sutiles y afinadas, aunque sólo muy raras veces obtiene cabal jerarquía estética—, no habrá sido del todo estéril nuestro esfuerzo. (García, 1941: 7-8)

De otra manera, y en sintonía con la ideología ecuménica del batllismo, Alberto Zum Felde pregonaba un nuevo paradigma de nacionalidad «abierta» y «cosmopolita» y, en consecuencia, de una cultura literaria que sólo importa en tanto compita de igual a igual en un plano de jerarquías universales, ideología —más que idea— común a la crítica latinoamericana de la época, como puede comprobarse

en el pensamiento que Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes desarrollaban entonces con amplia penetración en toda América. De ahí su aprobación del nativismo: arte local con técnica moderna y planetaria (Zum Felde 1921: 50; 57-58; Cortazzo 1981: 102). Sólo así, piensa, puede y debe consolidarse la «conciencia de la nacionalidad», circuida a esos parámetros, por cierto mucho menos inestables o idealistas que en los predecesores como Francisco Bauzá o Zorrilla de San Martín o Rodó, quienes utilizaron la noción en forma apriorística. Con todo, Zum Felde, tan respetado, y hasta citado en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), por José Carlos Mariátegui, no llegó a «pensar la nacionalidad como una abstracción, un alegoría, un mito» (Mariátegui 1969: 229). Qué mejor, en suma, que hacer una antología poética privilegiando a los nuevos y, sobre todo, a aquellos distanciados de lo tradicional arcaico y que, a su vez, no se dejan seducir por las escuelas y las modas, ante las que el crítico no cesa de mostrar su desconfianza, sobre todo desde 1930. Por eso no están presentes «Viejo Pancho» —seudónimo de José Alonso y Trelles, a quien respetaba (Zum Felde 1930)— ni Regules ni Yamandú Rodríguez —los tres ya incluidos en ocasiones antológicas—; por eso, prefiere a los poetas más «cósmicos» y «orfebres» del verso (Basso, Sarah Bollo, Casaravilla, Herrera, Roberto Ibáñez, Maeso Tognochi, Sabat, María Eugenia Vaz Ferreira, Fernando Pereda, Humberto Zarrilli), al lado de los más «sociales», no sólo en el sentido político sino también en cuanto a su capacidad de ejercer rápidamente la función fática con su público (Frugoni, Vasseur, Manuel de Castro, Alfredo Mario Ferreiro, Nicolás Fusco Sansone, Cipriano S. Viturera) y, por fin, elige a los cultores de lo nacional-internacional, según su concepción ya analizada (Ipuche, Silva Valdés y el Pereda Valdés negrista, no el ultraico).

La *Exposición de la poesía uruguaya* (1940), de Julio J. Casal, poeta y difusor de la creación a través de su revista *Alfar*, de larga y cimentada experiencia, fue un objeto distinto. No tan distinto por su amplitud al de Antonia Artucio Ferreira, quien había dado lugar a 102 poetas, la mayor parte de ellos jóvenes, pero eso no ha sido percibido —hasta ahora—, porque casi nadie se ocupó del libro de Artucio y porque otra era la situación del campo intelectual montevideano cuando se evaluó el proyecto Casal, que fue visto en sintonía con la política literaria de *Alfar* y de sus integrantes en un momento de gran efervescencia. Casal aspiró a representar a todos, aun a sabiendas de que no todos consiguen una voz superior, de ahí que en casi 800 páginas encierre más de setecientos poemas de 194 autores. En 1955, cuando Rodríguez Monegal lideraba la guerra de guerrillas contra el *establishment* literario oficial, al que conseguirá barrer con el total apoyo de sus coetáneos, el crítico escribió sobre la compilación de Casal:

No faltan en esa totalitaria muestra ni siquiera el poeta «absolutamente inédito» y representado por un poema que le escribieron amigos chistosos (véase la página 479 [se trata del inventado escritor Rodríguez Gil]); tampoco falta el producto ocasional de la cortesía literaria hacia un amigo poeta (Lauro Ayestarán, sonetista, en la página 441). No falta siquiera esa clase de crítica que en incoherencia e imágenes descolocadas trata de competir con la mala poesía de que es archivo el volumen. (Rodríguez Monegal 1955: 14)

Tamaña violencia no será filtrada por el paso de los años, ya que el juicio se mantendrá en su libro *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966). Ángel Rama, en lugar de pulir las aristas de estos ataques, dirá algo semejante en *La generación crítica* (1972), alineando a los poetas que surgen en los años treinta:

[...] a la mayoría de los cuales atrapó un libro casi monstruoso que permite fijar el aparte de aguas en la historia de la poesía uruguaya: la *Exposición de poesía uruguaya* que compiló Julio J. Casal [...] que recoge esos nombres en la sección consagrada a los nuevos aunque fueron varios los jóvenes que se negaron a participar en esa antología caótica.

Rama no indica quiénes fueron esos «varios» y, a continuación, menciona que «en esos mismos años ya están escribiendo los veinteañeros Idea Vilariño y Mario Benedetti. Este, así como Ida Vitale, verán impresos sus primeros poemas en 1942» (Rama 1972: 130), con lo cual viene a confundirse un poco con la cronología, puesto que si el libro salió de imprenta el «5 de octubre de 1940», como indica el colofón (Casal 1940: 768), es razonable pensar que Casal no pudo pedir contribuciones a quienes todavía no habían publicado nada, ni siquiera en revistas, y quienes además no habían cumplido los veinte años (Vilariño y Benedetti nacieron en 1920, Vitale en 1923). El primero en darse cuenta de que estaba haciendo una «exposición», es decir una amplísima muestra apartada de la *selección estética*, que reclamara Zum Felde, fue el propio Casal, quien en su «Próposito» empieza por avisar:

Existen buenos motivos para hacer una severa selección literaria, pero no faltan tampoco, para hacer otra indulgentísima y comprensiva de muchísimos nombres que la primera recusaría y que en estricta justicia, siempre que a ello presidiera un criterio ponderado y ecuánime, tendría solo por dignos de figurar en ella por su ausencia, mereciendo por única sanción el olvido. (Casal 1940: s/n)

En un país que no contaba más que con tres historias literarias bastante imperfectas en su aporte informativo (Roxlo 1912-1916; Zum Felde 1930; Reyles 1930), que no tenía una sola muestra poética que encerrara una biblioteca vasta y dispersa, de la que podría espigarse lo que se quisiera; en un país que no tenía un solo diccionario de autores y que no contaba con repertorios bibliográficos confiables para construirlos, la *Exposición...* de Casal debió ser visitada muchas veces por quienes, como Rodríguez Monegal, la despreciaban en cuanto «guía telefónica» de la poesía uruguaya. Las tensiones del campo literario expresada en el enfrentamiento entre los grupos, los juveniles contra los maduros (estos últimos en una actitud más bien defensiva), convirtió en principal objetivo de estos críticos el *establecer* un nuevo canon en el que encontrar ellos mismos —o los poetas predilectos de su edad— el primer lugar que querían conquistar pronto.

Por aquellos años puede hablarse de una poética «ideal» de la novel «generación del 45», a un tiempo semicolloquial, gobernada por la razón, es decir un tipo de poesía que mente las cosas de este mundo sin seguir por el camino de la trascendencia pura o de las metáforas, que entendían demasiado copiadas a la «generación del 27» española. En estas ideas coinciden plenamente Monegal, Real de

Azúa, Benedetti y Rama, como podrá verificar rápidamente quien consulte sus trabajos panorámicos (Real de Azúa 1958; Rodríguez Monegal 1966; Rama 1972; Benedetti 1997), y aun otros poetas-críticos menores.¹⁹ La lucha empezó temprano y la inició Rodríguez Monegal en *Marcha*, semanario fundado en 1939 pero del que se apropiarán los jóvenes hacia 1945. En uno de sus artículos, impugna los resultados del concurso «Remuneraciones literarias» del Ministerio de Instrucción Pública, en el que destroza a los jurados —y así busca promover su propio espacio— porque «ninguno ejerce la crítica literaria en lugar público», una de las causas que explicaría la distinción de «valores caducos: se sigue escamoteando el reconocimiento a los jóvenes valores» (Rodríguez Monegal, 5/XII/1952). En otro artículo, más extenso y no menos vitriólico, propone su axiología crítica: el oficialismo batllista triunfante en las primeras décadas del siglo XX ahogó toda rebeldía y, por lo tanto, toda creatividad, exceptuados Herrera y Reissig, Quiroga y Rodó.²⁰ Ese oficialismo produjo especularmente —según la hipótesis monegaliana—, una mentalidad conformista, entre quienes «creyeron que el aparente socialismo de estado que empezaba a implantarse lograría automáticamente una cultura creadora, providencialmente planificada». Los únicos que se salvaron de esa claudicación, según el crítico, y como tales son los ejemplos seguidos por los jóvenes del medio siglo, fueron el narrador Juan Carlos Onetti y los poetas Juan Cunha y Líber Falco. El primero, en *Marcha*, ya había condenado a la poesía que no se desplazara por un lenguaje accesible, ejerciendo un magisterio en sus jóvenes seguidores (Onetti 1974). Lo que dice Rodríguez Monegal sobre el último es una muestra cabal de una política y una poética que gobernó por décadas la crítica uruguaya:

[...] se ha mantenido al margen la literatura oficializada. Su lirismo no es caudaloso pero es auténtico y expresa una actitud humilde y honda frente a la sustancia literaria, una actitud que no desentona con la de esta generación nueva. (Rodríguez Monegal, 26/XII/1952)

¹⁹ «Desde hace unos diez años a la fecha, después y paralelamente a Canto, de Sara de Ibáñez, [...] aparecieron en la literatura de ambas márgenes del Plata una serie de poemas de afilada retórica y vacío interior, poblados de lugares comunes, flora y fauna que podría enumerarse con: palomas, leones, musgo, tigres, cisnes, gacelas, abetos, almendros, etc.

Estos elementos que proliferaron con una poesía de pretensión exquisita y apariencia formal casi perfecta, no estuvieron sostenidos en ninguno de sus cultivadores, por una verdadera intuición originaria. El poema de [Amanda] Berenguer a que nos referimos [«Leda»], contiene los citados elementos en grado superlativo, y en tal medida que casi puede afirmarse que son los únicos moradores», en «Concurso de poesía en «Amigos del Arte»», Sarandy Cabrera, en *Número*, Montevideo, núm. 5, noviembre-diciembre 1949: 481-482.

²⁰ Hipótesis casi fantástica, porque olvida que Herrera obtuvo un cargo público y que pidió al gobierno de Batlle y Ordóñez, a través de sus contertulios de «La Torre de los Panoramas», un puesto de embajador o una beca, como se divulgó en una entrega de *Número* que organizó, entre otros, el propio Rodríguez Monegal (*Número*, Núms. 6-7-8, 1950). Olvida, también, que Quiroga tuvo vínculos fuertes con el gobierno de Baltasar Brum, que lo nombró con un cargo diplomático en Argentina, en el que se mantuvo hasta la llegada del régimen de Terra, en 1933, y que aun luego de eso consiguió, moviendo hilos políticos terristas, que le devolvieran los sueldos y lo jubilaran, como se puede verificar en la correspondencia con sus amigos Delgado, Fernández Saldaña y Brignole. Y olvida, también, que Rodó se fue del país, por sus divergencias con Batlle y porque no consiguió ser reelecto en su cargo de diputado del partido oficialista.

Una década después, Benedetti completaría esta perspectiva en un artículo que aún sigue reeditando sin rectificación o aclaración alguna que modere el exterminio en masa de poetas como Esther de Cáceres, Sara de Ibáñez, Julio J. Casal, Basso Maglio, Casaravilla Lemos, Emilio Oribe, Maeso Tognochi... Para Benedetti, como antes para Onetti o para Monegal, sólo una poesía ligada a la circunstancia presente y rioplatense —o al mundo contemporáneo vivido con los pies en la tierra— podía servir a la recuperación de un público que había ahuyentado los habitantes de

[...] la región insólita que aparecía en muchos de nuestros escritores (más concretamente, en la provincia poética constituida por el grupo «Cuadernos Julio Herrera y Reissig», que dirigió, hasta su muerte en 1959, el escritor Juvenal Ortiz Saralegui) era una comarca extrageográfica, con una fauna y una flora tímidamente librescas y una total ausencia de reales asideros. Eso ya no era evasión sino ajenidad.

Desgraciadamente, durante muchos años el lector corriente identificó a la literatura uruguaya que, en varias capas generacionales, siguió a la del 900 como una literatura de corzas y gacelas, y por eso mismo estableció una higiénica distancia entre su gusto y aquellas inocuas metáforas de vitrina. (Benedetti 1997: 30)

Se decreta no incluir ningún elemento de una «fauna imaginaria» y se prescribe la sencillez y la comunicatividad en una forma, a la vez, compleja, por cuanto es consciente de la superación de este proceso y de ponerse en camino hacia otra estética que invierta el signo de la anterior. Segundo decreto: es obligatorio no ser oficialista, es decir, estar al margen de toda prebenda del Estado. Desde una ética puritana, esto último podría resultar una actitud civil reprochable, pero nunca nadie explicó en qué podía afectar el «oficialismo» al discurso propiamente dicho de, verbigracia, Basso Maglio, Sara de Ibáñez o Casaravilla Lemos, aparte de que la segunda hizo gala de un apoliticismo total y de que el último fue el autor —único pecado en el rubro— de la letra del himno del Partido Colorado.²¹ A todo lo anterior habría que agregar —como triunfante poética de los cincuentas— la anticursilería militante y la defensa de la «autenticidad» y del «rigor», términos tan polivalentes que podían significar «conciencia estética», «obra escasa», «severidad con uno mismo» o «capacidad para comunicarse con el público mayor».

No menos exigente, y bastante más concreta, fue Idea Vilariño. En un artículo sobre los *Antipoemas* de Nicanor Parra —enemigo de las «corzas y las gacelas», y del trascendentalismo de su compatriota Pablo Neruda, por cierto—, Vilariño confesó su repudio, que comparten en general otros coetáneos, a los «Ah y Oh [que] rellenan a menudo un hueco o buscan con su fácil exaltación un efecto del tipo del que hacían aquellos famosos puntos suspensivos en que incurrían

²¹ Es evidente que los poetas más atacados, sin posibilidad de salvación para ninguna alma y para ningún poema, era el grupo que activamente sacó, entre 1949 y 1961, los *Cuadernos Julio Herrera y Reissig*, encabezado por Juvenal Ortiz Saralegui, Julio J. Casal y, luego de la muerte de estos, por Arsinoe Moratorio. A ellos sobre todo debe referirse Real de Azúa en una conferencia dictada en 1958: «Ahora, mientras varias clases de subpoesía se refugian en instituciones neutras y gremializadas, presionando en masa al Estado por la publicación o el premio de sus poemarios (es el cursi término en boga) [...]» (Real de Azúa 1958: 30).

nuestros abuelos». Aun encontrando un poco fácil y confusa la poesía de Parra, consideró que

[...] ha sorteado muchos de los peligros que acechan a los poetas suramericanos: la divagación, el formalismo y el intelectualismo, el vicio de las metáforas y del adjetivo por el adjetivo, y —el más difícil y más cercano— el influjo de Pablo Neruda. (Vilariño 1955: 15)

Ese breviarío de «poética austera», valga la fórmula, se conecta con la admiración simultánea por la prosa de Quiroga, Espínola y Onetti. Ese «rigor» de la «generación del 45», terminó por ser paralizante en la cristalización del canon, ya que se rehusaron a hacer antologías *del género que fuese* en su momento de plenitud, en los años 1947-1959, cuando los diferentes grupos editaron las revistas *Apex*, *Letras*, *Clinamen*, *Sin Zona*, *Marginalia*, *Escritura*, *Número*, *Asir* y *Entregas de la Licorne*, entre otras. Habrá que buscar en esas páginas, y sobre todo en *Marcha*, una suerte de antología al menudeo que, en la época que impera Rodríguez Monegal (1945-1958) elevará a Juan Cunha e Idea Vilariño, y un poco menos a Humberto Megget, por encima de todos; y en la etapa en que Rama tiene la dirección de «Literarias» (1959-1968), se promoverá a Amanda Berenguer y a Ida Vitale, además de una poesía latinoamericana coloquialista (Juan Gelman, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, Francisco Urondo). Toda esta perspectiva, por cierto, empieza por edificarse en un país fuertemente urbano, en un equipo intelectual muy copado por el racionalismo y el existencialismo, sobre todo en su línea sartriana, en un medio laicizado por el batllismo, al que algunos adhieren de hecho, pero donde la tónica vigorosa fue, justamente, una indiferencia ante lo político partidario. Esto variará notablemente en 1959 con la simultánea derrota del Partido Colorado, la instalación de la crisis económica que ya nunca se retirará, y la llegada de Fidel Castro al poder que arrastra adhesiones casi totales por toda América Latina.

Como sea, en el politizado trecho previo al golpe de Estado de junio de 1973, hay algo que sobrevive con fuerza en las obsesivas notas consensuales de la época: el deseo de tener algo que decir y el de saber comunicarlo a los otros. En los sesentas, Benedetti, Vilariño, Cabrera, como también sus sucedáneos Washington Benavides, Carlos María Gutiérrez, Circe Maia, Enrique Estrázulas, entre otros tantos, proveerán a la «canción de protesta», como se la conocía genéricamente entonces, textos que serán difundidos entre mayorías —entiéndase: más gente que los lectores de poesía— propensas al enfrentamiento con gobiernos cada vez menos sensibles al padecer colectivo y más ansiosos por cumplir con sus «compromisos» con los Estados Unidos y el F.M.I.

Hubo un gran proyecto crítico que imaginó y llevó adelante el «45»: *Capítulo Oriental* (Maggi, Martínez Moreno, Real de Azúa, 1968-69), que, al cabo, fue el epítome de la visión generacional. Aunque, para no perder el matiz, no siempre fue así. Las antologías preparadas como complementos a los artículos críticos siguió la mirada que comparten Monegal y Rama, con la salvedad de un rescate por parte de Ida Vitale de algunos desplazados de los veintes (Casaravilla Lemos, sobre todo), en el volumen que los editores resolvieron más delgado de *todos*. Las pautas de Alejandro Paternain, fino lector y antólogo no muy distanciado de la valoración de

Bordoli, aunque sin el libérrimo ejercicio de la arbitrariedad de este —como veremos— y la amplitud de Enrique Fierro, quien da cabida a los poetas del 45 estimados por *Número* como por *Asir*, los dos ejes del «45», se unen a un pequeño tomo que junta la poesía del siglo XIX, consagrando a Acuña como en mayor neoclásico, a Adolfo Berro y Gómez como los mejores románticos primeros y a Zorrilla como el mayor lírico antes del modernismo. El único que había realizado, poco antes, una *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*, dentro del plan editorial trazado por la Universidad de la República, fue Domingo L. Bordoli, uno de los jefes del entonces desaparecido grupo *Asir* y un profesor influyente entre algunos círculos jóvenes de entonces.

