"El olvidado ultraísmo uruguayo"
En *Revista Iberoamericana*, nº 118-119, enero-junio 1982
p. 257-274.

I. El otro ultraísmo

Aunque la fortuna crítica del ultraísmo español o de la variante argentina no haya sido espectacular (buena parte de la investigación reciente ha estado confiada al estudio de algunas figuras como Borges, cuyo paso por el ultraísmo no fue muy demorado), no cabe duda de que ambos movimientos cuentan ya no sólo con cronistas, sino hasta con historiadores y críticos. El libro pionero y arbitrario de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), así como el más idiosincrático y original de Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (1930), no fueron sino la avanzada crítica de incontables estudios que radican en España o Argentina, los avatares del movimiento. Menos publicitado y hasta omitido por los historiadores ha sido el ultraísmo uruguayo, que produjo (en 1927) una antología, hoy totalmente olvidada. Sin ánimo de reivindicación nacionalista (los tiempos del Plata no están para esas payasadas), quisiera examinar ahora algunos aspectos de lo que convendría llamar el otro ultraísmo, el de la orilla izquierda del río ancho como mar, el Paraná Guazú de los indígenas.

Pero antes una breve reflexión historiográfica. Aunque es indudable la existencia independiente de una literatura argentina, de una uruguaya y hasta de una paraguaya, por cómodas razones político-culturales se suele olvidar que esas literaturas no son sino parte de una literatura más general, que habría que llamar rioplatense. En sus orígenes coloniales es imposible dudar de esa unidad. La primera fundación efímera de Buenos Aires; el fracaso de Solís, quien lo único que conquistó fue el estómago de los indios charrúas (se lo comieron en 1516); el poder central de Asunción del Paraguay y de las misiones jesuíticas determinaron hasta el siglo XVIII una concentración cultural en lo que es hoy Paraguay. El mundo gauchesco, que fue como la alternativa contestataria de ese poder central, o el avance implacable de los bandeirantes paulistas, habrían de minar totalmente aquella hegemonía paraguaya. A partir de la independencia, el mundo gaucho (que incluía asimismo el sur de Brasil) empieza a justificar una nueva literatura, escrita por hombres de ciudad y para hombres de ciudad en el mejor estilo de la pastoral, pero enriquecedora de la cultura general del área rioplatense[1]. Para entender la poesía y la prosa gauchesca hay que salir de la visión estrecha de críticos que estudian a Bartolomé Hidalgo (aunque uruguayo, vivió y escribió en la Argentina), pero se saltean a su compatriota Antonio D. Lussich porque se quedó en la banda oriental[2]; que registran las opiniones hasta del último viajero inglés de la Pampa, pero ignoran sólidamente la existencia de *O gaucho*, novela singular del brasileño José de Alencar, o del tríptico histórico del uruguayo Eduardo Acevedo Díaz, que fue publicado en Buenos Aires; es decir, de críticos para los que el pasaporte es más decisivo que los textos mismos.

El fenómeno se agudiza con el Modernismo. Es inútil que Rodó produzca (entre 1895 y 1913) el estudio más completo sobre el poeta y crítico argentino Juan María Gutiérrez y su tiempo. Para los porteños, Rodó es irreparablemente uruguayo, y hasta los años cuarenta de este siglo no hay edición argentina de sus ensayos rioplatenses. Si Florencio Sánchez y Horacio Quiroga son aceptados en la banda occidental es porque vivieron y trabajaron en Buenos Aires y pudieron, por tanto, ser asimilados, hasta el punto que se les incluye como nativos en panoramas e historias del teatro o la narrativa "argentinas". Podrían multiplicarse los casos. El uruguayo Herrera y Reissig tuvo un momento póstumo de gloria porque fue releído por los ultraístas, pero cuando este movimiento pasó, también el olvido se tragó a Herrera. Más cerca de nosotros, Juan Carlos Onetti vivió y publicó sus novelas más importantes en Buenos Aires, sin lograr otro eco que el de fieles, excelentes y pocos amigos: Julio E. Payró, Oliverio Girondo.

Los paraguayos fueron aún más dominados por la hegemonía argentina, hasta el punto de que sólo el *boom* internacional de la novela latinoamericana pudo rescatar a Augusto Roa Bastos del semianonimato en que vivió durante los años cincuenta y sesenta en Buenos Aires, publicando sus libros con escasa repercusión y ganándose la vida con libretos que escribía para el cine argentino.

Estos ejemplos y otros que podrían invocarse resultan pálidos al lado del desconocimiento casi total del ultraísmo uruguayo en las publicaciones especializadas de la orilla derecha del Plata. Un caso patético (si no fuera también de deliberada ignorancia) es el de un joven historiador literario argentino que trabaja en São Paulo y que una vez, cándidamente, me preguntó si Ildefonso Pereda Valdés y Nicolás Fusco Sansone eran nombres reales o seudónimos. Se los había encontrado en la biblioteca Mário de Andrade, del Instituto Brasileiro de Cultura, y no sabía cómo ubicarlos. Le di mi palabra de honor de que eran reales y que conocía personalmente a ambos[3]. Ese ultraísmo uruguayo no sólo existió, sino que funcionó por algunos años como una suerte de reactivo que permitió a otros grupos menos radicales desarrollar y perfeccionar su práctica poética. Aunque todavía es temprano para trazar todos los aspectos de este movimiento, anticiparé aquí algunas reflexiones de un trabajo más extenso y complejo sobre las vanguardias de los años veinte. Espero que este adelanto despierte suficiente curiosidad en otros investigadores para animarlos a examinar en detalle el tema.

