Poesía Uruguaya 1959

Por ANGEL RAMA

AMINOS en el bosque tituló Heidegger una colección de varia ensayística, y esa designación parece oportuna para englobar un conjunto de libros de poesía publicados en el año pasado: cada uno intenta su camino, por lo común divergente, en ese bosque o selva oscura —"selvaggia e aspra e forte"— que es en definitiva nuestra lírica.

No hay género más frecuentado entre nosotros: ¿don anejo a la tradición de una España superabundante en poetas? ¿refugio del corto aliento creador, brusco y perezoso a la par, del uruguayo? ¿rebote de una crisis editorial que sólo consiente las "plaquettes"? Todo ello junto, claro; también un respeto conservador y legítimo, por la alta posición que ocupa la lírica en la creación artística. Si la poesía no tiene compradores, tiene lectores. Un libro de poemas es literalmente una botella al mar con un mensaje para un náufrago, también literal, que ha de encontrar en él salvación.

Distrae menos que una novela; compromete más y habla más hondo, por lo mismo que es más esquivo al engaño. En un mundo, apresurado y pasatista, conserva un afán de permanencia y de eso habla al hombre. Y en él todo lo que no es verdad, se envejece y muere vertiginosamente.

Revistamos aquí varios libros a los cuales no habíamos dedicado comentario particular en el año. No son las únicas voces, pero son de las que importan, incluso en la disparidad que representan. Pertenecen a integrantes de distintas promociones, abren caminos alejados entre sí, vuelven a testimoniar esta sorprendente y alarmante labilidad de nuestras letras donde se cruzan tantas influencias y donde no se distingue una efectiva continuidad creadora del país, una voz característica. Pero hay aquí una riqueza de invención, y, sobre todo, una búsqueda de la esencialidad lírica, sobre la cual deberá contarse siempre.

Poeta Nacional

★ **Juan Cunha: Carpeta de mi gestión terrestre. Pliego sexto. Tierra perdida. y pliego séptimo y último. La sortija del olvido. Montevideo. 1959.**

Si tuviéramos que aplicar a alguien entre nosotros el criterio romántico acerca del poeta nacional, elegiríamos como su más exacto representante, a Juan Cunha. Lo hemos sentido, sobre todo, en la lectura de estos dos pliegos, donde Cunha es más él, y, juntamente, más el país en que vive. Sin ninguna concesión de pintoresquismo descriptivo —folklore campesino o ciudadano—; sin abandonar el nivel de mayor calidad estética en que se ha formado, Cunha establece ese pacto tan sutil y esquivo entre el individuo particular que se expresa y el espíritu de la sociedad en que se mueve.

Con una emoción grande y pudorosa, Cunha vuelve en **Tierra perdida** a la evocación de esa circunstancia vital, —tan fuerte en él y su poesía—, de la tierra de donde surgió. Resuena aquí el aliento de **Sueño y retorno de un campesino**, pero más interiorizado si cabe, jugando la realidad recobrada en la urdimbre movible del tiempo: un pausado escalonamiento rítmico; una fusión armónica de paisaje, de vida perdida, de vida que se está viviendo con seres y con cielos que ya no están; un ascenso levemente apuntado a una visión mítica de nuestro mundo en que la vaca, la tarde, el suceder del día componen una borrosa unidad.

En **La sortija del olvido**, amor, paisaje, meditación, presentimiento mortal, pasan a través de trece sonetos en que se recoge la vida auténtica de un hombre: ese caminante que deambula "por alargar la música el camino por prolongar mi cuota de destino; por sonsonar nomás por eso digo".

Estos sonetos que diríamos como distraídos y displicentes están entre los mejores sonetos de nuestra literatura: grandes cosas y sentimientos están dichos aquí sin levantar la voz, casi jugando, "burla burlando" como dijo un lejano poeta español cuya actitud poética nos parece reencontrar entremezclada en las líneas de este poeta tan uruguayo.