En dos tomos, de 456 y 358 páginas respectivamente, Bordoli abraza el siglo XX uruguayo. En los «Propósitos», enuncia la continuidad de criterios temporales con las selecciones precedentes, «desde la generación que apareciendo por 1915 tiende a separarse de la poesía del «900» hasta la que da señales de madurez en 1945, a unos años más tarde». No obstante, las dos fronteras resbalan ya que, por un extremo, tanto Álvaro A. Vasseur (nacido en 1878) como Emilio Frugoni (1880) bien podrían figurar, al menos, como «reservistas» del Novecientos. En el límite último hay una larga lista de poetas: Benavides, Circe Maia, Ibargoyen, Nancy Bacelo, Iván Kmaid, Ortiz y Ayala, Milton Schinca y Carlos Flores Mora, que «no dan señales de madurez en 1945» ni siquiera, todos ellos, «a unos años más tarde». La obra se escinde en dos partes. La primera, y más extensa, ubica a los «poetas»; la segunda, sólo elige «poemas». Los primeros están asegurados por una obra cumplida; el poema solitario se gana un lugar cuando Bordoli considera su eficacia o, con menos riesgo, porque pertenece a nuevos escritores que estima necesario divulgar. Hay que reconocerlo: esta pauta selectiva es novedosa y aun eficaz. Una crítica infaliblemente impresionista predomina tanto en la selección cuanto en las fichas que presentan al autor ungido. Sus opiniones, muchas veces son válidas sólo para descubrir las adhesiones y las fobias del propio antólogo y poco sirven para contextualizar al creador o a sus producciones. Eso, a pesar de que Bordoli postula el criterio sistematizador y docente, por encima del análisis particular de la obra o de la trayectoria autoral: «La tendencia al ámbito y la semblanza priva sobre la disquisición valorativa», dice, y también quiere que su libro sea «excitador de más amplias lecturas, nuestras presentaciones intentan orientar en las dificultades». Leído a la distancia, y también seguramente cuando se lo leyó de cerca, se puede postular que no consiguió todos sus objetivos: el marco introductorio muestra habituales errores en fechas y en títulos de libros, muchas bibliografías particulares están incompletas (las de Sabat Ercasty, Casaravilla, Pereda Valdés, González Poggi y Beltrán Martínez); en otras no se distingue entre poesía y prosa, como le toca padecer a Guillermo Cuadri. En el epílogo habita una clasificación de la poesía uruguaya por sus coincidencias temáticas, en algunos casos de difícil o torcida fundamentación, porque es acertado juntar a Silva Valdés e Ipuche en el nativismo, pero no tanto a Benedetti e Ibargoyen, porque hacen «poesía montevideana», ya que escribieron —y para esa fecha con ancho caudal— muchas otras cosas, como poesía intimista o política. Aun más curioso resulta su propuesta de encerrar en el este-reotipo de la «poesía pura» a Fernando Pereda, Roberto Ibáñez y Humberto Zarr-

lli, cuando el primero de los nombrados se había curado en salud en 1938 descalificando el rótulo en un texto reproducido en una antología y, por lo tanto, de fácil ubicación (Brughetti 1938). Capítulo aparte merecen los juicios sobre los autores incluidos. «No nos rige un criterio polémico», sostiene en los «Propósitos», un poco para despejar el intercambio inagotable de ataques y dicerios que había agitado a las capillas literarias entre 1947 y los momentos en que eso escribía.²² De ahí que la selección sea más propensa a la amplitud que a la tacañería, política en la que seguramente no hubieran incurrido sus coetáneos, por lo menos Rama, quien se declaró enemigo de esa orientación en que «lo bueno y lo pésimo se codean sin jerarquías» (Rama 1972: 52). Esa amplitud permite notar que no hay ningún nombre fundamental perdido, mérito notable en una época que ya carecía de antologías globales, después del vapuleado intento expositor de Casal, y que no volverá a tenerlas por muchos años más, tal vez hasta que Walter Rela, en 1994, vuelva a acumular poeta sobre poeta, aunque sin tomarse mucho trabajo en aclarar por qué hizo lo que hizo. Los juicios críticos de Bordoli pueden enfrentar al lector desprevenido a situaciones imprevisibles: desde las valoraciones equilibradas, pasando por las que registran desbordes adjetivales —sobre todo los siempre muy estimados poetas camperos— hasta afirmaciones propias de una *causerie*, de anécdota menuda, como las que ostentan las fichas sobre Ipuche, Umberto Pereira, Megget y Kmaid. Lo testimonial íntimo, podría decirse, tiñe casi todas las páginas que escribió Bordoli en esta obra de amplia circulación en la época.

Entre 1967 y junio de 1973, época de los gobiernos que sirvieron de pórtico a la dictadura (ciclo Pacheco Areco — Bordaberry), los enfrentamientos entre el poder estatal y los intelectuales llegó a un extremo en que pocos de estos últimos estaban en condiciones de ser convocados para realizar tareas en el área cultural oficial.²³ Algunos escaparon a esta regla, por eso la Colección de «Clásicos Uruguayos» pudo sacar una *Antología de poetas modernistas menores*, preparada por Arturo Sergio Visca, otro de los ex-animadores de *Asir*. Este volumen de 396 páginas contiene poemas y algunos textos en prosa complementarios, a los que el prologuista y compilador califica como «menores», concepto que no define con precisión, salvo que se pueda inferir de las palabras prologales que los incluidos «decaeron» en el «esteticismo», algo que tiende a identificar como sinónimo de ausencia de seriedad o de madurez creativa. Entre los seleccionados, indica Visca, hay «textos de Horacio Quiroga, Carlos Reyles y Herrera y Reissig; esto es, de tres de los representantes mayores de la generación del novecientos. No representan al autor, en sus rasgos sustanciales, sino una etapa de su trayectoria creadora vinculada al 900». Con esa inclusión, que al mismo tiempo es excluyente, jerarquiza lo «alto» en la etapa 1905-15, en que los integrantes del movimiento o del conjunto habrían asi-

²² A propósito de las polémicas de los años cuarenta y cincuenta, que tienen como eje el semanario *Marcha*, véanse Pablo Rocca, *35 años en Marcha (Crítica y literatura en el semanario Marcha y en el Uruguay)* (Montevideo, División Cultura de la I.M.M., 1991) y *Campo intelectual de la generación del 45 (Entrevistas/Testimonios)* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004, en prensa).

²³ Ya en 1971 Real de Azúa notaba la brutal distancia, hasta entonces desconocida en el país, entre función pública y función intelectual (Real de Azúa 1971).

milado las influencias foráneas, nacionalizándolas; mientras que en la etapa menor, sólo eran más o menos imitadores, malabaristas en actitudes «clownescas», inventores de metáforas «suntuosas» y, por lo tanto, inútiles. Poco más puede sacarse en limpio de los criterios empleados por un antólogo al que, lo único que insinúa sobre la época que trabaja, es que desecha el «esteticismo» —esto es, se tiene que deducir, lo menor— en favor de la literatura orteguianamente entendida «como una forma de conocimiento, como un instrumento de buceo en lo humano» (Visca 1971: XXVII). Un poco exacerbada, sería esta la posición última del sector más conservador del «45», pero a su vez proviene del crítico más aficionado a los archivos guiado por una auténtica pasión nacionalista. Sin esta antología sólo los visitantes fanáticos de las escasas bibliotecas públicas o privadas, que aún preservan sus obras, habrían podido conocer los textos de Pablo Minelli González, Ylla Moreno, César Miranda y de otros discípulos herrerianos de *menor* repercusión (Picón Olaondo, Vallarino, etcétera).²⁴

Sintomáticamente, los escritores que empiezan a trabajar en los años sesenta sólo propician una antología de libro: *Poesía rebelde uruguaya* (1971), cuando la confianza en un cambio rápido y radical, en vísperas de las elecciones nacionales en que se presentaba la coalición de izquierda unida, alentaba la idea del «compromiso», y cuando las tensiones se extremen con las acciones de la «*izquierda armada*» y de la represión que la combate sin piedad (Real de Azúa 1971; Aldrighi 2001). Otro grupo, en cambio, el que se reunió en la revista *Los Huevos del Plata*, concibió la posibilidad de cruzar «vanguardia estética» con «vanguardia política», para decirlo con los términos de Renato Poggioli. Pero lo hicieron desde un ángulo diferente, negando con vigor la poesía coloquial en los ejemplos locales de Vilariño, Benedetti o el Sarandy Cabrera de entonces, rescataron creadores de la vanguardia histórica que *Capítulo Oriental* desplazó o ignoró por completo: el Alfredo Mario Ferreiro de *El hombre que se comió un autobús*, el Enrique Ricardo Garet de *Paracaídas* y el Juvenal Ortiz Saralegui de *Palacio Salvo*, tres libros publicados en 1927, de los que hicieron una pequeña antología en el número 10 de *Los Huevos del Plata* (diciembre de 1967). Una coherente mezcla de permeabilidad a la cultura del rock que crecía inconteniblemente (Beatles, Bob Dylan), veneración de la vanguardia de los veintes (surrealismo, dadá) y el ejercicio del arte correo, el poema proceso y otras variedades de la poesía visual, animó a este grupo liderado por Clemente Padín. La iniciativa pasó algo inadvertida en los círculos mayores del poder cultural de entonces, sobre todo en *Marcha*, cuando dirigía la sección literaria Jorge Ruffinelli —entusiasta de la poesía «comprometida»—, el semanario-eje de la cultura uruguaya y, a esa altura, hispanoamericana, que apenas dio cuenta de esta revista y de sus sucesivas metamorfosis tituladas *Ovum 10* y *La Vaca Sagrada*.

Pronto, el golpe de Estado de 1973 se encargaría de liquidar a unos y otros. El asesinato por cuenta del «Escuadrón de la muerte», en 1972, de Ibero Gutiérrez,

²⁴ Ejemplo diferente de una articulación coherente de su trabajo en un recorte histórico particular, es la antología preparada por Carlos Zubillaga (2000), aunque en el estudio introductorio de esta antología no se problematice suficientemente las relaciones entre modernismo esteticista y poesía social.

muy influyente en los que empiezan a escribir algunos años más tarde, sintetiza esa política de terror que se ahondará con un poeta, a la vez militante de la izquierda radical y practicante de una poesía neovanguardista (Bravo 1989).²⁵ La inmediata censura, el alejamiento masivo de los intelectuales, la cárcel de muchos, el silencio forzado de otros durante la dictadura (junio 1973-febrero 1985) dieron un golpe brutal y anonadante a la cultura uruguaya. A tres años del golpe, la antología de Laura Oreggioni y Jorge Arbeleche, trata de juntar a quienes no han tenido la suerte de participar de la activa década anterior, y se manifiesta tímidamente como eso, como una primera oportunidad para solitarios y dispersos:

Nuestro trabajo no es estrictamente una antología sino una muestra lo más amplia posible de lo que hacen en este momento los más jóvenes poetas en Uruguay. Esta muestra tiene entonces un sentido promocional y de difusión dadas las dificultades económicas de las ediciones individuales, sobre todo para el género poesía. (Oreggioni/Arbeleche 1976: 9)

Fuera del país, en la revista colombiana *Eco*, Hugo Achugar proponía una suerte de pequeña antología, en la que rescataba a los que entendía dentro de la «neovanguardia», categoría que define —después de largos rodeos— a partir de dos principios básicos: «investigación» y «experimentación» (Achugar 1977: 70). Previsiblemente, este artículo y esta apretadísima antología no tuvo la menor repercusión en un país cercado por la censura, aunque sin nombrarlo —tal vez sin conocerlo— Alicia Migdal tenderá una mirada semejante sobre el período en un artículo de 1980 (Migdal 1980). A medida que se iba cumpliendo la difícil apertura política, al empuje de movilizaciones populares y de la presión o de la negociación de los partidos democráticos enfrentados al gobierno de facto; en tanto el régimen cedía desde la derrota sufrida en el plebiscito de 1980, cuando quiso legitimarse con una constitución que calzaba con su ideología autoritaria, empezaron a crecer los espacios para la palabra antes amordazada. Hubo concursos que dieron la oportunidad a los jóvenes de ocupar un lugar: la siempre generosa tarea de la Feria del Libro y del Grabado de Nancy Bacelo (inaugurada en 1961 y aún activa); el concurso que organizó la Embajada de España en 1982. Esa modalidad contó con el respaldo de los semanarios que empezaron a multiplicarse, un poco bajo el modelo otrora exitoso de *Marcha*. Hubo alguna compilación que, desde el horizonte del régimen dictatorial quiso afirmar, tardíamente, una estética de hueco nacionalismo identificada con lo rural (Assunção 1984). Hubo una *Antología consultada de la poesía uruguaya contemporánea*, que se publicó en el semanario *Correo de los Viernes*, producto de una encuesta a medio centenar de escritores de adentro y de afuera, la única de este tipo que se hizo en toda la historia del país. Hubo un acontecimiento que afectó directamente a un poeta al que desde hacía mucho tiempo nadie rescataba, el anciano Ildefonso Pereda Valdés (1899-1996): la asignación del «Premio nacional de literatura» por los organismos responsables del régimen y su

²⁵ La obra de Ibero Gutiérrez, tempranamente reivindicada por Mario Benedetti, fue publicada, en un alto porcentaje, por la editorial Arca, en dos volúmenes al cuidado de Luis Bravo y Laura Oreggioni: *Antología I* (1987) y *Antología, II* (1992).

posterior retiro, con la firma de un decreto dictatorial, porque se había descubierto que en la juventud Pereda era militante de las ideas socialistas, y hasta había escrito un poema exaltando a Lenin en su librito *Lucha* (circa 1933). La poesía que exigía el agonizante «nuevo orden» no podía contaminarse con lo social y, menos, con las ideas revolucionarias. La solidaridad de los escritores frente al atropello se hizo sentir en distintos medios, tratándose, quizá, del último momento de coordinación o de unidad amplia entre muchos viejos y nuevos en el campo intelectual (Rocca 1995).

El retorno de la democracia en 1985, la libertad recobrada pudo desatar un alto número de antologías. Para empezar, dos que dieron a conocer parte de lo escrito en las cárceles de la dictadura por muchos de los que las padecieron, muchos de los cuales encontraron en este tipo de discurso una oportunidad expresiva para liberarse de tantas brutales presiones y represiones en pedazos de papel que escaparon a las requisas, desde los que tenían ya una obra madura o en proceso, antes de ser capturados (Mauricio Rosencof, Miguel Ángel Olivera, Sergio Altesor) hasta los de militantes o altos dirigentes guerrilleros o antidictatoriales que se inician en el oficio (desde el propio Raúl Sendic hasta Jessie Macchi) y que a menudo se detienen en esa experiencia (Galeano 1985; *Escritos de la cárcel...*, 1986).

De naturaleza muy diferente fue la *Antología de la poesía visual uruguaya* (Argañaraz 1986), que salvó una zona siempre desdeñada, recuperando al Acuña de Figueroa de los acrósticos muy poco estimado hasta entonces, junto a otros poetas que nunca antes habían conocido el «Olimpo» de la antología nacional (Roberto Cristiani, por ejemplo). Sin embargo, omitió —sin fundamento alguno— los poemas visuales con que Amanda Berenguer construyó íntegramente su extenso y fundamental libro *Composición de lugar* (Montevideo, Arca, 1976), y que antes habían sido divulgados en presentaciones públicas, en publicaciones periódicas, sobre todo en *Maldoror*, revista muy vinculada a esta opción y en contacto directo con los concretistas brasileños (Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari).

En una mirada situada en un polo diametralmente opuesto al anterior, Graciela Mántaras hizo en 1989 una antología que privilegió el signo poético más explícitamente crítico de los padecimientos durante el régimen militar. La entidad de las discusiones posteriores sobre este libro —algo nada frecuente—, aconseja detenerse un poco más en los sucesivos tramos del debate. En su breve prólogo, de clara filiación historicista y aun sociológica, Mántaras repasa la «tradición» local y se centra en el período seccionado (1973-1988), sobre el cual dispone un clausurado repertorio temático, encuentra relaciones internas en la repetición de imágenes (como la del mito de Ícaro); dedica un apartado último al «canto popular» durante el régimen militar, pero no explica (no problematiza) por qué ninguna letra de canción —salvo las que *previamente* fueran poemas— se encuentra en su antología; enuncia pretensiones teorizantes en la poesía de la época que estudia. Y esto último parece lo más delicado. Mántaras acude al *manierismo*, categoría establecida por Arnold Hauser para calificar el período histórico que irrumpe al morir el clasicismo, y traslada las ideas del autor de la *Historia social de la literatura y el arte* al Uruguay del 73-88 sin mayores aditamentos, estableciendo esta taxonomía de la historia cultural como tono mayor de la creación contemporánea (tensión entre contrarios,

ambigüedad, fronteras borrosas entre sueño y realidad, etcétera) (Mántaras 1989: 7-23). Ausencia de criterios claros, selección no muy coherente —que contempla la inclusión de quienes antes de 1973 tenían obra notoria, como Salvador Puig, Cristina Peri Rossi o Miguel Ángel Olivera—, «teorización» que deja flancos muy débiles, un desprecio radical al grupo *Uno*²⁶ en su conjunto, hicieron que se disparara sobre este libro y su autora nutrida munición gruesa.