II. Crónica de un naufragio

Hay que empezar con Ildefonso Pereda Valdés. Cuando lo conocí, a mediados de los años treinta, Ildefonso ya era profesor de literatura de Enseñanza Secundaria; había abandonado el ultraísmo hacía tiempo y se dedicaba casi exclusivamente al folklore y a lo que mucho más tarde los franceses bautizarían de *negritud.* Ildefonso era todavía rubio y algo gordo, con ese aire de distracción que comparten poetas y profesores. Yo era un muchacho largo y flaco con una incontenible pasión por los libros. Mi tío, Pepe Monegal (que más tarde ganaría notoriedad como narrador gauchesco), era entonces un bohemio vanguardista que había viajado por España y conocido (dónde, cuándo) a García Lorca. (O por lo menos ésa era la leyenda familiar.) Mi tío Pepe pintaba, escribía obras de teatro que nadie quería representar y que él enviaba manuscritas con dibujos a color de los escenarios y trajes. Todavía recuerdo la agresividad primaria de esos dibujos. Decir que yo lo adoraba era poco. Era mi amigo. Compartíamos la misma pasión por *Los tres mosqueteros.* Todavía conservo las cuatro hojas de un *block* de dibujo en que mi tío Pepe reprodujo para mí la estampa de los protagonistas, alegremente plagiados, de las carátulas colorinches de la Editorial Sopena española, que él había mejorado con sus acuarelas algo *fauves.* Leíamos y releíamos la saga de los mosqueteros (inclusive la poco popular última novela, *El vizconde de Bragelonne,* de donde sale "El hombre de la máscara de hierro") riéndonos con Aramis y Porthos, llorando con la muerte de este último y la declinación inevitable de Athos y hasta del infatigable D'Artagnan. (Athos era mi favorito por razones muy largas de explicar.)

Un día cuya fecha no recuerdo, pero que sería por 1935, mi tío Pepe me llevó a casa de Ildefonso. Eran amigos desde hacía un tiempo y compartían algunas costumbres y hábitos no sólo literarios. No recuerdo de qué se habló entonces. Sí recuerdo que me deslumbró la biblioteca de Ildefonso. Aunque en casa todos leíamos (mi abuelo Monegal había sido librero y director-fundador de un periódico provinciano, *El Deber Cívico*), no teníamos biblioteca en un sentido topográfico. Había libros por todas partes, sobre cualquier mueble, hasta en el fabuloso baúl de mi tía abuela, Cleta Sorondo, donde descubrí un día una traducción española de una novela de Thomas Hardy, junto a pías obras del padre Luis Coloma.

La biblioteca de Ildefonso ocupaba un cuarto entero de su hermoso departamento. Era clara, estaba bien ordenada y llena de cuadros de la vanguardia uruguaya, argentina, brasileña. Por su origen, Ildefonso tenía raíces en el Brasil; su Valdés era portugués y no español. Mientras los grandes hablaban, yo pasaba y repasaba la mirada sobre tanto libro. Creo que fue allí cuando por primera vez vi obras de Mário de Andrade, y, sobre todo, *Macunaíma,* que llegaría a encontrar unos quince años más tarde en una librería de viejo de Montevideo, en la entonces única edición.

Por esa fecha, unos meses más tarde, conocí a Nicolás Fusco Sansone. O mejor: conocí a su mujer. Yo necesitaba una maestra que me preparase para el examen de ingreso a secundaria. Aunque había estudiado mucho, y hasta sabía francés y portugués, a los quince todavía andaba a la deriva. Mi padre era muy andariego, y entre 1928 y 1937 cambié tantas veces de colegio y de lengua básica, que me encontraba atrasado con respecto a mis compañeros de generación en el Uruguay. La mujer de Fusco debió haber sido un genio, porque en unas semanas de lecciones me permitió enfrentar el examen sin mayores dificultades. A1 poeta lo conocí de pasada. Me impresionó la intensidad de sus ojos claros y su figura compacta, eléctrica, de pájaro de altanería.

En aquella época no sabía que Fusco Sansone (por fidelidad a su origen italiano) era partidario de Mussolini y lo proclamaba hasta en la ficha autobiográfica a una antología de la que hablaré luego. Tampoco sabía que Ildefonso era simpatizante comunista. Mis nociones de política eran todavía vagas. Mi padre era indiferente. Por mi abuelo Monegal me llegaba una tradición colorada, de visible liberalismo anticlerical y masonería discreta. Mamá se había hartado del catolicismo y empezaba a interesarse en la literatura de izquierda. Un poco mas tarde, en Río de Janeiro, descubrí *Fontamara,* de Ignazio Silone, cuyas vívidas escenas de la violencia del fascismo contra los campesinos italianos no pude olvidar fácilmente, y empecé a leer la novela brasileña del Nordeste, henchida de retórica izquierdista y que me conmovió muchísimo.

Pero Nicolás Fusco Sansone e lldefonso Pereda Valdés eran para mí sólo los amigos (o tal vez sólo conocidos) de mi tío Pepe. Hasta que no entré en secundaria y debí estudiar en 1938 una antología escolar de literatura española que habían editado juntos, no se me ocurrió verlos sobre todo como individuos. Para esa fecha ya había descubierto a Borges, en las páginas de *El Hogar*, revista femenina de la que era suscriptora mi tía Nilza, y empezaba a coleccionar su obra. En una librería de viejo encontré la *Historia universal de la infamia* (1935) y un increíble ejemplar intacto de las *Inquisiciones* de 1925. Leyendo y releyendo los ensayos de este último libro me tropecé con el ultraísmo argentino. Un cliente asiduo de la librería, al enterarse de mi pasión por Borges, me prestó generosamente una colección, casi completa y en buen estado, de la revista *Martín Fierro*. Allí redescubrí a Ildefonso Pereda Valdés y a Nicolás Fusco Sansone. Me enteré de lo que todos sabían: eran ultraístas uruguayos.