Porque cuando respecto a Cunha hablamos de poeta nacional, no nos estamos refiriendo ni a una temática ni a una tradición, porque ambos criterios son engañadores, sino a un espíritu creador que se ve, y sobre todo se oye, en la invención idiomática. El apagado coloquialismo en que Cunha se dirige a su lector tornándolo su compañero de confidencia sin presionarlo ni absorberlo, muestra la asunción de un habla viva a lengua poética, con una prodigiosa captación rítmica y una fecundidad envidiable para ganar para la poesía la dicción peculiar de una sociedad viviente. Si buscáramos una equivalencia en el país, sólo la encontraríamos, y en prosa, en Morosoli, con cuya visión del mundo muestra tantos puntos de contacto Cunha.

En ese aspecto podría agregarse que el tacto sutil de Cunha, su musicalidad discreta, su modo atemperado de encarar los temas más dramáticos, y sonreír tiernamente ante los hombres y ante sí mismo, caracterizan, más que una sociedad, una gran época espiritual de nuestro país que está siendo comida desde hace años por ardores y violencias que atestiguan otro tiempo. Pero él nos da, con una humildad que nunca se subraya bastante, una verdad ascendida a esa precisa, dura, intocable categoría del arte.

Disociación Poética

★ **Sarandy Cabrera: Poso'60. Montevideo, 1959. 146 ps.**

Recoge aquí S. Cabrera poemas de los últimos diez años, agregándole "algunos poemas ya publicados en libros anteriores por los cuales siento todavía predilección y creo que muestran viva coherencia interior y de forma". Una antología en que, como anota en su prólogo el autor, se descubre la permanencia de una voz y, simultáneamente, un desarrollo que la transforma llevándola de ese sordo y regustado adentramiento inicial a una proyección de canto más manifiesto, con una suerte de "entrada al mundo" como él, creo, alguna vez anotara.

Leyéndolo, siguiendo con él ese camino que se inicia en la mesa familiar y se cierra cantando desde países lejanos, no se puede evitar la impresión de que hay una disociación entre la naturaleza misma del creador, —su don específico— y su voluntad poética, y que asimismo ella se manifiesta en una sujeción de influencias que dificultan su expresión más plena.

Hay en S. Cabrera una fijación lenta sobre lo concreto, en que resuena el Vallejo más cargado de materia, y que lo lleva a demorarse en el laberinto que tienden esos objetos a los que se adhiere la vida común. La poesía opera aquí como una mancha de aceite que contamina lentamente, con capas sucesivas que acrecientan un centro único de fluencia. De ahí el uso del verso acumulativo que agrega un matiz más y permite seguir en lo anterior, de ahí una imaginaria de impronta ultraísta que utiliza la virtualidad del objeto mismo, de ahí la dicción asordinada. La mejor expresión, donde

las estructuras poéticas resultan más firmes y el entronque temático más ajustado, está en el ciclo titulado "Memoria".

La irrupción de Neruda, con ese absolutismo temible de todo gran poeta, ha permitido una levedad expresiva mas musical —a veces incluso más que en el modelo de **Los uvas y el viento**— en el titulado "Ciclo de Colombo"; pero ha disfrazado el crecimiento autónomo del poeta uruguayo. Curiosamente es en una salida marginal reciente, la que corresponde a su "Sonetario" donde se lo encuentra más libre, creador de un delicioso ritmo —más de tango que de son— en "Un triste son".

Intrcspección Reflexiva

★ **Susana Soca: En un país de la memoria. Montevideo, ediciones "La Licorne". 1959. 121 ps.**

Las altas cualidades intelectuales de Susana Soca, su lamentada y trágica muerte, la devoción justísima de los amigos, han rodeado la aparición de este libro de un estruendo admirativo, emocional, confuso y hasta oficial, donde la mera exégesis crítica parece fuera de sitio. Todo eso pertenece a una hojarasca que creo que daña a un creador: parece ser lanzado al mercado como un producto de lujo de una manera que seguramente no habría conformado a Susana Soca.

Y si esto debe decirse en primer término, es porque al margen de la exégesis de un texto poético, hay que empezar por desvanecer la expectativa creada con generoso incensario: no es un acontecimiento en la literatura hispanoamericana como se ha dicho, aunque se trate de un libro con interés, que dota a nuestra poesía de una tonalidad y una inquietud que, aunque conocida en la lírica culta argentina del 40, no se había dado tan caracterizadamente entre nosotros.