Una carta firmada por un integrante de *Uno*, Maca (seud. de G. Wojcechowski), y publicada en el periódico *Mate Amargo*, no sólo señala inconsecuencias de criterio en la antología, sino que, con feroz ejercicio burlón, se mofa de las preferencias explícitas de Mántaras por el poeta Jorge Castro Vega, con quien había contraído enlace años atrás, aunque ya la pareja se había disuelto, y quien además dirigía la colección de la editorial TAE responsable de la publicación del libro (Wojcechowski 1989). En entrevista ofrecida a Víctor Cunha para el suplemento cultural *Último Tren*, la antóloga contraataca señalando tendencias fuertes de «machismo» en las críticas recibidas, porque «les revienta escuchar un juicio racional que salga de una mujer». Aunque respeta las observaciones hechas por el poeta Álvaro Ferolla, en una consulta realizada una semana atrás por el mismo periódico, y tolera otras opiniones adversas de Luis Bravo —también poeta, también integrante del grupo *Uno*— en un artículo de *Brecha*; menos, en este caso, algunos «giros, afirmaciones, que están hechos con evidente mala intención» (Cunha 1989: 8-9). Debe referirse, seguramente, al capitulillo final del artículo de Bravo, titulado «Castrocentrismo», en el que acusa a Castro Vega y a «su más eminente crítica», de proponer la obra del primero como la mejor posible (Bravo 1989). En puridad, no había sido la primera vez que declarase sus preferencias, aunque no con el moderado distanciamiento que aquí adopta:²⁷

De todo el grupo de los poetas más jóvenes —por sus edades— y más nuevos —por su poesía— Castro Vega me parece el más valioso. Riguroso, exigente, autocrítico, construye cada uno de sus libros como un conjunto organizado, una estructura en la cual cada poema funciona en acuerdo y correspondencia con los demás; y hasta hoy, cada libro está concebido en relación a los anteriores y a veces también a los posteriores que el poeta planea, de modo de configurar una obra total. (Mántaras 1989: 171)

²⁶ Suerte de cooperativa editorial poética (y con intervenciones públicas de distinto tipo), que surgió al final de la dictadura. Se trató de un grupo compuesto por una decena de jóvenes poetas, con inclinaciones personales bastante heterogéneas, aunque con la común idea de remover el adormecido ambiente, cercado por el autoritarismo de la derecha y la nostalgia de la izquierda de las figuras exiliadas, presas o desaparecidas.

²⁷ En un artículo en que Mántaras realiza un balance de la literatura uruguaya durante la dictadura, publicado un año y poco atrás de la antología, la devoción es más explícita y el reconocimiento de la cercanía personal, también. Después de enumerar los libros publicados entre 1977 y 1985 por Víctor Cunha, Rafael Courtoisie, Elder Silva, Roberto Appratto, Mario C. Maciel y Jorge Castro Vega, dice: «El último me parece, hasta ahora, el poeta más valioso del grupo, aun cuando, en el caso, me caben «las generales de la ley». (Creo que los críticos estamos obligados a decir lo que pensamos y a escribir lo que decimos en rueda de amigos (*sic*). Al redactar este panorama para *Casa*, no podía evadir el juicio crítico. Puedo, por supuesto, equivocarme —aunque no soy el único crítico que piensa de ese modo— pero con el mismo margen de error que afecta mi juicio sobre otro cualquier creador» (Mántaras 1987: 9).

En una entrevista concedida a Gustavo Iribarne, Mántaras acepta que olvidó señalar los criterios generales para la selección, agradece que eso se le señale —como lo hizo Ferolla— «con dureza», y en relación con su ex-marido aclara:

Mis juicios críticos nunca tuvieron que ver con mi vagina, felizmente. La poesía se Jorge me parece excelente. Por suerte no estoy sola, ha sido premiado por un jurado en el que estaba José Pedro Díaz, Amanda Berenguer, Jorge Arbeleche, Sylvia Lago y Roger Mirza cuando nadie lo conocía. (Iribarne 1989: 23)

Otro punto polémico fue el casillero «poetas tautológicos», aplicado a un sector de los líricos uruguayos que emergieron a mediados de los setenta. A este respecto entró en escena una nota crítica de Alicia Migdal que puso punto final a un debate que, podría decirse, dividió las concepciones del hacer crítico en el país. Migdal se sintió personalmente afectada porque el sello «poetas tautológicos», lo había aportado ella en un artículo bajo seudónimo (Migdal 1980). Dicho rápidamente, Migdal se había referido a aquellos que construyen una poética *a priori*, en el ejercicio de la función metalingüística, confiados más al significante que a las «claridades» del significado. La idea, como se ve, hizo escuela sin buen aprendizaje y, por si fuera poco, el mencionado artículo nunca fue citado a texto expreso por Mántaras en su prólogo ni en sus notas liminares a los autores:

Llevado y traído, lo que hace diez años fue escrito con un cierto espíritu lúdico para caracterizar la poesía de un grupo de poetas («la poesía tautológica de los jóvenes semióticos»)²⁸ se convierte en el uso que le da Mántaras en una etiqueta inflexible y vacía, al punto de espetar, en la presentación de un poeta, el decreto: «Cultivó la poesía tautológica», como si se tratara de cultivar un soneto. (Migdal 1989: 15)

Desde otra posición, el poeta y crítico Roberto Appratto (nacido en 1950) eligió en su *Antología crítica de la poesía uruguaya* (1990), a aquellos que —de acuerdo con su visión— provocan la extrañeza en el signo y la consiguiente ruptura de la norma, refundando sin quererlo, se verá, la tipología histórica restrictiva (Appratto 1990):

La creación poética es siempre sincrónica. Se trata de llevar situaciones al tiempo de la escritura, de actualizarlas. Encarar una antología de poemas desde un punto de vista sincrónico es, por eso, un acto de metalenguaje [...] Tal actitud, asumida como eje, detectada en modalidades diversas de práctica poética, es una crítica ante el lenguaje recibido: una opción por el cuestionamiento y control de sus posibilidades [...] En definitiva, el punto de vista selectivo y la actitud valorada coinciden: la actuali-

²⁸ En rigor, en el artículo de 1980 *no* consta esta frase tal cual la coloca Migdal años después, aunque «Los poetas tautológicos» sí es el título de un capitulillo. Como conclusión a su lectura de Eduardo Milán, Roberto Appratto y Marcelo Pareja, bajo el seudónimo Jorgelina Malabia escribió Migdal, según se desprende del texto sin ningún «espíritu lúdico»: «[...] en el caso de los poetas nombrados, la unilateralización del lenguaje poético se convierte, la mayoría de las veces, en un «acto» asemántico que implica un orgulloso renunciamiento a cualquier riesgo de comunicación de sentidos. Desechando la poesía como emotividad pero también como transformación de ese mismo nivel, estos poetas se han retirado, reticentemente, de ese ambiguo y sospechoso rudimento que resulta ser para ellos lo sensible» (Migdal 1980).

zación sincrónica se propone como modelo de una lectura de la poesía uruguaya que nuclea algunos ejemplos en función de la actitud crítica ante el lenguaje. (Appratto 1990: s/n)

Son pocos, para el antólogo, quienes han sido capaces de adoptar esa conciencia crítica. Pese a que enfatiza en la sincronía, y por lo tanto, cabe suponer, en la existencia de una «familia» más allá de la sucesión temporal, no problematiza el marco cerrado del Estado-nación para el funcionamiento de esa zona de contacto, cuya inconsistencia, sobre todo después de la dictadura, retornó con la secuela de una diáspora que no pudo reintegrarse. Por lo demás, la presentación no deja de ser diacrónica, con lo cual se desestabiliza la sincronía: va, con orden, de los que publican hacia 1900 a los que comienzan o se acercan ese acto hacia 1985.²⁹

Algo importante, a esta altura, es que ni Appratto ni nadie rescatará a los poetas del siglo XIX, encerrados en este otro fin de siglo en un panteón nacional, que ni siquiera visitan los programas oficiales de Educación Secundaria. La baja de las acciones de Zorrilla en el mercado poético es alarmante para los poquísimos que aún lo defienden como *vate* nacional, algo inimaginable aun en los radicales años sesenta. Esa caída continuó en las antologías que se revisan en la segunda parte de este artículo. Una causa de la depreciación de Zorrilla, radica en la rotación de la sensibilidad que desconfía de un habla entre sencilla y ampulosa, con un mensaje finalista en defensa de un contenido expreso (la patria, la raza, la nación, muy promocionados durante la dictadura).³⁰ En todo caso el neobarroco, en la línea de José Lezama Lima o de Néstor Perlongher, dispone de una aparente ampulosidad pero a la que disuelve en una batería metafórica, concentrándose en las luminosas potencialidades del significante. Desde luego: nada de esto puede encontrarse en Zorrilla. Por lo tanto, el triunfo de la idea de la «conciencia crítica del lenguaje», sobre el que hay un aparente consenso que empezaría hacia el Novecientos, y aunque aplicado con criterios que combinan o permutan textos y autores, sigue avanzando aun entre aquellos que no estudian detenidamente la cuestión.

Otra causa, nada despreciable, ha sido la asociación del antes venerado *Tabaré* (1888) con la condena de los exterminados indígenas, a los que el poeta pretendió aculturar en su elegía, y apartó como integrantes plenos de la humanidad. La reivindicación de la heterogeneidad y de las minorías y, en particular, de un

²⁹ Se trata de Roberto de las Carreras, Julio Herrera y Reissig, Enrique Casaravilla Lemos, Juan Cunha, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Jorge Medina Vidal, Washington Benavides, Circe Maia, Marosa di Giorgio, Salvador Puig, Enrique Fierro, Roberto Echavarrén Welker, Elías Uriarte, Cristina Carneiro, M. Olivar Aranda (seud. de Álvaro Miranda), Eduardo Milán y Marcelo Pareja.

³⁰ La «Biblioteca Artigas», «Colección de Clásicos Uruguayos» y otras ediciones oficiales durante la dictadura (como la edición del poema *Maris Stella*, MEC, 1983 o las Ediciones del Sequiscentenario, de 1975, o la Biblioteca Nacional), dieron a conocer buena parte de la obra conocida y desconocida de Zorrilla de San Martín, cuyo discurso nacionalista era, evidentemente, funcional a la ideología del régimen. Hasta el golpe de Estado del 73, «Clásicos Uruguayos» había publicado *Tabaré*, en 1955, con prólogo de Zum Felde, y durante los gobiernos blancos (1959-1966), Pivel Devoto impulsó la publicación de *La Epopeya de Artigas* (1965, cinco tomos) y las *Conferencias y discursos* (1967, tres tomos). Como interesante síntoma de la esclerosis oficialista después de la caída de la dictadura, una de las pocas obras reeditadas en el ciclo democrático que se inició en 1985 fue *La Epopeya de Artigas* (2001), en la misma abrumadora cantidad de volúmenes: un gran lujo en medio de la miseria total de las ediciones oficiales.

pasado indígena uruguayo, va en contra de la visión orgullosa de la sociedad batllista del ciclo 1903-1960 y cuyos reflejos ideológicos duraron bastante tiempo más, cuando la comunidad nacional se autopercibía como blanca, inmigrante y homogénea. Sobre todo desde un artículo de Javier García Méndez, esta nueva ideología que detecta en *Tabaré* claros indicios racistas y homogeneizadores ha llevado al abandono de Zorrilla, sobre cuya poesía ya nadie escribe para reivindicar cualidades expresivas, al margen de quienes han vigilado los ideologemas repasados (García Méndez 1992), un plato fuerte para los «estudios culturales» que, como de costumbre, llegaron tarde a estas playas. Por cierto, la desaparición, por primera vez, de un *staff* de críticos católicos, que en otras épocas no fue muy orgánico, pero sí contó con nombres de influencia (Francisco Bauzá, Esther de Cáceres, Carlos Real de Azúa, Bordoli, Diego Pérez Pintos), deja huérfana la visión antropológica de Zorrilla asociada a sus metros desvalorizados desde el modernismo, que nada tienen para hacer frente a Herrera y Reissig, visto como precursor del discurso psicodélico —tan caro a muchos jóvenes de los noventa— o al erotismo femenino de Delmira Agustini, reivindicado por los estudios de género y la postergada liberación de la mujer.

Ejemplo simétrico, aunque por otras causas, es el de Líber Falco. Tan estimado por los críticos del «45», siendo uno de los pocos poetas uruguayos que tiene en su haber un volumen de obra completa, con severas notas y abundante prólogo (Falco 1994), es probable que su obra haya sido perjudicada por una causa inversamente proporcional a la de Zorrilla. Sus textos fueron musicalizados desde los años sesenta (Daniel Viglietti y «Los Olimareños»), tanto como por algunos integrantes del «canto popular», que cumplió una valerosa tarea de resistencia contra la dictadura (Eduardo Darnauchans, Abel García).³¹ Aun con las excepciones que siempre se encuentran, la mayoría de los poetas que irrumpieron hacia 1985 quisieron apartarse del discurso «militante» de los sesenta, que emblematarían ciertos libros de Benedetti y de una poética del decir simple y espontáneo personificada en Falco. Esto en cuanto a la incomunicación en que ha entrado su obra con la de los sucedáneos, que de eso trata este trabajo.

Otro es el problema del público lector, casi un imponderable siempre y más cuando se trata de poesía, costado en el que hay algo que viene a complicar el caso Falco. En 1985 su admisión en los programas oficiales de Educación Secundaria, en los que aún se mantiene, le dio una pequeña dosis de sobrevida que pudo favorecer nuevas impresiones de *Tiempo y Tiempo* y el previsible alud de fotocopias de sus textos, como suele ser el *modus operandi* en una educación media pauperizada, tanto los educandos como los educadores. Oficializarse en alguna de las formas del Parnaso —como le pasó a Zorrilla— ¿no es una manera de precipitarse? No siempre, si se lo mira desde el ángulo de la lectura de amplio espectro, porque

³¹ En reciente artículo, Coriún Aharonián menciona que los dos cancioneros que recogen la producción del «canto popular», poseen «inevitables errores y omisiones», los cuales no detalla. Se trata de las antologías *Aquí se canta*, de Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari (Montevideo, Arca, 1980) y de *Canto popular uruguayo*, de Aquiles Fabregat y Antonio Davezies (Buenos Aires, El Juglar, 1983) (Aharonián 23/1/2004: 25, nota 8).

también es cierto que los muy leídos Benedetti y Vilarino —para no salir del territorio uruguayo— entraron en los programas unos años después. Nadie o casi nadie compra un libro de Julio Herrera, prueba de esto que apenas no se hizo nuevas ediciones locales de sus textos —Clásicos Uruguayos, por ejemplo, reeditó el volumen con prólogo de Zum Felde en 1975—, en cambio sigue siendo un poeta de culto entre los pares del oficio.

Ya finado el siglo XX, puede verse las dificultades por las que atravesó el problema de la existencia o no de un canon, que el libro de Harold Bloom (*El canon occidental*, traducido en Barcelona por Anagrama, 1995) pareció reactivar. Observar comparativamente en una serie de antologías la repetición inalterada de un nombre (Herrera y Reissig) y la discontinua presencia de otros dos (Líber Falco y Sara de Ibáñez), puede servir para entender muchas cosas, más que nada los cambios y las permanencias en las formas de elegir. Ninguna de las antologías o repertorios sinópticos, desde Montero Bustamante (1905) hasta Renard (1998), se animan a excluir a Julio Herrera y Reissig. Es más: mirando más de cerca, los poemas suelen trasvasarse de uno a otro libro, lo que vendría a probar quizá no tanto una lectura de la obra del autor, sino una vigilancia de lo que algún antólogo anterior seleccionó, cambiando una que otra pieza para no parecerse tanto al antecesor. Falco y Sara de Ibáñez no son inamovibles en las antologías uruguayas. Parece pertinente someter su lugar, dadas las notorias diferencias en su discurso y tomando en cuenta que Rama los vio como los dos antagonistas de comienzos de la década del cuarenta, cuando emergió su generación (Rama 1972: 35). Para eso se toman las antologías de las dos clases de tipología historicista publicadas entre 1966 y 1998, es decir, desde que los dos adquieren un puesto en el «escalafón» poético nacional —Falco había muerto en 1955, Sara de Ibáñez morirá en 1971—, hasta la última antología de ese tipo (1998). Quedan afuera, en consecuencia, todos los volúmenes colectivos que *no* se rijan por el criterio histórico y nacional (ver *Índice*), a excepción de la de Jesualdo Sosa (1974), que no ha podido consultarse. Ingresan, desde luego, las antologías efectuadas con la tipología historicista restringida a una época, la que parte de 1930. Se detalla, a continuación, cada libro con los poemas que inserta de cada autor, indicando en **negrita** las composiciones que se reiteran a partir de la primera antología. Hay que hacer la salvedad que se toma como composiciones independientes, según el criterio de cada antólogo, pasajes o fragmentos de textos mayores, situación frecuente en Sara de Ibáñez (en sus libros *Canto*, *Pastoral*, *Canto póstumo* y *Apocalipsis XX*) y en un solitario poema de Falco («Artigas»):

BORDOLI (1966)

FALCO (17 poemas): «La moneda», «Para vivir», «Solo», «Biografía», «Volví a mi casa», «Aquel miedo, aquella idea», «Regresó, hueco y eco de la nada», «Final», «Luna», «Extraña compañía», «Lo que fue», «Regreso», «Última cita», «Desgracia», «Recuerdo», «Pensando en Luis A. Cuesta», «Final-Radiografía». SARA DE IBÁÑEZ (16 poemas): «Las voces», «¿ ?», «Plegaria», «Retorno», «IV (Pastoral)», «La muerte», «XV (Pastoral)», «III (Pastoral)», «De los vivos», «Liras VIII», «Isla en la tierra», «Liras I», «Pasión y muerte de la luz» (de *Arti-*

gas), «Balada de la extraña fuente», «Balada de la señora de las nieves», «Clamor guerrero».

PATERNAIN (1967)

FALCO (4): «**Extraña compañía**», «Despedida», «**Para vivir**», «**Pensando en Luis A. Cuesta**».

SARA DE IBÁÑEZ (5): «¿?», «Hoy», «Nada», «No puedo».

PATERNAIN (1968)

FALCO (12 poemas): «**Extraña compañía**», «**Despedida**», «Ahora», «**Para vivir**», «**Biografía**», «**Pensando en Luis A. Cuesta**», «Esta calle vieja», «**Final**», «**Final-Radiografía**», «**Luna**», «**Regreso**», «**Última cita**».

SARA DE IBÁÑEZ (15 poemas): «(Liras/ *Hora Ciega*)», «IX/ *Hora Ciega*); «De los vivos/ *Hora Ciega*», «**Pasión y muerte de la luz, I/Artigas**», «**Pasión y muerte de la luz, IX/Artigas**», «**La muerte**», «La primavera», «**Hoy**», «Plegaria», «**Nada**», «**No puedo**», «Atalaya», «Desafíos», «Triunfo del guerrero», «Apoteosis».

LEGASPI de ARISMENDI (1981/1987)

FALCO (2 poemas): *Cinco* fragmentos del poema «Artigas» y «Un motivo de nuestra infancia».

SARA DE IBÁÑEZ (3 poemas): «**Nada**», «Vidalita de Tacuarembó», «Isla en el mar».

ANTOLOGÍA CONSULTADA... (1982)

FALCO (6 poemas): «**Lo que fue**», «**Para vivir**», «**Regreso**», «Invitación», «**Extraña compañía**», «**Ahora**». (Publicado en el Núm. 70, 30 de julio de 1982: 26)

SARA DE IBÁÑEZ (3 poemas): «Rosa, rosa escondida» (fragmento de *Canto*), «En el principio del sollozo era»/*Hora Ciega*), «De allá, de donde vienen las caricias» (fragmento de *Pastoral*). (Publicado en el Núm. 73, 20 de agosto de 1982: 24).