En 1942, cuando estaba haciendo la práctica docente para habilitarme como profesor de secundaria, me tocó hacerla en el Liceo Nocturno, con Ildefonso Pereda Valdés. En aquella fecha yo no sólo había estudiado y abandonado el estudio del ultraísmo, sino que había desarrollado una alergia crítica al vanguardismo de la que me costó varios años curarme. Ildefonso era entonces un señor distraído, desdeñoso de repasar sus textos antes de venir a clase, inveterado fumador en cadena, que llegaba a desaparecer sin aviso, dejándome frente a un grupo de adultos que esperaban que yo les descifrase a Garcilaso o al *Buscón*. Era imposible pensar en la poesía ultraísta frente a un profesor algo encanecido que fumaba cada cigarrillo hasta el punto en que la ceniza le condecoraba las solapas y la brasa del cabo (o pucho, como decimos por allá) casi le quemaba la nariz. El ultraísmo uruguayo era cosa del pasado efímero y lo que yo tenía delante de mis ojos eran los restos de su naufragio.

III. El ultraísmo uruguayo según Borges

Pude encontrar, aún vivo, el ultraísmo uruguayo en algunos trabajos de Borges. Por estar recogidos en libros de reducidísima impresión y no haber sido nunca reeditados, estos trabajos son prácticamente inéditos. Que yo sepa, nadie se ha ocupado de examinarlos. Si ahora lo hago es porque creo que hay en ellos (y en el ultraísmo uruguayo) mucho de rescatable. El primer trabajo importante (recogido, como los dos siguientes, en *Inquisiciones*) está dedicado a Julio Herrera y Reissig [4]. Aunque fallecido en 1910, Herrera fue tal vez el más vanguardista de los poetas modernistas, el que más radicalizó la fabulosa herencia de Darío. Por eso fue saludado por los ultraístas de España y Argentina como precursor: Guillermo de Torre habría de destacarlo en sus *Literaturas europeas de vanguardia*, en tanto que Borges le dedicaría este artículo de su primer libro de ensayos.

Es obvio que para Borges, Herrera y Reissig vale por sí mismo y no por ser precursor de la nueva poesía:

> Fue siempre muy generoso de metáforas, dándoles tanta preeminencia que varios hoy lo quieren trasladar a precursor del creacionismo. No es ésa su mejor ejecutoria, y en el concepto intrínseco de precursor hay algo de inmaduro y desgarrado, que mal le puede convenir. Herrera y Reissig es el hombre que cumple largamente su diseño, no el que indica bosquejos invirtuosos que otros definirían después. Está todo él en sí, con aseidad, nunca en función de forasteras valías. No es el Moisés merodeador que vislumbra la tierra de promisión (...); es el Josué que entre el apartamiento de las aguas cruza a pie enjuto la corriente y pisa la ribera deleitosa y celebra la pascua en tierra deseada y duerme en ella como en mujer sumisa a su querer. No es primavera balbuciente su verso (p. 143) [5].

El contexto de este párrafo es, a qué negarlo, no sólo la simpatía de Borges por Herrera, sino su menosprecio de Huidobro, cuyo creacionismo le parecía mecánico. Para él, Herrera vale por sí mismo y no por ser precursor de vanguardistas, con lo que también se aparta de la lectura tendenciosa de su colega y amigo (más tarde, cuñado) Guillermo de Torre. Borges ve lo que Herrera Reissig tiene de singular, no su anticipación del ultraísmo. También se esboza en el párrafo citado una noción paradójica, que tan deslumbrantemente elaboraría Borges en "Kafka y sus precursores", ensayo recogido en *Otras inquisiciones* (1952). En ese trabajo habrá de escribir memorablemente: "En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro"[6].

Pero volvamos a Herrera y Reissig. El ensayo de Borges, en el contexto en que aparece, cuando todos están leyendo y releyendo a Herrera, no puede evitar sumarse a la revaloración ultraísta del poeta uruguayo. Borges podrá desdeñar su cualidad de precursor, pero no deja de subrayar aquellos aspectos —su empeño visual, la preeminencia pictórica de sus imágenes (p. 140), la composición de poemas en que "todas las líneas sobresalen, como las de un alto relieve" (p. 142) — que habrían de medusar a los jóvenes ultraístas. La conclusión de su examen merece citarse, porque sutilmente propone un Herrera precursor de Borges:

> Por los manejos de una sagaz alquimia y de una lenta transustanciación de su genio, pasó del adjetivo inordenado al iluminador, de la asombrosa imagen a la imagen puntual (pp. 142-143). Entendió Herrera que la lírica no es pertinaz repetición ni desapacible extrañeza; que en su ordenanza como en la de cualquier otro rito es impertinente el asombro y que la más difícil maestría consiste en hermanar lo privado y lo público, lo que mi corazón quiere confiar y la evidencia que la plaza no ignora. Supo templar la novedad, ungiendo lo áspero de toda

> innovación con la ternura de palabras dóciles y ritmo consabido. Lo antiguo en él pareció airoso y lo inaudito se juzgó por eterno. A veces dijo lo que ya muchos pronunciaron; pero le movió el no mentir y el intercalar después verdad suya. Lo bienhablado de su forma rogó con eficacia por lo inusual de sus ideas (pp. 144-145) [7].