Esta poesía comienza en el París ocupado, donde, según anota en su prólogo el autor, "desde el punto de vista de la lengua me encontraba en un aislamiento absoluto". Ese aislamiento es visible en los poemas, aunque pienso que no sólo debe atribuirse a la circunstancia anotada, sino también a la manera que tuvo Susana Soca de vivir en otras lenguas, sobre todo en el francés y en algunos de sus procedimientos discursivos. Trabaja ella un verso blanco que linda frecuentemente con la prosa, y donde las organizaciones rítmicas se supeditan pasivamente a los períodos conceptuales. Cuando accede al verso medido que trabaja contrastado y paralelamente, los tonos duros y la pobreza musical son perceptibles: "Era acosada por las cosas / súbitas, auras, vaporosas. / Se defendía con los ritos / de la palabra con sus gritos / y sus rupturas. Por el ansia / y la efusión de la constancia / el crepitar de la vehemencia / y el agua de la complacencia". Su mayor captación eufónica está en "Otoño mi jardín", pero en la generalidad de los poemas hay un aura incómoda de poesía traducida.

Domina este libro una inclinación reflexiva. Se percibe un ser atento a las repercusiones y desenvolvimientos que en la conciencia producen algunos hechos distantes. Un escrudiñamiento que opera por caminos oscuros, laberintos de la memoria, valorando y calificando este proceso a medida que se desarrolla dentro de estimaciones generales. Un poco a la manera de Marcel luego de probar la magdalena embebida en té, pero retaceando las connotaciones reales, aludiéndolas con un pudor que las cubre de niebla, dejándolas decididamente en la sombra privativa, para usar en cambio los símbolos más generales. "En un país de la memoria / por años y años yo erraba sin salir / en un país de la memoria / escondido país, con rigor yo viví" dice el poeta, dando la pauta de ese encierro memorioso por el que discurre apoyándose en algunos elementos, flor, árbol, mar, cosas, con los cuales referir —en una comunicación exterior— lo que ocurre en su laberinto. Mínimos elementos, ya que de sí dice el poeta con certeza: "Soy el que duerme lejos sin figuras" y su despojamiento sensorial resuelve su poesía en lo que hubiera llamado Leonardo "una cosa mental".

Este conjunto de poemas son en definitiva descriptivos, con un medio tono pudoroso y esquivo que tiende sucesivas veladuras sobre sus puntos de apoyo. Descriptivos de estados de conciencia, dentro de los cuales, y he aquí los mejores valores del conjunto, alcanza de pronto Susana Soca una superación del tono psicológico para que se le revele una intuición de la realidad ("Y oculta en la embriaguez de la sustancia / graciosamente subirá la muerte". "Ya lo incesante sale de las cosas", "En algún tiempo que los sueños miden / con más rigor que el tiempo de la rosa").

Cuando en cambio sale de lo memorioso íntimo y se dispone a describir la realidad circundante ("En estos reinos del agua" o "Vino para los ojos"), la trivialidad y las acuñaciones expresivas antiguas y polvorientas, destierran la posibilidad de poesía: "órficos tapices", "faz beata", "las vias seguras por los siglos ya cruzados", "la caballera vegetal y antigua". Juntamente se hace más notoria una "gaucherie" gramatical que en otras ocasiones pone un encanto desvaído al mostrar al poeta en un forcejeo con el idioma del que salen curiosos sesgos expresivos.

Pensamos que donde está el mejor don creador de Susana Soca es en el poema en prosa, donde ella reconvierte una herencia superrealista en una dimensión mágica de la experiencia inmediata; domina los ritmos con soltura; crea un clima de sugerencia; instaura un marco escenográfico para una revelación que no llega a pronunciarse. Su espléndida página titulada "Caballos", así como "Estatuas" y "Salmo de la noche", confirman la excelencia de otras páginas en prosa publicadas en su vida. Sin esa sensación trabajosa y reelaborada de sus poemas, se reencuentra aquí, decidida y segura, la mejor calidad personal de Susana Soca.