APPRATTO (1990)

No figura ninguno de los dos. Ni siquiera se los nombra en el prólogo.

RELA (1994)

FALCO (2 poemas): «**Extraña compañía**», «**Despedida**».

SARA DE IBÁÑEZ (3 poemas): «V, de «Pasión y muerte de la cruz»/*Hora ciega*, «**Hoy**», «Hoy que todo está vivo»/*Canto póstumo*».

BENAVIDES, COURTOISIE, LAGO (1995)

FALCO (10 poemas): «Una noche en Malvín», «**La moneda**», «Visita», «Decadencia», «Lo inasible», «**Para vivir**», «**Desgracia**», «**Pensando en Luis A. Cuesta**», «Apunte», «He visto una niña triste».

SARA DE IBÁÑEZ (9 poemas): «**Isla en la tierra**», «**Pasión y muerte de la luz**»/*Artigas*), «Agrio está el pan en el zurrón angosto»/*Pastoral*, «**Nada**»,

«Triunfo del guerrero», «Apóstrofe IV»/Apocalipsis XX, «Guijas»/Canto póstumo, «Para la muerte»/ Canto póstumo, «Testamento»/Canto póstumo.

HAMED (1996)

No figura ninguno de los dos. En el estudio preliminar, Falco es considerado —a través de la mirada celebratoria que de su obra hacen Rodríguez Monegal y Rama—, uno de los poetas «oficiales» del «45» junto a Humberto Megget, por «solitario y desasido». Y en referencia a la lectura del poema «Biografía», acota: «no qued[a] del todo claro si esta lavandina no era, decididamente prosaísmo» (Hamed 1996: 68). Sara de Ibáñez sólo es nombrada en la página 69 en medio de un comentario general sobre los matrimonios entre escritores uruguayos, ya que era la esposa del también poeta y crítico Roberto Ibáñez. Nada específico se dice sobre su obra.

RENARD (1998)

FALCO: No está incluido.

SARA DE IBÁÑEZ (3 poemas): «Viaje con una densa flor»/Canto póstumo, «Balada de la extraña fuente»/Canto póstumo, «Visión XX»/Apocalipsis XX.

Sale claro de esta comparación pieza a pieza que hay determinados textos, sobre todo escritos por Falco, que una antología va tomando de la anterior, siendo las de Bordoli o tal vez la segunda preparada por Paternain (1968), las fuentes más recurridas, quizá más que la consulta del volumen *Tiempo y tiempo*, varias veces reeditado con la obra junta del poeta. Con esto puede pensarse que, en ocasiones, existen textos propiamente canónicos («Despedida», «Pensando en Luis A. Cuesta», «Extraña compañía») más que autores o que su obra total, por más magra que sea. También es notorio el comentado descaimiento de Falco entre los críticos formados en los años setenta y ochenta que, a su vez, ostentan una poética propia en cuanto creadores de ficción: Appratto, además de crítico y profesor, es poeta de larga trayectoria y ha escrito narraciones; Hamed es doctor en Letras y narrador de obra prolífica. Renard, de la que poco o nada sabemos, con su visión «desde afuera» en general parece no privilegiar la dicción «sencilla», por lo cual es razonable que expulse al autor de *Cometa sobre los muros*. Sara de Ibáñez es más difícil de seleccionar, en la medida en que la mayor parte de su obra está compuesta por poemas extensos, pero hay que notar que *nadie* elige pasajes de uno de sus poemas más transvisibles: *Canto a Montevideo* (1941), y que en las antologías más cercanas la selección se concentra, sin explicación previa, en los dos últimos libros de la autora (*Apocalipsis XX* y *Canto póstumo*). Su prestigio, amparado en algunas antologías y estudios particulares, con todo parece haber caído bastante menos que el del poeta-tótem del grupo *Asir*, como lo llamó Real de Azúa en un temprano balance (1964: II, 437).

Una sola iniciativa oficial amparó, por primera vez, en un volumen de considerable porte a las mujeres poetas (Benavides 1993), aunque no se desveló por explicar los criterios selectivos básicos, diluyendo a las incluidas en vagas tendencias que, en verdad, podrían ubicarse en cualquier tipo de poesía hecha por hombres o por mujeres de cualquier punto del planeta. El antólogo se remite, al fin, a que decida el juicio soberano del «gusto del consumidor» (*sic*). Esta laxitud apela

al nombre de «muestra» más que al de *antología* (Benavides 1993: 7), palabra que Benavides, como varios de los precedentes sabe que es necesario ajustar con una firmeza, en la que no quiso entrar para eludir déficit. Eso le permite omitir, sin necesidad de aclaraciones, por ejemplo, la poesía de Susana Soca, a quien en otra antología, esta a cargo de Amir Hamed (1996), se le asigna un lugar principalísimo, entre una escasa docena de elegidos, desde Julio Herrera a Eduardo Espina. Por otro lado, si la de Benavides no representó una expresión de «género» —lo que, por idéntica falta de precisión teórica tampoco consiguió Julia Galemire en su antología (1996)—, en la reunión *Viva la Pepa*³² (1990) pudo haber una primera reivindicación expresa al respecto. Por su parte, las minorías homoeróticas masculinas conocieron en 1998 de una compilación ajustada a sus propósitos, organizada con fineza y profesionalidad (Fressia 1998).

Otros desplazados entraron en escena: los del exilio sueco, quienes se reunieron en un volumen sin otra identidad proclamada que la de haber tenido que vivir forzosamente en diferente país y en distinta lengua (Da Cruz/Rossiello 1992). Mayor empuje que nunca, tuvo el deseo de encontrar la expresión de los departamentos del interior del país, siempre postergados por una capital que no cesó de crecer a sus espaldas. Tacuarembó, casi mítico surtidor de poetas, de donde son originarios Benavides, Maia y Walter Ortiz y Ayala, entre tantos otros, no tuvo dificultades para que un coterráneo hiciera una atinada antología (Cunha 1987), ni para ser recibida por la crítica montevideana al menos en dos reseñas (Rocca 1988; Rodríguez Barilari 1988). Menos fortuna tuvo el volumen más ambicioso *Poesía rochense hoy*, de 1992, que pasó inadvertido. Notables investigadores de lo departamental, como Washington Lockhart y la también poeta María A. Díaz de Guerra, habían trabajado durante décadas sobre la historia política, social y cultural de Soriano y Maldonado, respectivamente (Bentancour 1993); pero nadie había dirigido el foco a la literatura departamental con la minuciosidad de Leonardo Garet, quien publicó dos volúmenes: *Literatura de Salto. Antología y panorama crítico* (Salto, Intendencia Municipal de Salto, 1990) y *Literatura de Artigas* (Montevideo, Grupo Literario de Artigas, 2002). Otro caso, es el del empeño que en la capital de Cerro Largo llevó infatigablemente Ethel Dutra, organizando congresos, recitales y editando una revista (*Génesis*, 1989-2002), en la que, sin mucho discernimiento, se junta cuanta producción escrita se conozca o se haya conocido en su departamento.

Una realidad se yergue hoy con invariable dureza: los que tienen entre veinte y treinta y pocos años no han encontrado los apoyos editoriales y críticos para alzarse por encima de los prestigios consagrados de los mayores aún vivos: Idea Vilariño, Ida Vitale, Amanda Berenguer, un recuperado Sarandy Cabrera como poeta erótico por el grupo de la revista *La Oreja Cortada* (1987-1989), Benavides, Maia, Fierro, Salvador Puig, muy estimados no necesariamente dentro de los mismos segmentos poéticos nuevos. Blanco preferido de todas las arremetidas más o menos juveniles en el primer momento de la restauración democrática fue Mario Bene-

³² Además del giro popular muy hispánico «*Viva la pepa*», expresión de algarabía y sinónimo de libertad y holgorio, el sustantivo «*Pepa*» designa, en el Río de la Plata, los genitales femeninos.

detti, entre otros motivos polémicos que se pueden ubicar en un singular libro de Héctor Bardanca (*Polaroid*, 1994). Riñas y disputas a un lado, la agudización de la crisis económica, que ya podría llamarse endémica, la falta total de apoyo del Estado con subvenciones o compras de ejemplares de obras —como ocurrió desde los treinta a los cincuenta— arruinó *todos* los proyectos editoriales exclusivamente dedicados a poesía, que surgieron entre mediados de los setenta y fines de los noventa: Ediciones de la Balanza, Destabanda, Ediciones del Mirador, Ediciones de Uno, El Lobo Caótico, Ediciones Imaginarias, la importante colección de poesía —en formato modesto— de la editorial Vintén y la menos significativa de TAE; e hizo desaparecer, también, las colecciones del género de dos editoriales que aún sobreviven: Arca —que perdió un poco el rumbo en la última década, pero que sacó en los ochentas la colección «Maremagnum»—, y Ediciones de la Banda Oriental, que editó una treintena de pequeños tomos en la serie ya clausurada «Poetas uruguayos de hoy».

Tamaño descalabro económico nacional-regional, agudísimo de 2002 al presente, cuando a mediados de ese año el precio del dólar se triplicó de un día para el otro, encareció los insumos de modo aún más grave que en 1931, ya que ahora la actividad interna estaba moribunda y la política económica muy atada a los bienes de importación y al área financiera, que dio virtual quiebra. Esto, unido a otras medidas restrictivas generales, llevó al cierre de numerosos medios de comunicación, escritos y orales, y —podría sospecharse— condujo a la reducción infinitesimal del público que nunca, en el siglo XX, desde la irrupción de las clases medias en la vida cultural, perteneció a sectores con un sobrante de dinero como para ser invertido en libros. Es que nunca se han vivido, como ahora, los índices de pobreza, bajos salarios y desempleo (16% a enero de 2004, momento en que el gobierno se jacta del repunte de la economía), por más que la crisis estructural —así identificada desde 1955— hizo caer sin remedio los ingresos de los asalariados al galope de la inflación (AA.VV., 2001). Nunca en épocas democráticas se ha visto la emigración de tantos uruguayos, en general de la antes orgullosa y bastante favorecida clase media, con buenos estándares educativos y culturales. Entre ellos, muchos escritores salieron hacia otras latitudes (España, Suecia, Estados Unidos, México, Francia, Italia, por orden de preferencia), donde sólo un puñado se defienden como profesionales de la literatura.

Pese a todos estos agravados pesares, hubo en los tres últimos lustros, en los que la informática comenzó a conquistar todos los espacios —dato nada menor—, dispares antologías o recopilaciones. Una de ellas surgió como expresión de un grupo orgánico (*Uno, Si el pampero la acaricia*, 1985); otras, con la intención de muestra «representativa» aunque no siempre con una enunciación clara de sus procesos selectivos (INJU 1993, Mazzucchelli/Biurrún 1993; Pérez 2003). Evidentemente no tuvieron el apoyo de las revistas y de los semanarios que había funcionado con eficacia desde, por lo menos, 1915. Porque ni *Brecha* (1985-) ni *El País Cultural* (1989-) ni *Posdata* —esta última mucho más que los anteriores, aunque su vida fue más breve (1994-2000)— se propusieron la difusión sistemática de la poesía. No tuvieron la fortuna de contar con revistas literarias de gran difusión o de poder en el campo literario, por más que las hubo, como *Poética* (de Appratto y Miranda),

Uno en la Cultura y *El Manojito* (las dos del grupo *Uno*), *Tranvías & Buzones*, *La Crítica* (luego llamada *Nueva Crítica*) o *Fundación*. O las numerosas revistas *underground*, que circularon en ediciones precarísimas, en general en fotocopias, carecieron de la continuidad y del impacto en el campo literario que en los veinte supieron tener *La Pluma* o *La Cruz del Sur* o en los cincuenta *Asir* o *Número* e incluso, con mayor modestia, *Cuadernos de Granaldea* y *Trova* a principios de la década del ochenta.

En todo caso, la poesía nueva consiguió defenderse de otras formas de la antología, más informales y menos exigentes, esto es, por afinidades personales contra el aislamiento de esta era posmoderna, que encontró caminos alternativos al poema «convencional» tratando de sacar chispas de poesía a los grafitos de los espacios públicos y semiprivados (Roland 1989; Blanqué 1991), que también exploró mucho más que en el pasado la lectura pública —en Ferias del libro y todavía más en bares y pubs nocturnos—, en un acto masivo con que se expresó un contingente peleador («Arte en la lona», 1988). De otra manera, se intentó el camino de los congresos, locales o internacionales, uno de ellos, en 1993, organizado con esmero y profesionalidad por Bravo, Laura Haiek y Sylvia Guerra. A veces, los salones oficiales dieron cabida a las lecturas y las mesas redondas, como los que se hicieron en la Biblioteca Nacional —sobre todo con eficacia y éxito cuando ocupó su dirección el poeta Enrique Fierro, 1985-1989— o, más reciente y tímidamente con lo nuevo, en las instalaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, cuya capitania literaria ejerce desde hace un lustro el poeta Jorge Arbeleche. O, con otra fortuna, por la difusión a través de internet o de una red de correos electrónicos, desde donde se organizó en la Feria del Libro de 2002 sesiones de lectura y posteriores remates de originales solicitando al público que participara con un alimento no perecedero con destino a los comedores públicos. Poesía y pobreza no son necesariamente incompatibles.

Hubo algunos panoramas aparte de las reseñas, como puede verse en la bibliografía (Appratto, Benavides y Bravo, por ejemplo). Como sea, la queja de una ausencia de crítica de poesía es unánime, pero no es nueva. La tesis de Jorge Medina Vidal, expuesta a fines de la década del sesenta, de la inexistencia «de una crítica especializada de poesía», hueco que él mismo trató de rellenar con un libro producto de una serie de conferencias radiales, sigue vigente (Medina Vidal 1969). Una mesa redonda de aquellos tiempos, compuesta por poetas locales, entre los 30 y los 60 años de edad, evidencia algunos choques ante la necesidad por el destino social del poema. Todos están de acuerdo, sin embargo, en que no hay una adecuada crítica de poesía, aunque Nancy Bacelo rescata la labor *ya realizada* por Benedetti en el diario *La Mañana* (AA.VV., *circa* 1969). Al margen de los pareceres racionales y exactos que pueda tener este lamento, está claro que la avidez del poeta por el reconocimiento nunca será plenamente saciada, menos en épocas en que el «mercado es la nueva ce(n)sura», para seguir una inteligente fórmula que aplicara Luis Bravo en un panorama sobre la poesía uruguaya de 1994, en el que, dicho sea de paso, trata con mano de seda a la irregularísima muestra *Poesía uruguaya. Siglo 20*, de Walter Rela (Bravo 1995: 23). Menos será satisfecho ese deseo

en un país que parece obturar, cada vez más, los espacios para los más jóvenes y no sólo en la «república de las letras».³³

Este itinerario sabe de las trampas de evaluar lo que aún está fresco porque, como enseñara Luce Fabbri-Cressatti, «de lo que se vive no se puede hacer historia» (Fabbri 1991: 33) y, otro tanto, como advirtiera Chartier, porque hay un riesgo más: el de toda síntesis histórica, «género difícil, rodeado de peligros: los posibles errores de la información, la repetición de obras anteriormente escritas sobre el tema [...] o la obligación de decirlo todo, o casi todo, en una forma de historia más narrativa que reflexiva» (Chartier 2000: 198). En los tramos últimos se ha hecho un poco de estas dos cosas, seguramente como consecuencia de lo complejo que resulta entender lo que se puede suponer mejor para construir un relato como este. Tal vez el tejido abundante del tiempo que acaba de pasar, siempre enmarañado para la evaluación de un contemporáneo, se pueda penetrar mejor en el estudio contrastivo de dos libros antológicos. Ignoro, dígame de paso, si alguna reunión de poetas más o menos heterogénea que está colgada de la *web* alcanza a ser visitada con la frecuentación que un libro de este tipo pudo serlo hasta que empezó a ganar terreno la «era del vacío».

Por eso, porque no parece ser todavía el tiempo para evaluar la circulación de la poesía en este nuevo medio, prefiero analizar estos dos casos en «soporte papel» que se mueven entre la sacralización de un pasado y las dificultades para asumir un presente, marcas y señales de una sociedad uruguaya que no ha logrado salir de ninguna zozobra grave —salvo la institucional—, y que no encuentra un espíritu dialógico entre sus agentes culturales. Son, por encima de todo, dos antologías que prueban la dificultad básica: elegir una definición de poesía, o acercarse a una noción convincente para, luego, hacer una antología. Pocos, en rigor, habían alcanzado esa meta: los compiladores del siglo XIX se ajustaron a nociones preestablecidas y con un material escaso; también Pereda Valdés, Zum Felde y Brughetti, en épocas en que empieza a tambalearse la idea sobre qué es la poesía, con el triunfo del versolibrismo, la interpolación del lenguaje del cine y de las artes plásticas, las radicalidades de la vanguardia. Ya cuando la modernidad comenzó a adelgazar las certezas, cuando la inestabilidad de los «discursos exclusivos» (de Campos 1972) echó raíces para hacer todo más relativo, quizá sólo Appratto y tal vez —aunque en un registro en exceso personal—, Hamed, supieron definir los contornos de su trabajo.³⁴ No es casualidad que *nadie más* se le animó a una antología de tipología histórica sinóptica. Salvo los dos libros que se estudian en el próximo apartado.

³³ «No existen ni aquel público que leía los periódicos liberales, ni las personas que por su propia idiosincracia podrían presentarse como jueces autónomos y razonables de las obras literarias. La autoridad fascista se ha desintegrado, pero de ella ha quedado el respeto por todo lo establecido, reconocido y lo bastante inflado». Esto, que parece escrito por algún escritor o crítico uruguayo hacia 1990, lo escribió, en verdad, Theodor Adorno sobre la situación convaleciente de la crítica alemana después del nazismo (Adorno 2003: 642). Los parecidos, como se ve, son ostensibles. Pero, podría agregarse, que la veneración por el pasado anterior a la dictadura tiene, en Uruguay, más fuerza que los parámetros que quiso imponer la dictadura. Este es el otro oficialismo, el aún actuante.