Pero no es en este trabajo, sino en otros del mismo libro, donde Borges se ocupa más explícitamente de la nueva poesía uruguaya. El primero está dedicado a Pedro Leandro Ipuche, poeta del interior que vino joven a Montevideo pero continuó (como tantos) escribiendo sobre el mundo rural de sus primeros años. El trabajo se titula "La criolledad en Ipuche", y ya desde el título vincula esta obra con una preocupación y hasta una obsesión del Borges de los años veinte. Empieza por distinguir entre la poesía gauchesca argentina y la uruguaya. En aquel momento en que escribe, sólo en la obra de Güiraldes se puede encontrar "toda la pampa igual que una marea" (p. 57); en "la otra banda están Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche". Aunque admira a los dos, parece preferir al último: su "criollismo es una cosa viva que se entrevera con las otras" (p. 58). Vincula la "entraña popular de su canto" con la lírica andaluza, que Borges conoció cuando su estancia en Sevilla, en 1920. También destaca en Ipuche "un sentido pánico de la selva". (Si la palabra selva parece excesiva para calificar los subtropicales bosques uruguayos, hay que pensar que Borges sólo conocía entonces la desolada pampa.)

Tratando de encontrar vínculos entre la obra de Ipuche y la suya, apunta la coincidencia de haber usado los dos el mismo adjetivo para calificar cosas muy distintas: *Tierra honda* es el título del mejor libro de Ipuche, anota, en tanto que él había escrito un verso en que hablaba de "honda ciudad". Leer a Ipuche le hace sentir nostalgia del campo y vergüenza de su "borrosa urbanidad" (p. 60). Lo que admira en él es un sentimiento casi físico de la tierra, que asocia con un célebre verso de Lucrecio: aquel en que presenta memorablemente la imagen "de los cuerpos que anudó la salacidad" (p. 59). En su entusiasmo, llega a afirmar: "Escasas son las composiciones suyas que mi corazón no ha sentido." El juicio se resume en este párrafo: "Su verso es de total hombría, sabe de Dios y de los hombres y se ha mirado en los festivos rostros de la humana amistad y en la gran luna de la cavilación solitaria" (p. 60).

En el mismo libro, y como para compensar el tratamiento algo sumario del artículo anterior (pp. 57-58), incluye Borges una "Interpretación de Silva Valdés". De hecho es una reseña de *Agua del tiempo*. La imagen del título le hace derivar hacia la confesión; al hablar de los gustosísimos versos del libro, señala que

> he realizado en ellos la presencia de la belleza, vivaz e indesmentible como la de la andariega sangre en el pulso. La he realizado con esa límpida evidencia que hay en el nadador al sentir que las grandes aguas urgen su carne con impetuosa generosidad de frescura. Mi empeño de hoy no es el de ponderar ese río ni mucho menos el de empañar su clara virtud, sino el de investigar sus manantiales, sus captaciones y su fuente (p. 61).

Dos observaciones al texto: la referencia al placer erótico del nadar no es arbitraria. De chico, Borges solía nadar en un arroyito de Paso Molino, cerca de Montevideo, donde su madre tenía familia y los Borges pasaban las vacaciones de verano[8]. Un eco de esa pasión por el agua (a la que dedicaría mucho más tarde el "Poema del cuarto elemento", que está ahora en *El otro, el mismo*, 1964), se encuentra en la entrelínea del trabajo y explica su devoción por esta poesía. También conviene subrayar el uso inglés del verbo "realizar": comprender, hacer real. En Borges, este uso le llega por dos vertientes: la inglesa, obvia, y la latina, de donde la tomaron los ingleses.

También en Silva Valdés (como antes en Herrera y Reissig), Borges ve lo nuevo "como cristalización de lo antiguo" (p. 62). Según opina, lo que ya está codificado por la tradición estimula la invención de

imágenes. A1 comentar al poeta uruguayo, se pone lírico (ultraísta, es claro): "Basta cualquier comparación perezosa para desgajar del cielo la luna y hacerla resbalar a nuestras manos, trémula y alelada" (p. 63). No todo es elogio y entusiasmo. Frente a poemas de tema ciudadano, Borges es lapidario:

> Silva Valdés, literatizando recientes temas urbanos, es una inexistencia: Silva Valdés, invocando el gauchaje antiguo, por el cual han orado tantas oscuras y preclaras vihuelas, es el primer poeta joven de la conjunta hispanidad (p. 64).

El elogio final es tan desmesurado, que parece imposible en Borges. Pero hay que recordar que éstos son los años de la exaltación vanguardista, de la profesión de fe en la poesía, del ansia de escribir un verso que fuese, para siempre, memorable. De esa exaltación (que él heredó más de los expresionistas alemanes que de los futuristas o dadaístas) es fruto el juicio sobre Silva Valdés. A este poeta habrá de volver en una reseña recogida en su segundo libro de ensayos, *El tamaño de mi esperanza* (1926).

Un panorama imperfecto de la poesía gauchesca abre el artículo. Borges se olvida de Hidalgo y de Estanislao del Campo y de Antonio Lussich, pero incluye en el canon al argentino Rafael Obligado y a los uruguayos Elías Regules, José Alonso Trelles ("El viejo Pancho", que era español, por más señas), para culminar con Silva Valdés. Al analizar la obra de este último distingue entre el "presunto simbolista" de *Humo de incienso* y "el diestrísimo cantor de *Ha caído una estrella* y de *La calandria"* (p. 89). El Silva Valdés que le gusta ("Qué bien está") es el que define con una fórmula que anticipa a Brecht con su *Sprächgesang*:

> Medio come quien canta y medio como quien habla, en la indecisión de ambas formas (Silva Valdés canta por cifra como los payadores antiguos en la pelea melodiosa del contrapunto), nos dice su visión del campo oriental. Mejor dicho, su añoranza grande del campo, su creencia en la felicidá *[sic]* de un vivir agreste (p. 90) [9].

A1 concluir con una lista de los poemas que más le gustan, no tiene reparo en admitir que se los "envidio de veras, de todo corazón" (p. 91). Borges sintiéndose borrosamente urbano ante la poesía virilmente gaucha de Ipuche; Borges envidiando cordialmente a Silva Valdés: qué imágenes inesperadas de un escritor al que la crítica analfabeta no se cansa de estereotipar como "frío". Pero sigamos.