³⁴ Hay que destacarlo: Paternain fundamenta con coherentes criterios su antología de 1967. Ver *Índice...*

TRES: DE LAS DIFICULTADES ACTUALES (ESTUDIO COMPARADO DE DOS CASOS)

Hubo que esperar más de un siglo y medio para que un amplio conjunto de poetas uruguayos fuera traducido al francés, en un volumen dedicado exclusivamente a los nacidos en este país. Sin embargo, la primera antología que reúne un grupo de creadores y textos de estas latitudes no se publicó en París, como ansiarían Herrera y Reissig o Roberto de las Carreras, para quienes París era «nuestra verdadera patria [...] donde se vive la única vida y el placer único», como le dice Julio en una carta a un poeta amigo, mientras por lo que llama «esta Pampa monótona y ceñuda» se desarrollaba la guerra de 1904 (Ylla Moreno 1980: 42). La antología salió en Ginebra (Suiza). Por lo demás, quedaron afuera los exaltados admiradores de la cultura francesa que durante todo el siglo XIX soñaron con esta oportunidad, por lo menos los románticos que, como Adolfo Berro o Melchor Pacheco y Obes o Juan Carlos Gómez, hubieran dado mucho de lo bastante que tenían porque sus nombres figurasen en los primeros planos de las marquesinas poéticas francesas. O, mejor, en francés.

Como es sabido, siempre que se publica una antología se alzan voces de protesta. Las imprescindibles exclusiones irritan, hieren la sensibilidad alerta de los ejercitantes o de sus fieles partidarios, tan numerosos siempre (antes y ahora) en cualquier rincón. Un ejemplo reciente de estas sublevaciones lo ofrece la *Antología plural de la poesía uruguaya del siglo XX* (1995), establecida por Washington Benavides, Rafael Courtoisie y Sylvia Lago, libro que fuera cuestionado en una consulta que realizó *Brecha* a varios poetas ausentes y presentes,³⁵ además del artículo adverso de Álvaro Miranda en *Graffiti*³⁶ y la efusión del siempre levantisco Sarandy Cabrera en *La República*, en el que inventa algunos versitos utilizando variantes crueles de los nombres de los antólogos (Cabrera 1996). En términos comparativos importa el volumen *Poésie uruguayenne du XXe. siècle*, una bonita edición bilingüe editada en 1998 (cuyo detalle puede verse en el *Índice*) porque se trata del inmediatamente posterior al tan cuestionado trabajo de Lago-Benavides-Courtoisie, y porque se publicó allá lejos y, por lo tanto, sin aparentes presiones. Interesa, sobre todo, porque la encargada de tarea siempre tan peligrosa, Marilyne-Armande Renard, según juicio del prologuista es un «espíritu independiente» de sectas y de forcejeos locales. La distancia física real y la hipotética distancia teórica y amical, convierten a este volumen en una pieza notable para analizar el «paradigma selectivo», que según observación de Guzmán Moncada se impone, consciente o inconscientemente, en todo trabajo antológico (Moncada 2000). Mucho más cuando se realiza sobre el precario territorio de un sector de las letras latino-americanas, tan carentes de aparatos académicos activos y de crítica «militante»

³⁵ La consulta, realizada por la dirección de la página literaria, se acopla al artículo de Pablo Rocca, «Sobre reuniones poéticas uruguayas: Infierno y paraíso de las antologías», en *Brecha*, Montevideo, Núm. 535, 1.º de marzo de 1996: 20-21. Opinan, entre otros, Hugo Achugar, Roberto Appratto y Elías Uriarte.

³⁶ «Para un país que vende tan poca poesía, el interés de los antólogos por elaborar listas de textos y autores parece ser, más que nada, un ejercicio de «ese» poder cultural tan ansiado por algunos individuos a los que poco importa el desarrollo de ese género literario» (Miranda 1996: 62).

organizada y aun orgánica. Para el caso, en lugar de subsanar los inconvenientes que se presentan en el volumen organizado por los tres uruguayos, esta selección viene a multiplicarlos.

A la *Antología plural...* se le puede reprochar una laxitud de criterios selectivos que vienen de dos variables dominantes —y a su vez combinadas— de los años noventa: la imposición de un sello transnacional (Seix Barral), que en su afán de conquistar un mercado prefiere apostar a lo seguro, es decir a los nombres más conocidos y, en general, integrados a los actuales programas de Educación Secundaria; y, en segundo lugar, su silenciosa aceptación de la tipología historicista, que suele manifestarse muy temerosa frente a lo nuevo. Lo primero marca un tono de divulgación que se resiste a las innovaciones en referencia a los trabajos precedentes o a las ideas más o menos circulantes acerca de un canon poético nacional; lo segundo, se lesiona por la falta de una investigación profunda en aquellas zonas menos transitadas por la siempre muy débil crítica de poesía en Uruguay —los años veinte y treinta—, con lo que se genera un consiguiente desbalance entre la cantidad de nombres incluidos del período 45-60 (19 en un total de 34) y los anteriores en el curso del tiempo pero, y sobre todo, una evidente timidez o falta de riesgo para apostar y evaluar a los más jóvenes. El libro ampara, se dijo, a 34 autores (ver detalle en el *Índice*), en el prólogo se planea por épocas y generaciones, sin aterrizar en ningún momento histórico preciso y sin detectar continuidades o rupturas estéticas; las noticias preliminares a cada autor, de frecuente desnivel y dispar extensión, añaden la lista bibliográfica correspondiente a cada quien, pero están incompletas en los casos de Ida Vitale, Ibargoyen y Marosa di Giorgio. Los poemas de Idea Vilariño son comparativa o significativamente pocos, si se toma en cuenta la importancia que se le asigna en el prólogo y, además, se descarta el cuerpo central de su obra: los *Nocturnos*, originalmente publicados en 1955 por las Ediciones Número; dos textos de Enrique Fierro situados en la página 268 son, en realidad, fragmentos de composiciones mayores, sobre lo cual no hay ningún aviso, algo semejante a lo que suele ocurrir con Sara de Ibáñez, según lo indicáramos antes, y aquí se repite.

La perspectiva crítica general, en suma, sigue ligada al canon establecido por la crítica del «45», especialmente por Rodríguez Monegal, Rama y Benedetti, que si en algún tiempo pudieron verse como antagonicos o enfrentados, el paso de los años y la esclerosis de la cultura uruguaya (y consiguientemente de su campo literario) ha mostrado que por la aceptación casi mítica de sus escritos sigue vigente el desdén a la mayoría de los poetas del período 1920-1940, salvo contadas excepciones (Cunha, Falco, Sara de Ibáñez, algo menos Esther de Cáceres). Eso explicaría, quizá, que la *Antología plural...* no dé cuenta de Emilio Oribe ni de Enrique Casaravilla Lemos ni de Alfredo Mario Ferreiro ni de Juvenal Ortiz Saralegui ni, esto es un poco más curioso, de Fernando Pereda —casi un poeta de antologías—, sobre quienes bastante se ha escrito en los últimos treinta años, rescatando o valorando uno u otro aspectos.

Si lo que puede observarse sobre el tomo preparado por los tres escritores-críticos uruguayos, más de lo mismo (o mucho más aún) puede decirse de la selección de la crítica francesa. En ese tomo no se explicita criterio alguno para deba-

tir, sólo hay una acumulación de nombres y textos —la mayoría de reconocida trayectoria—, acompañados al final por fichas sobre los autores que contienen información básica, casi siempre correcta, y microcríticas, en general elogiosas. El silencio total sobre el paradigma antológico conduce a la peor aunque insorteable trampa de una compilación de este tipo: la territorialidad o la fijación de un canon nacionalista que, a la altura de la teoría y del tiempo en que vivimos, suena por lo menos anacrónico. Los descartados Juan Parra del Riego o José Alonso y Trelles, por ejemplo, no nacieron en Uruguay, adonde llegaron adultos y con varios textos escritos, pero allí vivieron todo el tiempo que les quedó por delante —que fue mucho, más en el caso de «El Viejo Pancho» que del infortunado Parra—, allí publicaron la inmensa mayoría de su obra. La vanguardia uruguaya no se explica sin el aporte poético y teórico de Parra, la renovación del discurso de la gauchesca se fracturaría si se borrara al «Viejo Pancho». Por más que la intención de Renard sea divulgativa para ese hipotético lector de lengua francesa que vendría a consumir un exquisito producto de un —a esta altura— exótico país, la antóloga elude la problematización de este asunto de los orígenes o los lugares de nacimiento, en un país pequeño y de fronteras permeables como Uruguay. Peor aun resulta taparse los ojos frente al problema mayor de toda antología: *cómo y por qué se elige a quién y qué se elige de él para participar en un volumen colectivo.*

Aun a cuenta de la notoria relevancia de la mayor parte de los poetas integrados, no puede convencer a nadie sensatamente conocedor de la materia con que trabaja, un volumen que, se supone, tendrá amplia repercusión en el universo de lengua francesa y que deja libradas sus pautas selectivas al «buen gusto» personal, a la hipotética representatividad de un autor o al supuesto extrañamiento-provocación que puede ocasionar el encuentro de los textos de Rubinstein Moreira, fabricante de versos triviales y —si se quiere moderar tan acre aserto— que utilizara en 1988 como título de un libro suyo, un viejo título de Ida Vitale (*Palabra dada*. Montevideo, La Galatea, 1953). Nada dice Renard, por ejemplo, acerca de la noción de poesía popular, con lo cual se sortea un problema básico en el Río de la Plata, si se apunta hacia la lírica rural pero también hacia la urbana, en este último caso desde la enorme fuerza que adquiere el tango, que permea la poesía «culta» o incluso sale de sus ejercitantes (Silva Valdés, más tarde Vilariño, Miguel Ángel Olivera, Matilde Bianchi, Estrázulas). No hay duda: a Renard no le interesa, como se dijo al comentar la exclusión de Falco, la poesía que apueste fuerte por el significado más «simple», aunque no puede menos que aceptar algunas muestras de obra amplia y con crítica adicta que maticen ese distanciamiento (Mario Benedetti, Saúl Ibargoyen, un poco Silva Valdés, otro tanto Ibarbourou). Como sea, para que tal política resultase convincente, hubiera sido más profesional que defendiera esa opción. Porque, para decirlo con ejemplos concretos, algo debe tener la obra de Herrera y Reissig que la hace más apta para una antología general que la del despreciado Roberto de las Carreras, aun a cuenta de la creciente revalorización de su figura —un poco carnavalizada, es cierto—, desde fines de la década del noventa, habiéndose adelantado Appratto a unirlo como el primero que posee una «conciencia crítica del lenguaje». Los «ejercicios filosóficos e intelectuales» de Carlos

Sabat Ercasty —como los llama el prologuista del libro, Fernando Ainsa— deben ser más sofisticados que los de Enrique Casaravilla Lemos o los de Vicente Basso Maglio, para que figuren los de aquel y no los de estos. Alguna razón habrá para que sea desplazada la poesía de los muy citados en el prólogo Hugo Achugar o Tatiana Oroño, así como la de los nunca mencionados Alfredo Fressia o Roberto Mascaró —quien también hizo video-poesía—: el primer «binomio» desterrado tiene residencia larga en Uruguay, aunque Achugar padeció el exilio durante la dictadura; el segundo par reside, respectivamente, desde hace años en São Paulo y Malmö. Por alguna causa esta selección alberga un solitario poema de Roberto Echavarren y siete composiciones de su coetáneo Jorge Arbeleche. Algo habrá gravitado para que entre los menores de cuarenta años se le haga sitio a Courtoisie y a Castro Vega y no a Silvia Guerra o Elder Silva o Aldo Mazzucchelli o Luis Pereira o Hebert Benítez Pezzolano o Luis Bravo o Mariella Nigro o Julio Inverso o todos los integrantes del grupo *Uno*. Eso en el terreno de los «profesionales del oficio». Como también ocurre en la *Antología plural... nada* se incluye del movimiento de la «canción popular» —en el que Benavides tuvo un papel protagónico—, manteniendo, así, la rígida oposición entre poesía «para ser leída» y texto «para ser interpretado», límite ya traspuesto, como se vio, en los años sesenta, y que se vería considerablemente enriquecido con los textos que compusieron, por ejemplo, Osiris Rodríguez Castillos —también autor de poemas «para ser leídos»— o Ruben Lena o Eduardo Mateo o Jaime Roos o Eduardo Darnauchans o Fernando Cabrera. La palabra *antología*, se sabe, viene del griego, «*antos*» y «*legos*»: las mejores flores.

Una cuestión fronteriza, por cierto delicada, pero que es imprescindible poner sobre la mesa: se necesita discutir el sitio que en la antología le corresponde a otras modalidades de la «letra» de canción popular: el tango, las murgas y los grupos de rock «nacional», estos últimos dos sectores tan avasallantes desde el comienzo de la apertura. Nada de eso se encontrará en ninguna de los dos libros de fines del siglo XX, pero la revisión de muchos proyectos antológicos aparecidos desde mediados de los ochentas hasta el fin de siglo delatan —tanto o más que los debates teóricos que se han dado débilmente en Uruguay—, que para hacer una antología poética ya no puede esquivarse la puesta en crisis entre «alta» y «baja» cultura. O, dicho en otros términos, entre el oficio poético ejercido por ese profesional que lo es «por la gracia de Dios y de la técnica», como decía Lorca; es decir del que llega al dominio formal porque está convencido de su alta misión, y porque consigue que la comunidad cultural le asigne un aura casi sagrada y, por otro lado, por el aficionado que toma posesión de un recurso o una tradición y la cultiva desviándose más o menos de la norma, e introduciéndose en un área de recepción mucho más vasta a través del espectáculo y de los medios de comunicación de masas. Quedaría por ver, también, la discusión sobre el lugar de los que se acercan a la poesía (o a la versificación más o menos rítmica) como una expresión más que como una «*poeisis*». En suma, para hacer una antología poética de donde sea, que no se sustente en un recorte temático o formal predeterminado, hay que pensar en los límites y los alcances de la poesía antes de naturalizar o esclerosar el concepto.

En el caso de los creadores «de poesía para libro» más recientes, la dialéctica de la inclusión/exclusión que funciona en Renard tiene mecanismos visibles: para las nuevas generaciones hubo poca crítica de poesía activa y ordenadora, como ya se comentó en el apartado anterior, aunque sí muchos premios en concursos —municipales, ministeriales y alguna que otra iniciativa particular— junto a una recepción amplia y favorable para Courtoisie y Castro Vega. Es un «metro» útil, sobre todo para alguien que está lejos. Por ejemplo, la *Antología plural...* los consagró con justicia en compañía de Silvia Guerra, a la que aquí se deja caer. A Renard le quedaba, como alternativa más difícil, construir ella misma ese panorama, pero la bibliografía que maneja sobre los últimos treinta años es tan pobre (como puede verificarse en las páginas 440-442), que prefirió asignar esta función a Fernando Ainsa.

Este escritor y crítico hispano-uruguayo-francés redactó su introducción destacando los nombres alojados en el tomo. En sus palabras liminares arma una prolija lectura sincrónica manejándose con una serie de ideas comunes y una buena cantidad de citas ajenas, si bien en ocasiones puede detectarse con facilidad que no identifica al propietario de la referencia que adopta. Como es habitual en su labor crítica, su examen vuelve a ser comprensivo y ponderado, salvo en dos oportunidades: 1) jamás menciona a Rubinstein Moreira, lo que desconcertará un poco al lector, quien se encontrará con los versos de este autor en las páginas del libro; 2) se interna en una serie de generalidades sobre lo que ocurrió después de 1985, es decir cuando se produce la restauración democrática, sin animarse a mencionar a *nadie* que haya empezado a publicar después de esa fecha. Está claro que Ainsa tampoco conoce muy bien el último cuarto de siglo de experiencia poética en Uruguay. Porque, verbigracia, destaca sólo cuatro revistas culturales aparecidas durante el período dictatorial, entre ellas a *Los Huevos del Plata*, que en realidad salió mucho antes, entre 1965 y 1969, como se dijo animada por Clemente Padín, y sobre la que ya se han escrito algunos artículos que lo eximían de revisar una colección difícil de ubicar (Silva 1987; de Alva 1992; Wojciechowski 1996). De paso, agréguese que ni Padín ni los poetas visuales posteriores (como Ruben Tani), resultan beneficiados con el bálsamo de algunos textos en ninguno de los dos colectivos que se contrastan.

Dos posibilidades le quedaron a Marilyne-Armande Renard para cumplir con su labor. Puesto que toda antología —todo trabajo serio— se construye sobre la base y el diálogo con el trabajo precedente, además de la lectura de las obras, cosa que hizo con visible seriedad, Renard consultó las anteriores compilaciones poéticas. No todas o, mejor dicho, muy pocas. Sorprende, en el punto, encontrarse con que el prologuista extrae una y otra vez opiniones de la *Antología plural...*, pero la compiladora no registra este libro en su bibliografía; ella tampoco menta la gruesa antología preparada por Walter Rela, que abarca todo el siglo XX en un volumen editado en 1994, con la notoria voluntad de no olvidarse de los más notorios en el espinoso campo literario uruguayo y con un delgadísimo prólogo de tres páginas en que sólo fija los criterios ordenadores. Renard atribuye erróneamente a Mario Benedetti el colectivo *Poesía rebelde uruguaya* (Bibliote-

ca de Marcha, 1971, ver datos en el *Índice*); se apoya en la *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*, de Domingo L. Bordoli (1966), y maneja la *Antología crítica de la poesía uruguaya*, de Roberto Appratto (1990), pero ignora la existencia de similares emprendimientos. Alcanza con revisar los títulos enumerados en el corpus que sucede a este estudio. Provisoriamente, propónganse los ejemplos: la *Antología consultada de la poesía uruguaya contemporánea*, encuesta del semanario *Correo de los Viernes* a lo largo de 1982; la selección *Contra el silencio*, que preparó Graciela Mántaras (Tae, 1989), y el más cercano volumen organizado por Amir Hamed (Graffitti, 1996). Menos sometió a juicio la posibilidad de un cambio de paradigma en la valoración de la producción poética que, desde 1983, empezó a ocuparse en distintos flancos en la selección de composiciones elaboradas por grupos hasta entonces ajenos al canon antológico: personas con problemas psicológicos (*7 poetas marginados*, 1983), presos políticos (Galeano 1985; *Escritos...*, 1986), mujeres que reclaman un lugar discursivo de género (*Viva la Pepa*, 1990). Es muy probable que esos vacíos —de los que, por cierto, no está exenta la *Antología plural...*— se deba a que ni Renard ni los tres críticos uruguayos recorrieron con la calma debida las páginas de tantas publicaciones periódicas con secciones críticas en las que, en forma bastante esmirriada, es cierto, se ha leído poesía. O por lo menos se ha dado cuenta de la aparición de libros: *La Plaza* (Las Piedras), *La Semana de El Día*, *Opinar*, *Alternativa Socialista*, *Aquí*, *Correo de los Viernes*, *La Democracia*, *Jaque*, *La Hora Popular* (sobre todo el suplemento *Último Tren*), *Brecha*, *Cuadernos de Marcha* (Tercera época), *El País Cultural*, *Culturas de El Observador*. En defensa de un trabajo que se hace desde otras latitudes, hay que decir que esto no es fácil y que, además, la desaparición de las revistas literarias fuertes como hubo en otros tiempos, con grupos activos y poéticas más o menos definidas —la posmodernidad tiene eso, también en Uruguay— no le facilitaron las cosas.