Hay dos textos más. Uno, "Reverencia del árbol en la otra banda", está también en *El tamaño de mi esperanza*. Las semejanzas y diferencias entre ambas márgenes del Plata justifican su enfoque. Empieza por oponer la poesía porteña, cuyos símbolos son "el patio y la pampa, arquetipos de rectitud" (p. 59), a la uruguaya, que ofrece un "ambiente de raigambre y tupido", un "sentir arracimado y selvático". O dicho de otro modo: los poetas de Buenos Aires saben de la geometría urbana o del inmenso vacío de la pampa; los uruguayos, del bosque tupido y hasta selvático. Al referirse a otros poetas uruguayos, no deja de marcar que "el estilo mismo arborece y es hasta excesiva su fronda" (p. 61). En los poetas de hoy (lista que incluye a Ipuche, pero no a Silva Valdés), "el árbol es un símbolo" (p. 62), y agrega:

> El árbol —duro surtidor e inagotable vivacidá *[sic]* de la tierra— es uno de los dioses lares que en la poesía de los uruguayos presiden. Sé también de otro dios, largamente rogado por María Eugenia Vaz Ferreira y hoy por Carlos Sabat Ercasty. Hablo del Mar (p. 62).

Lamentablemente, el artículo se corta aquí. Para encontrar un texto más general de Borges sobre la poesía uruguaya de este período hay que remitirse a un texto que escribió especialmente para la *Antología de la moderna poesía uruguaya*, que compiló en 1927, Ildefonso Pereda Valdés. Aunque se titula "Palabras

finales", un paréntesis debajo de ese título aclara: "Prólogo, breve y discutidor", lo que no le impide ir en el lugar de un inexistente epílogo. En una parodia *avant la lettre* de los ejercicios derridianos (véase el prólogo a *La dissemination*), Borges se pregunta sobre la función del prólogo:

> ¿Quién se anima a entrar en un libro? El hombre en predisposición de lector se anima a comprarlo —vale decir, compra el compromiso de leerlo— y entra por el lado del prólogo, que por ser el más conversado y menos escrito es el lado fácil. El prólogo debe continuar las persuasiones de la vidriera, de la carátula, de la faja, y arrepentir cualquier deserción. Si el libro es ilegible y famoso, se le exige aún más. Se esperan de él un resumen práctico de la obra y una lista de sus frases rumbosas para citar y una o dos opiniones autorizadas para opinar y la nómina de sus páginas más llevaderas, si es que las tiene. Aquí —ventajosamente para el lector— no se precisan ni sustituciones ni estímulos. Este libro es congregación de muchos poetas —de hombres que al contarse ellos, nos noticiarán novedades íntimas de nosotros — y yo soy el guardián inútil que charla.

No menos inesperada es su justificación para aparecer como prolo-epiloguista de este libro:

> ¿Qué justificación la mía en este zaguán? Ninguna, salvo ese río de sangre oriental que va por mi pecho; ninguna salvo los días orientales que hay en mis días y cuyo recuerdo sé merecer. Esas historias —el abuelo montevideano que salió con el ejército grande el cincuenta y uno para vivir veinte años de guerra; la abuela mercedina que juntaba en idéntico clima de execración a Oribe y a Rosas— me hacen partícipe, en algún modo misterioso pero constante, de lo uruguayo. Quedan mis recuerdos, también. Muchos de los primitivos que encuentro en mí son de Montevideo; algunos —una siesta, un olor a tierra mojada, una luz distinta— ya no sabría decir de qué banda son. Esa fusión o confusión, esa comunidad, puede ser hermosa.
> Mi paisano, el no uruguayo recorredor de esta antología, tendrá con ella dos maneras de gustos. Eso yo puedo prometérselo. Uno será el de sentirse muy igual a quienes la escriben; otro, el de saberlos algo distintos. Esa distinción no es dañosa: yo tengo para mí que todo amor y toda amistad no son más que un justo vaivén de la aproximación y de la distancia. El querer tiene su hemisferio de sombra como la luna.

Luego aborda el tema de las semejanzas y diferencias:

> ¿Qué distinciones hay entre los versos de esta orilla y los de la orilla de enfrente? La más notoria es la de los símbolos manejados. Aquí la pampa o su inauguración, el suburbio; allí los árboles y el mar. El desacuerdo es lógico: el horizonte del Uruguay es de arboledas y de cuchillas, cuando no de agua larga; el nuestro, de tierra. El anca del escarceador Pegaso oriental lleva marcados una hojita y un pez, símbolos del agua y del monte. Siempre, esas dos tutelas están. Nombrada o no, el agua induce una vehemencia de ola en los versos; con o sin nombre, el bosque enseña su sentir dramático de conflicto, de ramas que se atraviesan como voluntades. Su repetición vistosa, también.

Con su acostumbrado poder de síntesis (que no teme a la arbitrariedad), Borges resume el proceder poético de los uruguayos:

> Dos condiciones juveniles —la belicosidad y la seriedad— resuelven el proceder poético de los uruguayos. La primera está en el personificado *Juan Moreira* de Podestá y en los matreros con divisa de José Trelles y en el ya inmortal compadrito trágico Florencio Sánchez y en las atropelladas de Ipuche y en el
>
> *¡A ver quién me lo niega!*

> con que sale a pelear por una metáfora suya Silva Valdés. La segunda surge de comparar la cursilería cálida y franca de *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig con la vergonzante y desconfiada cursilería, entorpecida de ironías que son prudencias, que está en *El libro fiel* de Lugones. El humorismo es esporádico en los uruguayos, como la vehemencia en nosotros (Cualquier intensidad, hasta la intensidad de lo cursi, puede valer.)

La observación final no es menos idiosincrática:

> Obligación final de mi prólogo es no dejar en blanco esta observación. Los argentinos vivimos en la haragana seguridad de ser de un gran país, de un país cuyo solo exceso territorial podría evidenciarnos, cuando no la prole de sus toros y la feracidad alimenticia de su llanura. Si la lluvia providencial y el gringo providencial no nos fallan, seremos la Villa Chicago de este planeta y aun su panadería. Los orientales, no. De ahí su claro que heroica voluntad de diferenciarse, su tesón de ser ellos, su alma buscadora y madrugadora. Si muchas veces, encima de buscadora fue encontradora, es ruin envidiarlos. El sol, por las mañanas, suele pasar por San Felipe de Montevideo antes que por aquí.

Habrá notado el lector que en ninguno de sus textos Borges habla de ultraísmo al referirse a la poesía actual de los uruguayos. Ese silencio tiene una explicación. Ya en la época en que se publicaron estos artículos y este prólogo, Borges estaba de vuelta del ultraísmo. Aquel entusiasmo que había inspirado su iniciación literaria en España y que continuó poderoso hasta la publicación de *Fervor de Buenos Aires* (1923), había empezado a declinar precisamente en la fecha de su segundo libro de versos, *Luna de enfrente* (1925), y su primero de ensayos, *Inquisiciones* (1925). No es de extrañar, entonces, que al elogiar a los poetas ultraístas de la otra orilla omita un rótulo que se le ha vuelto incómodo. El adjetivo no importa. Lo que sí importa es la actitud de complicidad y admiración con que Borges comenta y promueve la obra de sus compañeros de vanguardia en la orilla izquierda del río.

IV. La antología fantasma

El libro cuyo prólogo-epílogo escribe Borges es una de las piezas más raras de la bibliografía uruguaya. Publicado en Buenos Aires por la prestigiosa casa El Ateneo, en una hermosa edición de buen papel e ilustrada con grabados de Federico Lanau, Melchor Méndez Magariños, dibujos de Hoffman, Besares y (nada menos) Norah Borges, también cuenta con reproducciones de un retrato de José Cúneo, un dibujo y una escultura de Bernabé Michelena y unas viñetas de María Clemencia. Por la distribución de su material, por las notas autobiográficas que a veces preceden la selección de cada poeta, hasta por sus ilustraciones, este libro parece modelado en la *Exposición de la actual poesía argentina*, que el mismo año publicaron Pedro Juan Vignale y César Tiempo [10]. Une a ambas antologías una actitud revisionista, si no francamente terrorista, ante la poesía del pasado y del presente inmediato. El prólogo compilador es suficientemente explícito:

> La poesía uruguaya empieza en 1900.
> ¡Perdón, poetas anteriores a 1900! Vuestra inexistencia actual es suficiente garantía para que no ocupéis una parcela en esta antología. Además, si sois anteriores a 1900, ¿cómo pretendéis figurar en el período 1900-1927?
> Una antología o es un registro público donde cada poeta puede inscribir su firma, aunque se trate de un político que versificó en sus mocedades, o es una barrera, un atrincheramiento, detrás del cual se defienden los pocos poetas que en el mundo han sido de la voracidad de los que se titulan tales por el solo hecho de haber publicado un libro.

> En esta antología se rehabilitan poetas olvidados injustamente, figuran otros desconocidos para muchos, y no se colaron en ella, algunas celebridades, saboreadas a diario por el público paladar. Es justa e injusta al mismo tiempo.
> E1 que fue excluido la llamará injusta, y al autor un envenenado. Todo aquel que guste de la selección y aprecie codearse con sus iguales, mejor que con sus inferiores, la encontrará justa.
> Es una antología sectaria, el título ya lo indica: *Antología de la moderna poesía uruguaya*.
> Antología ya es una exclusión; moderno es otra limitación.
> Mis ilustres antecesores en confección de antologías uruguayas me perdonarán no haber procedido como ellos, aceptando sin carnet de identidad poética a todos los que versifican en el espacio comprendido entre el río Uruguay, la laguna Merín, el río Yaguarón, la cuchilla Santa Ana y el Río de la Plata.
>
> ILDEFONSO PEREDA VALDÉS
>
> Buenos Aires, 1927.

La *Antología* se abre con una sección dedicada a "Precursores y otros poetas", que inevitablemente preside Herrera y Reissig (cuya provocativa autobiografía se incluye), seguido por otros rescatados del novecientos modernista: Delmira Agustini (con un retrato por Norah Borges), Emilio Frugoni, Juana de Ibarbourou y hasta Julio Supervielle, como se llama aquí al conocido escritor francés Jules Supervielle, que nació efectivamente en el Uruguay. El grupo vanguardista ("Poetas nuevos") ocupa el centro de la *Antología* e incluye no sólo a Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche, sino también a otros que Borges estimaba: Emilio Oribe, Carlos Sabat Ercasty (al que Neruda imitó en *Tentativa del hombre infinito*) y, sobre todo, María Elena Muñoz, hoy tan olvidada. Pero incluye también poetas que poco o nada nuevo tienen que decir: Julio Raúl Mendilaharsu, Federico Morador, Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz (de origen francés, el primero escribía casi siempre en esta lengua). Entre los poetas nuevos están, naturalmente, los futuros compiladores de la antología escolar de literatura española: Nicolás Fusco Sansone e Ildefonso Pereda Valdés. Una última sección, "Poetas novísimos", incluye a algunos auténticos ultraístas como Alfredo Mario Ferreiro, un Ramón criollo y menos fecundo; Alexis Delgado, que jugaba con los caligramas; Gilberto Caetano Fabregat, cuyo "Canto llano de medianoche" contiene estrofas futuristas; Luis Giordano, que ensaya tímidamente (en "Tiempo muy apresurado") alguna imagen icónica. Pero toda esta sección última, y tal vez la *Antología* entera, se justifica apenas por la aparición de un poema de Fernando Pereda, "El bailarín", en que el rigor del soneto amonesta y critica las facilidades de sus compañeros de promoción [11].