La UNESCO incluyó este volumen preparado por Renard en su «Colección de Obras Representativas». Habrá que esperar quién sabe cuántas décadas más para que los lectores de lengua francesa —si es que los hay— puedan satisfacer su curiosidad con otras propuestas un poco más estrictas o un poco menos fallidas. De la *Antología plural...* podría decirse algo semejante: los responsables no registran un dominio cabal —no lo prueban en sus notas, por lo menos— de la crítica cercana antes citada. El libro quiere ser tan «plural», es decir tan afecto al acuerdo y no a la pelea, que la introducción se transforma en un mero recorrido diacrónico, acumulando generación tras generación, nombre tras nombre, fecha tras fecha, y del criterio selectivo último no queda más que un equilibrio complicado, que cae en el buen reparto de versos para los que alguna trayectoria local consiguieron en el arduo entramado de las relaciones interpersonales de un país pequeño y frágil que —visto de cerca o de lejos—, ya no confía tanto en la poesía.

³⁷ Algunas de las referencias bibliográficas citadas en el texto corresponden a las antologías enumeradas en el *Índice* final.

REFERENCIAS (Textos teóricos, historiográficos y críticos)³⁷

- ACHUGAR, Hugo
 1977 «Neo-vanguardia y poesía joven de Uruguay», *Eco. Revista de Cultura de Occidente*, Bogotá, Tomo XXXII/1, núm. 193, noviembre, págs: 65-91. [Al final del artículo, págs. 85-91, se incluye una pequeña antología de poemas de Enrique Fierro, Roberto Echavarren Welker, Cristina Peri Rossi y Eduardo Milán, a quienes Achugar propone como la «neovanguardia» de comienzos de los setentas en Uruguay].
 1989 «El poder de la antología/la antología del poder», *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, Tercera época, núm. 46, agosto: 55-63.
 1994 «El Parnaso es la Nación o reflexiones a propósito de la violencia y el simulacro», en *La Biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo, Trilce.
 1998 «Parnasos fundacionales, Letra, Nación y Estado en el siglo XIX», en Hugo Achugar (comp.), *La fundación por la palabra. Letra y Nación en América Latina en el siglo XIX*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- ACHUGAR, Hugo, Sandra RAPETTI, Susana DOMINZAIN y Rosario RADAKOVICH
 2003 *Imaginarios y consumo cultural. Primer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural, Uruguay 2002*. Montevideo, Universidad de la República/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ Ed. Trilce.
- Adorno, Theodor W.
 2003 «Sobre la crisis de la crítica literaria», en *Notas sobre literatura, Obra Completa, 11*, Madrid, Akal, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, págs. 641-645.
- AHARONIÁN, Coriún
 2004 «La resistencia y la música uruguaya» (1.^a parte), *Brecha*, Montevideo, núm. 945, 9 de enero, págs. 18-19; «Memoria social y música» (2.^a parte), núm. 947, 23 de enero de 2004, págs. 24-25.
- ALDRIGHI, Clara
 2001 *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*. Montevideo, Trilce.
- BARDANCA, Héctor
 1994 *Polaroid. Crítica de la cabeza uruguaya*. Montevideo, YOE. [Recopila la mayor parte de la polémica que se produjo en la apertura democrática, agregando otros textos de su factura o de diversas fuentes].
- BARRÁN, José Pedro
 1977 *Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco, 1839-1875* (tomo 4 de «Historia Uruguaya»). Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- BARRÁN, José Pedro y Benjamín NAHUM
 2002 *Historia política e historia económica*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- BENAVIDES, Washington
 1988 «La generación de la resistencia», *Estudios*, Montevideo, núm. 101, julio, s.p.
- BENEDETTI, Mario
 1994 «El Olimpo de las antologías», *Poetas de cercanías*. Montevideo, Cal y Canto, págs. 178-186. [1987].

- 1997 *Literatura uruguaya. Siglo XX*. Montevideo, Seix Barral. [Recoge textos escritos entre 1950 y 1987, la primera edición de este título, considerablemente menor en tamaño, fue realizada en 1962, siendo por tanto anterior a los libros panorámicos de Rodríguez Monegal y de Rama].
- BENTANCOUR, Arturo Ariel
1993 *Historia regional en Uruguay*. Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Blanqué, Andrea
1991 *Antología del retrete (Graffiti de los baños de mujeres)*. Montevideo, Vintén Editor.
- BORGES, Jorge Luis
1927 «*El alma de las cosas inanimadas*, Enrique González Tuñón, Gleizer, 1927», Buenos Aires, *Síntesis*, núm. 7, diciembre, págs. 115-116.
1950 *Aspectos de la literatura gauchesca*. Montevideo, Ediciones Número.
1986 «Virginia Woolf», en *Textos cautivos*. Buenos Aires, Tusquets (recopilación de Emir Rodríguez Monegal y Enrique Sacerio-Gari): 38-39. [30/X/1936].
1994 «Herrera y Reissig», en *Inquisiciones*. Buenos Aires, Seix Barral. [1925].
- BOURDIEU, Pierre
1977 «Disposición estética y competencia artística», en *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, CEDAL, págs. 127-149. Introducción, notas y selección de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. [1971].
- BRAVO, Luis
1989 «Una antología tautológica», *Brecha*, Montevideo, núm. 190, 21 de julio, pág. 26. [Reseña de *Contra el silencio*, de Graciela Mántaras].
1995 «Páginas y sonidos de la poesía hoy. El discurso inútil», *Brecha*, Montevideo, núm. 480, 10 de febrero, pág. 23.
1996 «Mañana: poesía», *Brecha*, Montevideo, 27 de diciembre (separata «La Lupa»), págs. 15-18. [Ilustra el artículo una selección de poemas de Gabriel Richieri, Fabio Guerra, Mariella Nigro, Mercedes Estramil y Jorge Luis Hernández].
- CABRERA, Sarandy
1996 «Singular antología poética», *La República*, Montevideo, 11 de marzo, pág. 10. [Reseña de *Antología plural de la poesía uruguaya contemporánea*, de Benavides, Courtoisie y Lago].
- CAMPRA, Rosalba
1987 «Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político», *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 162, mayo-junio, págs. 37-49.
- CANFIELD, Martha
1997 «La poesía uruguaya en el primer hispanismo italiano», *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, s/n, julio-agosto, págs. 17-35. [Lectura de la antología de Camillo Cardu, ver *Índice*].
- CHARTIER, Roger
2000 «La visión de los vencedores», en *El juego de las reglas: lecturas*, México, Fondo de Cultura Económica. [1998].
- CLAPS, Manuel y Mario Daniel LAMAS
1999 *El batllismo como ideología*. Montevideo, Cal y Canto.

- COBO BORDA, Juan Gustavo (ant. y pról.)
1985 *Antología de la poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CORTAZZO, Uruguay (comp. y pról.)
1981 *Alberto Zum Felde, crítico militante*. Montevideo, Arca. [Incluye una selección de textos publicados por Zum Felde en *El Día de la tarde*, 1919-1929].
- CUNHA, Víctor
1989 «Con la crítica literaria Graciela Mántaras. Toda antología es una falsedad significativa», *Último Tren* (Suplemento de *La Hora Popular*), núm. 11, 5 de agosto, págs. 8-9. [Entrevista].
- DE ÁLAVA, Alex
1992 «Revisión de revistas», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, núms. 160-161, julio-diciembre, págs. 877-889.
- DE CAMPOS, Haroldo
1972 «Superación de los lenguajes exclusivos», en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, págs. 279-300.
- DE TORRES, María Inés
1995 *¿La Nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Montevideo, Arca.
- DEVOTO, Fernando J.
2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno de Argentina.
- FABBRI-CRESSATTI, Luce
1991 «Italianos en el Uruguay en las primeras décadas del siglo XX», *Garibaldi*, Montevideo, núm. 6, págs. 21-35.
- FALCO, Líber
1994 *Tiempo y Tiempo*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. (Edición preparada y anotada por Heber Raviolo).
- FERREIRO, Alfredo Mario
2000 *Sobre arte y literatura de vanguardias (Artículos de La Cruz del Sur y Cartel)*. Montevideo, PRODLUL-Insomnia. (Recopilación, prólogo y notas de Pablo Rocca).
- GARCÍA MÉNDEZ, Javier
1992 «*Tabaré* o la leyenda blanca», *Brecha*, Montevideo, 31 de enero. [Separata «La Lupa»].
- GIDE, André (comp. y prefacio)
1949 *Anthologie de la Poésie Française*. Paris, Gallimard.
- GUZMÁN MONCADA, Carlos
De la selva al jardín. Antologías poéticas hispanoamericanas del siglo XIX. México, Facultad de Filosofía y Letras/ División de Estudios de Posgrado/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- IRIBARNE, Gustavo
1989 «Graciela Mántaras en el ojo del huracán: Mis juicios críticos nunca tuvieron que ver con mi vagina», *La República*, 27 de julio, págs. 22-23. [Entrevista].
- LASPLACES, Alberto
1929 «*Antología de la moderna poesía uruguaya*, por Ildefonso Pereda Valdés», *La Cruz del Sur*, Montevideo, núm. 23, mayo, págs. 33-34.

- MÁNTARAS LOEDEL, Graciela
 1987 «Uruguay: resistencia y después...», *Casa de las Américas*, La Habana, núm. 161, marzo-abril, págs. 4-10.
- MAGGI, Carlos, Carlos MARTÍNEZ MORENO y Carlos REAL DE AZÚA (directores)
 1968-1969 *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*. Montevideo, CEDAL (44 fascículos y un índice general).
- MARIÁTEGUI, José Carlos
 1969 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Ed. Amauta. [1928]. Massiello, Francine
 1997 *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo. (Traducción de Martha Eguía) [1992].
- MASTRONARDI, Carlos
 1927 «*Antología de la moderna poesía uruguaya (1900-1927)*, seleccionada por Ildefonso Pereda Valdés. El Ateneo, Buenos Aires», *Síntesis*, Buenos Aires, núm. 6, noviembre, págs. 407-410.
- MEDINA VIDAL, Jorge
 1969 *Visión de la poesía uruguaya en el siglo XX*. Montevideo, DIACO.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino
 1893-1895 *Antología de poetas hispano-americanos*. Madrid, Real Academia Española.
- MIGDAL, Alicia (con el seudónimo JORGELINA MALABIA)
 1980 «Recuento de la poesía visible», *La Semana de El Día*, Montevideo, 14 de junio, pág. 12.
 1989 «Poesía uruguaya 1973-1988: Con apuro, con antojo», *La Semana de El Día*, Montevideo, 16 de setiembre, pág. 15. [Reseña de *Contra el silencio*[...], de Graciela Mántaras Loedel].
- MIRANDA, Álvaro
 1996 «¿Antología plural de la poesía uruguaya en el siglo XX?», *Graffiti*, Montevideo, núm. 68, octubre, pág. 62.
- ODDONE, Juan Antonio
 1966 *La formación del Uruguay moderno. La inmigración y el desarrollo económico-social*. Buenos Aires, EUDEBA.
- ONETTI, Juan Carlos
 1974 *Requiem por Faulker y otros artículos*. Montevideo, Arca. (Compilación y prólogo de Jorge Ruffinelli). [Recoge, entre otras, las notas de Onetti publicadas en *Marcha*, entre 1939 y 1941].
- PIVEL DEVOTO, Juan E.
 1981 Prólogo a *El Parnaso Oriental*, de Luciano Lira (edición facsimilar). Montevideo, Biblioteca «Artigas», Colección de Clásicos Uruguayos, Tomo I. [El Tomo II incluye noticias biográficas y bibliográficas sobre los autores de *El Parnaso...*, por J.E.P.D., las más completas reunidas hasta ahora].
- RAMA, Ángel (director general)
 1969 *Enciclopedia Uruguaya*. Montevideo, Editores Reunidos. [Incluye trabajos de Ángel Rama, Roberto Ibáñez, Carlos Martínez Moreno, Ofelia Machado y Jorge Ruffinelli sobre historia literaria]
- RAMA, Ángel
 1972 *La generación crítica, 1939-1969. I Panoramas*. Montevideo, Arca.

- 1984 *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca/FIAR. Prólogo de Hugo Achugar.
- RAMÍREZ, Carlos María
1923 *Escritos del doctor Carlos María Ramírez*. Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. (Tomo I, y único). Prólogo de Raúl Montero Bustamante.
- REAL DE AZÚA, Carlos
1958 *Un siglo y medio de cultura uruguaya*. Montevideo, Universidad de la República.
1964 *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 2 vols.
1971 «Partidos, poder y política en el Uruguay de hoy», *Uruguay hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- REYES, Alfonso
1989 «Teoría de la antología», *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 125-129. [1942].
- REYLES, Carlos (coord.)
1930 *Historia sintética de la literatura uruguaya*. Montevideo, Comisión Nacional del Centenario. [Recoge diversas conferencias publicadas en forma independiente]
- ROCCA, Pablo
1988 «Poesía uruguaya: tres panoramas», *Brecha*, Montevideo, núm. 125, 8 de abril. [Reseña de los libros *Poetas de Tacuarembó*, selección de V. Cunha, *Muestra de poesía uruguaya*, de Alcira Legaspi y de la «Revista del Sur», suplemento especial dedicado a la poesía uruguaya contemporánea].
1995 «El caso Ildefonso Pereda Valdés: Un homenaje de ida y vuelta», *El País Cultural*, Montevideo, núm. 300, 4 de agosto, pág. 9.
2001 *Enseñanza y teoría de la literatura en José Enrique Rodó*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
2003 *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. (Véase el capítulo «Orígenes, desvíos y continuidades del verso uruguayo. Los «lugares» de *El Parnaso Oriental*»).
- RODÓ, José Enrique
1967 «Una antología americana», en *El Mirador de Próspero*, [1913], *Obras Completas*, Madrid, Aguilar. (Edición, prólogos y notas de Emir Rodríguez Monegal).
- RODRÍGUEZ BARILARI, Elbio
1988 «Sólida poesía norteña», *El País*, Montevideo, 17 de abril, pág. 18. [Reseña de *Poetas de Tacuarembó*, de Víctor Cunha].
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir
1952 «Una literatura de minoristas», *Marcha*, Montevideo, núm. 650, 5 de diciembre, pág. 14.
1952 «La nueva literatura nacional», *Marcha*, Montevideo, núm. 653, 26 de diciembre, págs. 14-15.
1955 «A propósito de Casal y el casalismo», *Marcha*, Montevideo, núm. 753, 18 de febrero, págs. 14-15.
1966 *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa.
- ROLAND, Eduardo
1989 *Contra cualquier muro (Los graffiti de la transición, 1985-1989)*. Montevideo, Ediciones de Uno/Vintén Editor.

- ROMERO, José Luis
2001 *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI. (Prólogo de Luis Alberto Romero) [1976].
- ROXLO, Carlos
1912-1916 *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 6 vols.
- SCHWARTZ, Jorge (recopilación, prólogo y notas)
2002 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002. [2.^a edición corregida y aumentada de la de Madrid, Cátedra, 1991].
- SILVA, Elder (nota y entrevistas)
1987 Clemente Padín de *Los Huevos del Plata: Denunciamos los vicios decadentes*, *La Hora Cultural*, Montevideo, núm. 98, 1.º de agosto, págs. 1-3.
- VILARIÑO, Idea
1955 «El ejemplo de Nicanor Parra», *Marcha*, núm. 758, 1.º de abril, pág. 15. [Reseña de *Antipoemas*, de N.P.].
- V[ISCA], A[rturo] S[ergio]
1991 «*El Parnaso Oriental* (1905) [...]», en *Diccionario de Literatura Uruguaya, Tomo III. Obras, Cenáculos, Páginas Literarias, Revistas, Periodos culturales*. Montevideo, Arca, pág. 156. (Dirección: Alberto Oreggioni. Coordinación: Carina Blixen, Wilfredo Penco y Pablo Rocca).
- WEINBERG, Félix (comp.)
1958 *El salón literario de 1837*. Buenos Aires, Hachette. (Textos de Marcos Sastre, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez y Esteban Echeverría. Estudio preliminar de Félix Weinberg).
- WOJCIECHOWSKI, Gustavo (con el seudónimo «MACA»)
1989 «Ante un nuevo libro de Castro Vega», *Mate Amargo*, Montevideo, julio, pág. 30. [Carta publicada en la sección de «Lectores»]
1996 «*Los Huevos del Plata: A la búsqueda de una vanguardia perdida*», *El País Cultural*, Montevideo, núm. 362, 1.º de octubre, págs.10-11.
- YLLA MORENO, Juan José
1980 Carta a Julio Herrera y Reissig, en *Maldoror*, Montevideo, núm. 15, noviembre, págs. 42-43. (Con una introducción de Wilfredo Penco: «Informe sobre la aldea»).
- ZUM FELDE, Alberto
1921 *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, Maximino García.
1928 «*Antología de la moderna poesía uruguaya*, por Ildefonso Pereda Valdez [sic]», en *El Ideal-El Día*, Montevideo, Núm. 3: 339, 5 de febrero, pág. 7.
1930 *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo, Imprenta Nacional Colorada (3 vols.) [El tomo correspondiente al Novecientos es el segundo. La obra tuvo dos reediciones considerablemente ampliadas y corregidas: Montevideo, Claridad, 1941 (un volumen), y Montevideo, Ed. del Nuevo Mundo, 1967, en tres tomos].

ÍNDICE DE ANTOLOGÍAS COLECTIVAS Y DE RECOPIACIONES POÉTICAS URUGUAYAS

Se incluye en este repertorio sólo las antologías y compilaciones en libros o folletos o *plaquettes*, incluyendo también las más amplias ubicadas en revistas, siempre que junten poemas de diversos autores uruguayos, ya sean publicados dentro o fuera del territorio de este Estado, ya sean efectuadas con un criterio nacional o con una circunscripción departamental, ya se encuentren en la lengua original o en traducciones a otras lenguas. En cambio, se *excluyen* los volúmenes de similar factura o intención que contengan poemas de escritores uruguayos en antologías o recopilaciones que no se ciñan estrictamente al criterio nacional, entendiéndose por esto una «idea» de «lo» uruguayo que puede ser variable —como la frecuente inclusión de los poetas franco-uruguayos—, esto es, que dependa de la definición de lo uruguayo aportado por los propios compiladores. Eso normalmente se ejercita con estas bases: lugar de nacimiento, pertenencia al territorio por radicación prolongada. En consecuencia, quedan excluidas aquellas reuniones que superen esta frontera, ya fuesen antologías hispanoamericanas o latinoamericanas o del tipo de clasificación que sea, como los particulares casos del *Cancionero de la guerra civil española* y de *Poeta fusilado*, los dos volúmenes de 1937. También se omiten las antologías y recopilaciones preparadas para fines exclusivamente didácticos, a fin de que circulen como libros más o menos oficiales para uso de la enseñanza primaria, secundaria o, incluso, universitaria, muchos de estos confeccionados en oportunidad del dictado específico de un curso y, por lo tanto, en ocasiones concebidos como materiales internos.

Hay algunos ejemplos curiosos y de los cuales se puede sacar alguna reflexión interesante. Piénsese en la antología *Poesía uruguaya. De Herrera a Ibarbourou*, editada como volumen 5 de la «Colección de Oro del Estudiante», del diario montevideano *El País* (1987). Se trata de un librito, de menos de cien páginas y de formato muy pequeño, que preparó en Santiago de Chile un profesor llamado Ernesto Livacic Gazzano, diestro en armar proyectos, pero de una notable incompetencia en esta tarea específica, ya que los pocos textos seleccionados adolecen de todo tipo de erratas, que se agigantan en la parte crítico-informativa transformándose en errores. Sin embargo, es mucho más verosímil la llegada al público real —y no sólo el público liceal— de este «aporte cultural de Shell Uruguay a la enseñanza del país», como reza en la contratapa la voz del patrocinante, mucho más eficaz que la mejor antología ideal que, si existiera, con toda seguridad tendría la suerte de alcanzar unas pocas manos. Al menos en una primera instancia, el éxito siempre es esquivo para la antología poética, como a todo libro de poemas de autor, salvo a aquellos que se han acoplado, con o sin gusto, a las normas del todopoderoso mercado. Los textos que se alojan en ellas luego podrán emerger en la canción, en el disco, en la lectura pública en sus diferentes modalidades, como ya se planteó en la introducción.

En el precario siglo XIX —precariedad de vida cultural, cívica y económica— no parece sensato recordar sólo las compilaciones exclusivamente poéticas ni siquiera las que juntan obra de nacidos en esta tierra, puesto que la menesterosa tarea

editorial impulsó la diversificación de todo género de discursos (poesía, narraciones, teatro) y la imprecisión de fronteras mezcló a los intelectuales de un lado y del otro del Río de la Plata. Hasta hubo un proyecto que acercó a los románticos españoles con sus pariguales montevidianos. Ya en el siglo XX, cuando se notan los primeros éxitos de la modernización, hay una mayor tendencia a la especialización discursiva. Esto hace que la cantidad de volúmenes sea un poco más variada y, por lo tanto, el presente *Índice* margina los libros que operan de un modo que era inevitable en tiempos de una producción escasa y de formas de difusión escuálidas. La opción que se toma aquí es hartamente discutible, sobre todo cuando se trata de ediciones modestas, realizadas en difíciles circunstancias, en general en el interior del país (como el pequeño cuaderno *Ir*, publicado en Minas, en 1965, con prólogo de Rómulo Cosse, que contiene cuentos, ensayos y poemas), o en relación a las compilaciones efectuadas en la etapa dictatorial (1973-1985), cuando la situación enunciativa era muy delicada para quienes se encontraban forzosamente lejos del país. Son los ejemplos de los libros colectivos *Fueradefronteras*, selección de prosa y poesía a cargo de Fernando Beramendi (Estocolmo/Buenos Aires, Nordan, 1984), y de *Las voces* distantes, dos volúmenes compilados por Álvaro Barros-Lémez en 1981, y reeditados en Montevideo por Monte Sexto, en 1987.

Como sea, en relación al siglo XX, se ha preferido privilegiar a los libros que se inscriben en el territorio poético al que, de hecho, pasan de esa manera a delimitar manifestando, por lo tanto, una idea o concepción de la poesía, implícita o expresa en ellos, una *voluntad*, mejor aun, de convertirse en selecciones generales de poesía. Por otro lado, a buena parte de las reuniones de géneros diversos, en términos generales les anima un carácter didáctico o pedagógico, y la intención de este *Índice* —en la línea de trabajo crítico de todo el libro— está en relación directa al estudio de la poesía en el seno del campo literario local, en atención a las dos líneas principales de fuerza estética, por lo menos en la primera mitad del siglo XX: la de la novedad formal como meta y la de la inserción social del discurso como alto fin.

Otro problema constituye las compilaciones emanadas de concursos, como el que en forma colectiva viene organizando la Feria del Libro y el Grabado y que dio lugar, sólo por citar un ejemplo, al pequeño libro *Antología de las menciones 37.ª feria*, que incluye poemas de Tatiana Oroño y Rosana Malaneschi (1996). O las numerosas compilaciones algo tumultuosas que desde fines de la década del ochenta viene haciendo, sin la menor repercusión, la AEDI (Asociación de Escritores del Interior). Aun más complejo es el caso de aquellos volúmenes que emergen de la tarea realizada en los talleres literarios, que se multiplicaron después de 1985. Este *Índice* realiza, al respecto, una antología de antologías y de recopilaciones, no sólo porque esto puede servir como una suerte de coartada para zafar de las enormes dificultades en la ubicación de estos materiales, sino, *sobre todo*, porque se prefiere dar relevancia a aquellos libros que surgen con una cierta intención «programática», y no tanto por causa de una alianza azarosa entre un conjunto de escritores que hace la experiencia de escritura en grupos en exceso heterogéneos, o que aprovecha la oportunidad de alguna iniciativa enérgica para arrimar su producción al ansiado libro. Se prefirió relevar, aun con el riesgo de omisiones, aque-

llos títulos que buscan con ánimo histórico una noción de «totalidad»; los que responden a la articulación estética de uno o más compiladores; los que significan la expresión de grupos más o menos orgánicos, como en el caso de *Uno*, equipo de tan prolongada tarea militante por la poesía, pero que sin embargo nunca realizó una antología en sentido estricto.

Para la confección de este *Índice* se han utilizado, principalmente los libros y datos acumulados en el archivo personal del autor, los ficheros de la Biblioteca Nacional (Sala Uruguay), los de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República), y dos fuentes básicas en un país en que la investigación —y sobre todo la investigación de poesía— es casi nula: el tomo preparado por Walter Rela: *Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya, 1835-1968* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1968, 136 págs), y el trabajo colectivo *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental/Alberto Oreggioni ed., 2001, dos vols).

Las entradas se organizan de la siguiente manera: 1) título de la obra, 2) nombre del o de los compiladores, 3) ciudad en que se editó el o los volúmenes correspondientes, 4) imprenta o editorial, 5) *fecha* de edición, siendo este último el criterio básico con que se dispone el orden general. Todos los comentarios adicionales se incluyen entre paréntesis rectos.

Un par de observaciones últimas: tratándose de un *Índice*, no se describe el contenido exacto de cada volumen, aunque se comenta, en múltiples casos, algunas particularidades, el contenido parcial u otros elementos que pueden servir al lector de guía, notas que al futuro investigador le puede aportar una contribución que completará, con mejor y mayor detalle. Con todo, las anotaciones referidas se podrían leer en forma complementaria a los apuntes del estudio introductorio. No registramos compilacones ubicadas en la *web*, especie o «soporte» aún inmaduro y confuso en lo que respecta al Uruguay, por lo menos.

P.R. Montevideo, enero-marzo de 2004

Siglo XIX

EL PARNASO ORIENTAL O GUIRNALDA POÉTICA DE LA REPÚBLICA URUGUAYA, Luciano Lira. Buenos Aires, Imprenta de la Libertad, 1835 (tomo I); Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1835 (tomo II); Montevideo, Imprenta Oriental, 1837 (tomo III). Segunda edición facsimilar: Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1937 (3 vols.). Prólogo de Gustavo Gallinal. Tercera edición facsimilar: Montevideo, Biblioteca «Artigas», Colección de Clásicos Uruguayos, vols. 159-160 y 161, 1981. Prólogos de Juan E. Pivel Devoto y Gustavo Gallinal. [El prólogo de Gallinal, en el caso de la edición oficial, es un estudio sobre «La Malambrunada», de Acuña de Figueroa, antes publicado en la *Revista Histórica*. El Tomo II contiene notas biobibliográficas sobre los autores incluidos en los tres volúmenes del *Parnaso*. La obra contempla la presencia de textos de algunos autores argentinos, españoles y de un boliviano].

CERTÁMEN POÉTICO. Montevideo, 25 de Mayo de 1841. Montevideo, Imprenta Constitucional de P.P. Olave, 1841. Edición facsimilar: Montevideo, Comisión Municipal de Cultura, 1942. [No indica compilador porque el volumen es producto de un concurso público].

CUADRO POÉTICOS Ó COLECCIÓN DE POESÍAS MODERNAS HISPANO-AMERICANAS. Montevideo, Imprenta del Nacional, 1841. [No indica compilador. Contiene poemas de los uruguayos Adolfo Berro, Andrés Lamas y Melchor Pacheco y Obes, y también de los españoles José Zorrilla, Juan Arolas, Jacinto Salas y Quiroga, J.C. Hartsenbuch y Ventura Vega].

CANTOS Á MAYO. *Leídos en la sesión del Instituto Histórico-Geográfico Nacional el 25 de mayo de 1844*. Montevideo, Imprenta del Nacional, 1845. Edición facsimilar: Montevideo, Retta Libros, 1990. Prólogo de Walter Rela. [No indica compilador porque el volumen es producto de un concurso público].

COLECCIÓN DE POETAS DEL RÍO DE LA PLATA, Andrés Lamas. *Inédita*. [Según Antonio Praderio esta selección fue confeccionada por Lamas en 1842 («Prólogo» a *Obra completa*, Bartolomé Hidalgo. Montevideo, Colección de «Clásicos Uruguayos», 1986); Lauro Ayestarán, por su parte, la fecha en 1845 («La primitiva poesía gauchesca», en *Revista del INIAL*, Montevideo, Núm. 1, 1947). Posee abundantes y ricas informaciones sobre los autores incluidos. Se trata de 275 folios que integran que se encuentran en el Museo Histórico Nacional. Montevideo. Casa de Lavalleja. Archivo y Biblioteca «Pablo Blanco Acevedo». Colección de Manuscritos, tomo 75].

FLORES URUGUAYAS. (*Colección de poemas de varios autores*), Heraclio Fajardo. Montevideo, «El Eco de la Juventud Oriental», 1855. [Este volumen de 168 págs incluye textos de dieciocho poetas, en orden alfabético de autores, dándole preeminencia a los contemporáneos, entre los que figuran Francisco Acuña de Figueroa, Francisco Xavier de Acha, Adolfo Berro, Juan Carlos Gómez, Alejandro Magariños Cervantes y Ramón de Santiago.].

PÁGINAS URUGUAYAS. ÁLBUM DE POESÍAS. TOMO I. COLECCIONADO CON ALGUNAS BREVES NOTAS POR ALEJANDRO MAGARIÑOS CERVANTES. Montevideo, Imprenta a vapor de La Tribuna, 1878, 518 págs. Segunda edición: A. Barreiro y Ramos, 1885, 548 págs. [Puesto que el producto de la venta de este volumen se destinó «a aumentar el fondo de suscripciones (*sic*) para el Monumento de la Independencia», esto podría explicar que Magariños Cervantes admitiera, generosamente, textos de 55 autores, de quienes aparece un número muy variable de composiciones dispuestas sin ningún orden. También se recogen textos de autores argentinos].

COLECCIÓN DE POESÍAS URUGUAYAS, Víctor Arreguine. Montevideo, A. Machado editor, 1895, 236 págs. [Contiene textos de 43 autores, llegando hasta las últimas producciones. Posee noticias críticas y biográficas de los autores incluidos].

Siglo XX

EL PARNASO ORIENTAL. ANTOLOGÍA DE POETAS URUGUAYOS, Raúl Montero Bustamante. Montevideo, Maucci Hnos., 1905. [Primer volumen planteado de manera orgánicamente antológica, esto es, con una disposición cronológica de los autores incluidos, con prólogo general y noticias particulares sobre cada uno de los poetas. El volumen totaliza 376 páginas. Se inicia, en su organización alfabética, con Francisco Acuña de Figueroa y se detiene en el ítalo-uruguayo Antonio J. Varzi, y en cuanto a su criterio histórico, se remonta a Bartolomé Hidalgo, mientras que el más joven de los incluidos es Horacio Quiroga].

ANTOLOGÍA DE POETAS URUGUAYOS (1807-1921), Mario Falcão Espalter. Montevideo, Claudio García Ed., 1922. [En la portada se lo indica como «Tomo I», pero en realidad fue el único que se publicó. Contiene prólogo del compilador y noticias sobre los autores que preceden a los textos seleccionados].

PARNASO URUGUAYO (1902-1922), Antonia Artucio Ferreira. Barcelona, Ed. Maucci, circa 1923. [Amplísima compilación, que equilibra los contemporáneos con los poetas del siglo XIX. La compiladora incluye sus propios poemas].

ANTOLOGÍA DE LA MODERNA POESÍA URUGUAYA, Ildelfonso Pereda Valdés. Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1927. [Prólogo y notas del autor. Posfacio de Jorge Luis Borges].

MAPA DE LA POESÍA, 1930. CON LOS NUEVOS VALORES DEL URUGUAY. Juan M. Filartigas. Montevideo, Ed. Albatros, 1930.

POETI DELLA TERRA ORIENTALE, Antologia di poeti uruguayani, Camillo Cardu. Milano, Ed. Alpes, 1930. Prefazione di C. E. Arturo Farinelli. [La antología incluye algunos autores «clásicos» a esa altura, como Juan Zorrilla de San Martín y Julio Herrera y Reissig, pero privilegia a los contemporáneos jóvenes].

ÍNDICE DE LA POESÍA URUGUAYA CONTEMPORÁNEA, Alberto Zum Felde. Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1935. [Contiene un prólogo del compilador, quien inicia su antología con las figuras ya a esa altura canónicas del Novecientos — Herrera y Reissig, Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira— y se detiene en algunos pocos que comienzan a publicar a mediados de la década del veinte: Nicolás Fusco Sansone, Ildelfonso Pereda Valdés, Alfredo Mario Ferreiro, Humberto Zarrilli, Cipriano Santiago Vitureira].

PEQUEÑA ANTOLOGÍA DE LA POESÍA URUGUAYA DE HOY, León Medina. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1935. [Aunque el título indique que se trata de la «poesía uruguaya de hoy», la selección incluye a dos poetas del Novecientos, Herrera y Reissig y Delmira Agustini, muertos 25 y 21 años antes de la edición del libro, y continúa, luego, el recorrido, deteniéndose en autores que nunca tienen menos de treinta años de edad, como Enrique Ricardo Garet o Juvenal Ortiz Saralegui].

- 18 *POETAS DEL URUGUAY*, Romualdo Brughetti. Montevideo/Buenos Aires, Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense (SALRP), 1937. [Contiene dibujos de diversos artistas uruguayos: José Cúneo, Adolfo Pastor, José Bravo, etcétera].
- EXPOSICIÓN DE LA POESÍA URUGUAY, DESDE SUS ORÍGENES HASTA 1940*, Julio J. Casal. Montevideo, Ed. Claridad, 1940. [Se trata del volumen de mayor porte, con 766 páginas, que se editó sobre el rubro. El compilador es autor del prólogo y de las noticias preliminares a cada uno de los 305 poetas incluidos, entre ellos el mismo compilador].
- 48 *POETAS SALTEÑOS*. Montevideo, 1940. [Pequeño cuaderno de 52 págs. que, como indica el título, sólo recoge poemas de quienes nacieron o se radicaron en el departamento de Salto. No registra compilador].
- PANORAMA DE LA POESÍA GAUCHESCA Y NATIVISTA DEL URUGUAY*, Serafín J. García. Montevideo, Ed. Claridad, 1941. [Amplio panorama de 312 páginas con prólogo y anotaciones del compilador].
- 99 *POEMAS ESCRITOS EN EL URUGUAY Y 1 EN FRANCIA*, Humberto Zarrilli. Montevideo, Ed. Independencia, 1945. [Contiene una breve advertencia y mínimas notas bibliográficas sobre el centenar de elegidos].
- PRIMER (sic) ANTOLOGÍA DE POEMAS DE AUTORES ROCHENSES*. Rocha, O. Laborde ed, 1946. [Se trata de una recopilación que sólo incluye, como lo indica el subtítulo, poetas nacidos o residentes en el departamento de Rocha. Prólogo de Gustavo Lorenzo y Ferreira].
- VERSOS GAUCHESCOS Y NATIVISTAS, BREVE ANTOLOGÍA DE POETAS URUGUAYOS*, Juan Carlos Guarnieri. Montevideo, Ed. Ombú, 1949. [Incluye un prólogo del compilador].
- BREVIARIO POÉTICO*. Montevideo, Biblioteca Sociedad de Hombres de Letras del Uruguay, 1949. [Se trata de un amplio panorama, aunque representado con escasas piezas, que abarca autores del siglo XIX llegando hasta el Novecientos. No se indica responsable de la compilación].
- LA PRIMITIVA POESÍA GAUCHESCA EN EL URUGUAY*, Lauro Ayestarán. Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1950. [Precedido de un extenso estudio del compilador, se reúnen piezas hasta entonces desconocidas, publicadas en hojas volanderas o en periódicos del siglo XIX. Originalmente se publicó en la revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Montevideo, Núm. 1, 1949].
- 25 *POETAS URUGUAYOS*, Dora Isella Russell. Caracas, Ed. Lirica Hispana, 1952. [Contiene prólogo y notas de la compiladora, quien también se incluye en la selección, privilegiando a los poetas que comienzan a escribir hacia 1920-30, como Luis Bausero, Manuel de Castro, Julio J. Casal, Juvenal Ortiz Saralegui, etcétera].
- NUEVA POESÍA URUGUAYA*, Hugo Emilio Pedemonte. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1958. [Pese a tratarse de un volumen de 302 páginas, sólo incluye tre-

ce autores, que empiezan a escribir hacia fines de la década del veinte (Juan Cunha, Álvaro de Figueredo) hasta los que se iniciaron a mediados de los treinta (Generoso Medina, Walter González Penelas, Luis Alberto Varela) y en los años cuarenta (Ariel Badano, Orfila Bardesio, Sylvia Herrera, Ricardo Paseyro, el propio antólogo, Daniel Vidart e Ida Vitale). El volumen posee un largo prólogo y noticias sobre los autores en general bastante extensas].