Con la perspectiva de unos cincuenta años largos, la *Antología* apenas sí se destaca corno curiosidad histórica. La selección es doblemente arbitraria porque excluye algunos "precursores" imprescindibles (María Eugenia Vaz Ferreira, la extraña "musa del novecientos") y se saltea poetas que ya se habían manifestado como modernistas, pero cuya obra continuaría fuera de ese marco generacional. Me refiero a Alvaro Armando Vasseur, cuyo fervor whitmaniano lo llevó a traducir casi íntegramente las *Leaves of Grass* (del italiano, se rumorea). También es arbitraria porque no consigue incluir mucho de lo mejor que ya habían escrito Silva Valdés e Ipuche. Si se compara la *Antología* con los artículos de Borges sobre estos autores, se advierte lo que se ha perdido en la selección. De los seis poemas de Ipuche que Borges elogia, sólo hay uno en la *Antología*: "Los carreros", que no es el mejor. Silva Valdés tiene más suerte: dos de los cinco poemas destacados por Borges ("El poncho", "El buey") fueron recogidos por Pereda Valdés. En cuanto a Herrera y Reissig, el único soneto que aquél analiza en detalle ("Fundióse el día en mortecinos lampos") no parece haber interesado suficientemente al compilador.

Si el valor antológico del libro es pequeño o nulo, su valor documental es grande. Más que en los poemas mismos, el aire del ultraísmo circula en el prólogo y el epílogo, en algunas de las ilustraciones, en muchas de las reseñas biográficas y autobiográficas. Para evitar la solemnidad (toda antología corre el riesgo de

creerse Juicio Final), el humor es la sustancia que preserva aún ciertas páginas. La tapa ostenta un mapa del Uruguay, casi infantil, con una rosa de los vientos invertida: el Este queda en el Oeste, que pasa a estar en el lugar de su opuesto. En la presentación de Supervielle se dice: "De cuando en cuando se acuerda de sus amigos uruguayos y los convoca en su linda estancia de Santa Lucía (R. O.), en donde el río está alto y los barquitos se ven navegando entre el pasto" (p. 32). Esta última imagen proustiana (hay descripciones de Balbec en que tierra y mar se confunden) imita el tono coloquial del poeta de *Gravitations*. A1 presentar a Gervasio Guillot Muñoz se ofrece este detalle antropométrico: "Signos particulares: una cicatriz que le corta el pescuezo del lado izquierdo" (p. 145). En un alarde de rebelión burgués contra la seudobohemia modernista, Nicolás Fusco Sansone declara: "No tomo morfina ni cocaína. No fumo ni bebo alcohol. Me baño todos los días, uso el pelo corto y los trajes sin manchas" (p. 150). Lástima que a continuación declare creer en Mussolini y no creer en José Enrique Rodó, Lautréamont y Laforgue (p. 151). Por su parte, Alfredo Mario Ferreiro da como profesión: mecánico (p. 210), en tanto que Enrique Ricardo Garet se define profesionalmente como "hombre curioso y desocupado" *(ídem)*.

A1 rápido eclipse de esta *Antología* contribuyó no sólo el hecho de que el ultraísmo pasó de moda, sino que, en apenas una década, una antología mejor y más polémica habría de suplantarla. Me refiero a *18 poetas del Uruguay*, compilada por Romualdo Brughetti. La circunstancia de ser el compilador argentino favoreció el ejercicio del rigor y, por qué no, de la arbitrariedad. Sus 18 poetas lucen muy bien contra los 36 de Pereda Valdés. La actitud de Brughetti (selección personal, austeridad) era la única recomendable en un momento de desorientación como aquel del crepúsculo de las vanguardias [12].

Como Pereda Valdés, también Brughetti buscaba su punto de partida en la poesía de Herrera y Reissig, pero no omitía ni a María Eugenia Vaz Ferreira ni a Alvaro Armando Vasseur. De los poetas posmodernistas sólo incluía a Juana de Ibarbourou (aunque con serios reparos críticos), a Julio J. Casal, a Enrique Casaravilla Lemos y a Pedro Leandro Ipuche: poetas todos que están en Pereda Valdés. Más notorias que las mencionadas inclusiones eran ciertas exclusiones muy deliberadas: Carlos Sabat Ercasty, Fernán Silva Valdés, Emilio Oribe; los tres habían sido recogidos en lugar destacado por Pereda Valdés. La radicalidad de Brughetti se advierte mejor si se piensa que en 1937 no era posible excluir a estos tres poetas sin causar escándalo. A1 hacerlo, adoptaba una actitud polémica que faltó completamente a Pereda Valdés.

El mayor mérito de Brughetti está en su esfuerzo por establecer un criterio de selección en la vasta manigua de la poesía uruguaya; en el impulso por practicar un corte, valiente, y utilizar un enfoque poético en lugar del criterio histórico de sus antecesores. La parte más viva de su selección es la de los poetas que maduran alrededor de 1930, cuando e1 Uruguay celebra el primer centenario de su independencia. De los ocho poetas seleccionados, cuatro ya estaban en Pereda Valdés: Vicente Basso Maglio, Blanca Luz Brum (en 1927 firmaba Blanca Luz de Miró Quesada), Fernando Pereda y el peruano Juan Parra del Riego, avecindado en el Uruguay, donde murió en 1925. Los nombres que Brughetti agrega son: Angel Aller, Sofía Arzarello, Esther de Cáceres, Carlos Maeso Tognochi y, sobre todo, Juan Cunha, que era poeta novísimo y se convertiría en cabecilla de la generación del 45 [13].