CINCO POETAS JÓVENES URUGUAYOS. Montevideo, s/e, 1961 [Pequeño cuaderno de 36 páginas que no indica compilador].

12 POEMAS MANUSCRITOS POR SUS AUTORES. Montevideo, ¿Feria Nacional del Libro y el Grabado?, 1962. [Contiene poemas de Pablo Álamo, Nancy Baccello, Washington Benavides, Amanda Berenguer, Carlos Brandy, Sarandy Cabreira, Juan Cunha, Saúl Ibargoyen Islas, Generoso Medina, Milton Schinca, Clara Silva e Ida Vitale].

10 POETAS GAUCHESCOS DEL URUGUAY, Serafin J. García. Montevideo, Librería Blundi, 1963.

POETAS URUGUAYOS CONTEMPORÁNEOS. Milano, Varese, 1965. [Contiene un extenso prólogo, en castellano, pese a que el libro se editó en Italia, que retoma el de la antología de 1958 (ver)].

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA URUGUAYA CONTEMPORÁNEA, Domingo Luis Bordoli. Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1966, dos vols.

36 AÑOS DE POESÍA URUGUAYA, Alejandro Paternain. Montevideo, Alfa, 1967. [Los 29 autores elegidos produjeron su obra entre 1930 y 1966, de ahí el título del volumen, que cuenta con un prólogo del compilador y con noticias preliminares. El más viejo de los autores es Fernando Pereda (1899) y la menor, Marosa di Giorgio (1932)].

DE LAS TORAIDAS AL TABARÉ. Buenos Aires/Montevideo, 1968. [Selección de poesía del siglo XIX que acompaña al fascículo Núm. 5, redactado por Carlos Maggi en la serie *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*. Presumiblemente la antología fue realizada por Maggi o, en su defecto, por el equipo editor de la obra, compuesto por Maggi, Carlos Martínez Moreno y Carlos Real de Azúa].

LA POESÍA GAUCHESCA, Eneida Sansone. Buenos Aires/Montevideo, 1968. [Volumen que acompaña el fascículo Núm. 10, redactado por la misma autora en la serie *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*].

LA POESÍA DE LOS AÑOS VEINTE, Ida Vitale. Buenos Aires/Montevideo, 1968. [Volumen que acompaña al fascículo Núm. 21, preparado por la antóloga para la serie *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*].

LOS POETAS DEL CENTENARIO, Alejandro Paternain. Buenos Aires/Montevideo, 1968. [Volumen que acompaña al fascículo 24, preparado por Alejandro Paternain para la serie *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uru-*

guaya. Presumiblemente la antología le corresponde a Paternain o, en su defecto, al equipo editor ya nombrado (ver). El volumen carece de índice].

LA POESÍA DEL 45, Enrique Fierro. Buenos Aires/Montevideo, 1969. [Volumen que acompaña al fascículo Núm. 32, preparado por el antólogo para la serie *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*].

LA NUEVA POESÍA, Alejandro Paternain. Buenos Aires/Montevideo, 1969. [Volumen que acompaña al fascículo Núm. 39, preparado por el antólogo para la serie *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*].

POESÍA REBELDE URUGUAYA, M[ilton] S[chinca] y E[nrique] E[lissalde]. Prólogo de J[orge] R[uffinelli]. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1971.

ANTOLOGÍA DE LOS POETAS MODERNISTAS MENORES, Arturo Sergio Visca. Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 139, 1971. [Véase la discusión de esta antología en introducción de este libro].

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA URUGUAYA. Jesualdo Sosa. Moscú, 1974. [No pude ver este volumen que, según se indica en el *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, op. cit., T. II, pág. 262, está editado en idioma ruso].

LOS MÁS JÓVENES POETAS, Laura Oreggioni de Infantozzi y Jorge Arbeleche. Montevideo, Arca, 1976. [Selección de jóvenes poetas uruguayos con prólogo a cargo de los compiladores, que contiene información escueta sobre cada autor incluido: Ramón Carlos Abín, Roberto Appratto, Ana Barcellos, Guillermo Charro, Helena Corbellini, Rafael Courtoisie, Víctor Cunha, Juan Manuel García Rey, Alfredo Fressia, Hugo Giovanetti Viola, Alfredo Lasnier, Jorge Liberati, Juan Carlos Macedo, Maeve López, Alejandro Michelena, Eduardo Milán, Roger Mirza y Ricardo Scagliola].

SI EL PAMPERO LA ACARICIA. Montevideo, Ediciones de Uno, 1985. [Casete e impreso colectivo con poemas, por este orden, de Agamenón Castrillón, Daniel Bello, Luis Bravo, Gustavo Wojciechowski, Héctor Bardanca y Miguel Ángel Olivera].

MUESTRA DE POESÍA URUGUAYA, Alcira Legaspi. Sofía (Bulgaria), 1981. 2.^a edición ampliada: Montevideo, Monte Sexto, 1987.

ANTOLOGÍA CONSULTADA DE LA POESÍA URUGUAYA CONTEMPORÁNEA, Wilfredo Penco y José Pedro Díaz. Montevideo, semanario *Correo de los Viernes*, 1982. [Se trata de la única antología consultada de la poesía uruguaya. Organizada por los mencionados críticos, corresponsables de la página literaria del semanario *Correo de los Viernes*, quienes enviaron a casi medio centenar de escritores uruguayos residentes dentro o fuera del país, la solicitud de anotar una lista de sus poetas uruguayos preferidos del último medio siglo. Del promedio del resultado general surgió una lista que se publicó semana a semana].

7 POETAS MARGINADOS. Montevideo, Imago, 1983. [Antología de poemas escritos por pacientes con perturbaciones psíquicas].

CONCURSO 12 DE OCTUBRE. Montevideo, Arca, 1983. [Recoge los libros íntegros que obtuvieron el primer premio (Jorge Castro Vega), el segundo premio compartido (Mario Maciel y Rafael Courtoisie) y el tercer premio (Juan Carlos Macedo), así como una selección de otros poemas de autores distinguidos. El concurso fue organizado en 1982 por la Embajada de España en Uruguay cuando aún se encontraba la dictadura, siendo tal vez el concurso más importante de esta época. El jurado estuvo integrado por Jorge Arbeleche, Amanda Berenguer, José Pedro Díaz, Roger Mirza y Sylvia Lago].

ROMANCERO ORIENTAL. CANTOS DE LA PATRIA, Fernando Assunção. Montevideo, Editorial Patria Nuestra, 1984. Prólogo de Virginia Carreño. [Incluye composiciones gauchescas desde los orígenes a mediados del siglo XX].

LA CANCIÓN DE LOS PRESOS: POEMAS ANÓNIMOS, PENAL DE LIBERTAD, URUGUAY. Eduardo Galeano (prólogo). Montevideo, Grupo de Madres y Procesados por la Justicia Militar, 1985.

ESCRITOS DE LA CÁRCEL. LA EXPRESIÓN POÉTICA DE LOS PRESOS POLÍTICOS. Montevideo, Centro de Integración Cultural, 1986. [Incluye textos, entre otros, de Sergio Altesor, Daymán Cabrera, Lilián Celiberti, Hiber Conteris, Lucía Fabbri, Horacio Faedo, Jorge Freccero, Francisco Lussich, Yessie Macchi, Julio Marelanes, Miguel Ángel Olivera, Richard Piñeyro, Universindo Rodríguez, Mauricio Rosencof, Iris Sclavo, Raúl Sendic, Ivonne Trías, Adolfo Wassen y Jorge Zabalza].

POESÍA VISUAL URUGUAYA, N[icteroy] N[azareth] Argañaraz. Montevideo, O Dos, 1986. [Selección de poemas visuales, empezando con textos de Francisco Acuña de Figueroa. Contiene prólogo del antólogo].

CONCURSO DE POESÍA ASCEEP-FEUU. PRIMERA ANTOLOGÍA UNIVERSITARIA DE POESÍA. Montevideo, ASCEEP/FEUU Comisión de Cultura/ Universidad de la República, 1987. [Publicación resultado de un concurso organizado por la Asociación Cultural Estudiantes de la Enseñanza Pública/Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay, en 1986, a la salida de la dictadura].

«*MUESTRA DE POESÍA*», en *Revista del Sur*, Montevideo, Suplemento Especial Núm. 1, agosto de 1987: 20-75. [Incluye algunos textos de más de treinta poetas vivos, precedido por un «Panel sobre poesía uruguaya», realizado el 25 de mayo de 1987, con la participación de Luis Bravo, Rolando Faget, Saúl Ibargoyen, Miguel Ángel Olivera y Graciela Mántaras].

POETAS DE TACUAREMBÓ, Víctor Cunha. Montevideo, Monte Sexto, 1987. [Contiene un «Prólogo arbitrario» del antólogo, y reúne textos de poetas nacidos o radicados en el departamento de Tacuarembó, como el propio antólogo-prologuista].

CONTRA EL SILENCIO. POESÍA URUGUAYA 1973-1988, Graciela Mántaras. Montevideo, Túpac Amaru Editorial, 1989. [Contiene prólogo y noticias preliminares a los autores, a cargo de la antóloga, con un fuerte énfasis en los poe-

tas que escribieron durante el período dictatorial o que comenzaron a producir en esa época y en los inmediatos años posteriores al fin del ciclo militar].

ANTOLOGÍA CRÍTICA DE LA POESÍA URUGUAYA (1900-1985), Roberto Appratto. Montevideo, Proyección, 1990. [Contiene una introducción y noticias bibliográficas de los 18 autores seleccionados redactadas por el antólogo].

VIVA LA PEPA: 10 POETAS, 10 PLÁSTICAS. Montevideo, Ed. de Uno, 1990. [Volumen de 115 páginas que incluye poemas de Cecilia Álvarez, Andrea Blanqué, María de la Fuente, Isabel de la Fuente, Marianela González, María Gravina, Silvia Guerra, Laura Haiek, Elena Neerman y Marisa Silva].

8 *ANTOLOGÍAS PERSONALES. POESÍA URUGUAYA EN SUECIA*, José da Cruz y Leonardo Rossiello, Montevideo, Vintén Editor, 1992. [Los compiladores son definidos como «redactores». El volumen contiene una presentación del poeta sueco Lasse Söderberg y un estudio preliminar de Juan Cameron. Los poetas incluidos, residentes temporarios durante la dictadura de 1973-1985 o radicados en Suecia luego del fin del ciclo militar, son Hebert Abimorad, Sergio Altensor, José da Cruz, Carlos Liscano, Roberto Mascaró, Juan Carlos Piñeyro, Leonardo Rossiello y Ana Luisa Valdés].

POESÍA ROCHENSE HOY. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1992. Prólogo de Rosalío Pereyra. [El volumen, de 192 páginas, no registra compilador y el prologoista no menciona el anterior emprendimiento semejante, esto es: la selección exclusiva de poetas originarios o radicados en el departamento de Rocha (ver)].

MUJERES. LAS MEJORES POETAS URUGUAYAS DEL SIGLO XX. Washington Benavides. Montevideo, Instituto Nacional del Libro, 1993. [Contiene prólogo del antólogo y notas introductorias a las diversas poetas seleccionadas, escritas por el propio antólogo, Jorge Albistur, Roberto Appratto, Jorge Arbeleche, Carina Blixen, Juan Francisco Costa, Rafael Courtoisie, Sylvia Lago, Graciela Mántaras, Alejandro Paternain, Ricardo Pallares y Elías Uriarte. Se trata de un volumen de 398 páginas compuesto en cuerpo 16, perteneciente a la Colección «Brazo corto», con la finalidad de acercar los textos a «aquellas personas que tienen dificultad para leer los cuerpos pequeños con que habitualmente se imprimen los libros», según se indica en la contratapa de los diez volúmenes que integran esta colección oficial].

LA ABADÍA DE LOS PENSAMIENTOS Y OTROS POEMAS. MUESTRA DE POESÍA URUGUAYA DESCONOCIDA, Walter Biurrún y Aldo Mazzucchelli. Montevideo, Arca, 1993. [Selección de 18 autores que empiezan a escribir a fines de los años ochenta. Contiene una breve nota preliminar de los compiladores].

JÓVENES POETAS URUGUAYOS. Montevideo, INJU, 1993. [Selección de poesía de jóvenes uruguayos. Carecemos de mayores datos sobre este volumen que no pudimos consultar].

POESÍA URUGUAYA, SIGLO 20, Walter Rela. Montevideo, Ed. Alfar, 1994. [Este volumen de 304 páginas contiene un prólogo del entonces canciller de la Repú-

blica, Sergio Abreu Bonilla, y una nota preliminar y noticias biobibliográficas sobre los autores a cargo del antólogo].

ANTOLOGÍA CRIOLLA, Roberto Mariño. Montevideo, Ed. de la Plaza, 1995. [Volumen de 204 páginas que, además del prólogo y las notas del compilador, contiene textos organizados con un criterio histórico, desde Bartolomé Hidalgo hasta Osiris Rodríguez Castillos].

ANTOLOGÍA PLURAL DE LA POESÍA URUGUAYA DEL SIGLO XX. Washington Benavides, Rafael Courtoisie y Sylvia Lago. Montevideo, Seix Barral, 1995. [El estudio preliminar está firmado por los tres antólogos, quienes se distribuyen las notas preliminares —de desigual extensión— para los 34 poetas incluidos, entre ellos Benavides y Courtoisie (a quienes presenta Sylvia Lago). Una primera edición del libro tuvo que salir de circulación por numerosos errores de compaginación que «empastelaron» poemas de Mario Benedetti y de Milton Schinca. Se indica, a continuación, la lista completa de los autores seleccionados a fin de complementar el análisis establecido en el presente estudio: María Eugenia Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Carlos Sabat Ercasty, Fernán Silva Valdés, Juana de Ibarbourou, Esther de Cáceres, Selva Márquez, Líber Falco, Sara de Ibáñez, Juan Cunha, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Gladys Castelvecchi, Ida Vitale, Humberto Megget, Jorge Medina Vidal, Milton Schinca, Washington Benavides, Saúl Ibargoyen Islas, Nancy Bacelo, Marosa di Giorgio, Circe Maia, Suleika Ibáñez, Salvador Puig, Cristina Peri Rossi, Enrique Fierro, Jorge Arbeleche, Hugo Achugar, Elías Uriarte, Eduardo Milán, Rafael Courtoisie, Silvia Guerra, Jorge Castro Vega].

17 POETAS URUGUAYAS DE HOY, Julia Galemire. Montevideo, Carlos Marchesi Editor, 1996. [Contiene una breve presentación de la antóloga, quien también figura en el volumen con poemas propios, encabezándolo].

ORIENTALES. URUGUAY A TRAVÉS DE SU POESÍA. SIGLO XX, Amir Hamed. Montevideo, Editorial Graffiti, 1996. [Contiene un extenso prólogo del compilador, quien selecciona textos de doce autores, de Julio Herrera y Reissig hasta Eduardo Espina].

CARACOLES NOCTURNOS. Montevideo, 1997. [Selección de poesía de jóvenes uruguayos. Carecemos de mayores datos sobre este volumen que no pudimos consultar].

POÉSIE URUGUAYENNE DU XXE. SIÈCLE, Marilyne-Armande Renard. Genève, Éditions Patiño/Éditions UNESCO, 1998 [Edición bilingüe. Compilación, traducción, fichas y bibliografía de M. A. Renard. Introducción de Fernando Ainsa. El tomo de 452 páginas contiene poemas de María Eugenia Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Fernán Silva Valdés, Carlos Sabat Ercasty, Juana de Ibarbourou, Alfredo Mario Ferreiro, Selva Márquez, Fernando Pereda, Concepción Silva Bélinzon, Álvaro Figueredo, Clara Silva, Pedro Piccatto, Sara de Ibáñez, Juan Cunha, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Jorge Medina Vidal, Humberto Megget, Milton Schinca,

Washington Benavides, Saúl Ibargoyen Islas, Circe Maia, Marosa di Giorgio, Salvador Puig, Enrique Fierro, Cristina Peri Rossi, Rubinstein Moreira, Juan Carlos Macedo, Jorge Arbeleche, Roberto Echavarren, Álvaro Miranda, Ibero Gutiérrez, Eduardo Milán, Héctor Rosales, Rafael Courtoisie y Jorge Castro Vega].

AMORES IMPARES, Alfredo Fressia. Montevideo, Aymara, 1998. [Collage de poesía homoerótica masculina sobre textos de Jorge Arbeleche, Fernando Beramendi, Ramón Bordoli Dolci, Roberto Echavarren, Ángel Falco, Álvaro Fernández Pagliano, el propio antólogo, Roberto Mascaró y Juan José Quintans].

EL LENGUAJE DE LA POESÍA URUGUAYA, 1980-1987, Roberto Appratto, en *Insomnia*, de *Posdata*, Montevideo, Núm. 37, 4 de setiembre de 1998. [Contiene una introducción y una amplia compilación de poetas, con una bibliografía de autores que comienzan a escribir en el período delimitado. Se trata de una separata de 16 páginas].

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA URUGUAYA PARA NIÑOS, Washington Benavides. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1999. [El prólogo, escrito por el compilador, se titula «Breve prólogo para una muestra», con lo que viene a desmentir la elección de *antología* para el título. Incluye textos de autores, por orden alfabético, que van desde los años veinte (Juana de Ibarbourou, Fernán Silva Valdés), pasa por poetas en los años cincuenta (Julio Fernández, Circe Maia y varios más) y llega hasta los sesentas, incluyendo letras de canciones de Ruben Lena y de Alfredo Zitarrosa].

Siglo XXI

EL OTRO NOVECIENTOS. POESÍA SOCIAL URUGUAYA, Carlos Zubillaga. Montevideo, Colihue Sepé ediciones, 2000. [Amplia selección de poetas «consagrados» (Álvaro Armando Vasseur, Emilio Frugoni) y otros ignorados e incluso anónimos, del período que ronda el Novecientos, con prólogo y noticia sobre los autores a cargo del antólogo].

POESÍA JOVEN URUGUAYA, Luis Marcelo Pérez. Montevideo, AG Ediciones, 2003. [Volumen de 208 páginas, con prólogo del compilador, que incluye una selección de textos, con fotografía del autor incluida, de los siguientes poetas: Gonzalo A. Schettini, Mildred Hernández, Jorge Ernesto Olivera, Shirley Carreras, Pablo Thiago Rocca, Melisa Machado, Catherine Wild, Pablo Galante, Tagore Silvera, Alicia Solari, Isabel de la Fuente, Eduardo de Souza, Paula Einöder-Boxer, Fernando Alonso, Martín Barea y Olga Leiva].