Si algo prueba la antología de Brughetti es que, en esa materia, no valen las medias tintas. Y precisamente por esa media tinta es que la *Antología* de Pereda Valdés ha parado en lo que ahora es: un fantasma bibliográfico, ignorado hasta por los especialistas, perdido para siempre en el limbo de las buenas intenciones.

V. Conclusión provisional

Creo que a partir de esta *Antología* y de los trabajos críticos de Borges sería posible reconstruir el olvidado ultraísmo uruguayo. Habría que buscar por otros lados, sin duda. Las colecciones de revistas del período, desde *Alfar*, que inicia en España, con más generosidad que tino, Julio J. Casal, hasta *La Pluma* y *La Cruz del Sur*, que tenían más espina dorsal, sin olvidar rarezas como *Los Nuevos*, que sirvió de estreno a Pereda Valdés en su campaña por la poesía de vanguardia. Habría que consultar los suplementos literarios de la época (Juana de Ibarbourou dirigía uno, en *El País*) y también las revistas de países vecinos. En *Martín Fierro*, por ejemplo, Borges escribe sobre Ildefonso Pereda Valdés, y colaboran los ultraístas uruguayos. Una conexión que habría que reconstruir es con el movimiento vanguardista brasileño, que allí se llama (para mayor confusión) Modernismo. Libros uruguayos del período eran reseñados en las revistas nuevas, había colaboraciones de ambos lados de la frontera y un general espíritu de conspiración contra los valores oficiales.

Todo esto está por hacerse. El día que se realice, una perspectiva más clara del curso de las vanguardias en América Latina y un mapa más preciso de la poesía uruguaya serán posibles. Hasta entonces.

---

[1] Aprovecho aquí el concepto de pastoral como poesía escrita por escritores cultos para lectores cultos; enfoque que permite resolver también el problema de clasificación de la literatura "proletaria", tal como lo ha expuesto William Empson en *Some Versions of Pastoral* (Norfolk, Conn., 1968).

[2] Borges es una excepción notable. En sus estudios sobre poesía gauchesca nunca omite a Hidalgo y a Lussich. Véase, por ejemplo, "Aspectos de la literatura gauchesca", que se publicó originariamente en Montevideo, 1950, y está ahora recogido en Discusión (*Obras completas*, 1974).

3 Me refiero a Raúl Antelo, que en un artículo, "Modernismo brasileiro e consciência latinoamericana" *(Contexto*, São Paulo, núm. 3, Julio 1977, pp. 75-90), demostró desconocer la bibliografía de y sobre el Borges de los años veinte. Ignoraba, por ejemplo, que en esa década el autor de *Ficciones* era anarquista filosófico y partidario del presidente populista Yrigoyen. En un trabajo publicado en São Paulo, 1978, marqué el error, con rectificación explícita de una cita de Borges sobre el presidente que los militares depusieron en 1930, iniciando así la década infame. Antelo leía una censura donde Borges había puesto un elogio, que (por otra parte) confirmaría en la acción al adherirse a un comité de intelectuales que apoyaban a Yrigoyen. En trabajos posteriores (incluso un reciente prólogo, "Bandos y contrabandos", a la poesía de Mário de Andrade, *Casa del tiempo*, México, núm. 5, enero 1981, p. VI), Antelo continúa empeñado en mostrar al Borges de los años veinte como partidario de los militares golpistas. Para más detalles sobre este período, véanse mi *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York, 1978, pp. 228-232) y mi *Mário de Andrade/Borges. Um diálogo dos anos vinte* (São Paulo, 1978, pp. 51-52). Allí están indicadas todas las fuentes bibliográficas necesarias para evitar la difusión de falsedades.

4 Véase *Inquisiciones* (Buenos Aires, 1925, pp. 123-145). Años más tarde, Borges reproduciría el texto en el número de *La Cruz del Sur* dedicado a Herrera y Reissig (año V, n.° 28, Montevideo, marzo-abril 1930, pp. 49-50).

5 Borges ha dicho que no permite la reedición de estos primeros libros de ensayos porque están escritos en una forma afectada que ya no es capaz de entender ni él mismo. Véase la citada biografía, p. 203. Tal vez haya otra razón: como lo demuestra el párrafo antes citado, un erotismo urgente colorea la prosa de Borges de ese período. Pasados los treinta, renunciaría a esa ostentación y envolvería en ironías toda alusión erótica.

6 Véase *Obras completas*, pp. 712-713.

7 Para una lectura distinta del poeta uruguayo, véase mi reciente "El caso Herrera y Reissig" (*Eco*, Bogotá, junio-agosto 1980).

8 Véase la citada biografía, pp. 56-58.

9 Otra de las afectaciones estilísticas del Borges de ese período era la supresiónde la *d* final en palabras como *felicidad* (en esta cita) o *vivacidad* (en la siguiente). Véase *El tamaño de mi esperanza* (Buenos Aires, 1926).

10 Para más detalles sobre este libro, véase *Mário de Andrade/Borges,* pp. 28-29 y 69-71.

11 Para un estudio más detallado de la influencia de Fernando Pereda en la poesía uruguaya de este siglo y una caracterización breve de su obra concentrada y fascinante, véase mi *Literatura uruguaya del medio siglo* (Montevideo, 1966, pp. 121-122).

12 Para el comentario del libro de Brughetti aprovecho lo que ya había escrito en *Literatura uruguaya del medio siglo*, pp. 114-116.

13 Sobre Juan Cunha y la generación del 45, véase el libro citado en nota 12, pp. 110-190.