Espectáculo Lírico

★ **Ricardo Paseyro: Música para buhos. Barcelona. Pareja y Borrás editores, 1959. 55 ps.**

Con decisión Ricardo Paseyro ha elegido sus padres en la poesía, tomando por esa vía lírica que va de Juan Ramón a Jorge Guillén y en la cual el poema aparece como un breve, pulcramente acabado espectáculo, una deleitosa maravilla del mundo en que el paisaje pintado a la acuarela se hace repentinamente humano y el hombre se comprende a sí mismo y comprende al mundo. "Fe de vida" dice, claramente, de ese deslumbrarse efímero en el filo del desaparecer, pero también lo dice, en la zona más sombría y ansiosa, su "Música para buhos".

Ha adquirido Paseyro en este libro una tensión poética que faltaba a su anterior producción, una capacidad de arquitecturación sabia y una sutilísima limpidez creadora: conoce su oficio de poeta y lo ejerce con destreza. Incluso su actitud epigonal respecto a los poetas citados, no ha afectado seriamente su disponibilidad inventiva y él se integra en una escuela sin perder su propia naturaleza. Este conjunto de hermosos poemas así lo prueba.

Pero esa maduración estilística de Paseyro es merodeada —y conviene apuntarlo desde ya como llamado de

alerta— por un preciosismo cuya artificialidad, por decorada y seductora que sea, no deja de restar vida interior, vida auténtica, al juego de las formas. Aún en los más débiles poemas del primer Paseyro había una voz que hablaba con emoción, y es esa voz la que tememos que se pierda porque en este volumen se la oye como desde muy lejos.

Hay apuntada en estos poemas, algunos breves como "haiku" japoneses, una contemplación que se satisface en sí misma y cuyos elementos son los de una belleza que responde al buen gusto, a la elegancia, a lo discreto; elementos, en fin, en que es peligrosa la complacencia, y que no parecían anunciados por la vena más honda de la poesía de Paseyro. Quizás más visibles ahora en que se ha producido en su lírica una despersonalización progresiva, en beneficio de la contemplación pura; como si el poeta, al perfeccionar su arte, se entregara a la admiración del mundo.

Imaginería del Celebrante

★ **Orfila Bardesio: Uno. Libro segundo. Montevideo, 1959. 63 ps.**

Bardesio ocupa un lugar aparte entre los poetas de su promoción. Mientras la mayoría de ellos se ha aproximado a la realidad cotidiana trasuntándola en distintos niveles de verdad y lirismo, ella ha continuado habitando en un paisaje exótico y mirífico que se le revela cargado de símbolos muchas veces inapresables para el lector. Su poesía se emparenta con la obra de un creador de la anterior generación, Concepción Silva Bélinzon, y ambas deben mucho a la imaginación feérica de Jules Supervielle.

El actual volumen de versos sigue sin apreciable diferencia la línea del anterior —**Uno**, 1955— y el mantenimiento del mismo título lo subraya. Para éste vale también el epígrafe de Baudelaire tomado de **Correspondances** en que se exalta como tema la naturaleza, la floresta de símbolos de donde emanan confusas palabras. La diferencia radica en que las confusas palabras de la naturaleza se transforman en exactas palabras del poeta en Baudelaire, cuya precisión verbal y conceptual es categórica; aquí la confusión se instaura en el poema mismo y el poeta se complace, acumulativamente, en una maraña cuyas referencias son crípticas.

Ciertamente la imaginería de O. Bardesio, —donde hay elefantes, ciervos, cabras y peces, donde se derraman los vegetales— tiene una cualidad inocente e intensa a la vez, que la rescata de la vacuidad insulsa que ha adquirido en muchos otros poetas. Pero su funcionamiento simbólico, que el poeta decreta de modo personal y arbitrario, casi cabalístico, junto a su modo de retorcer las imágenes engranándolas dificultosamente, hacen que el poema quede dominado por un palabreo sin emoción.

Hay una voluntaria operación que complica gestos o sentimientos por una incidencia mental nada feliz: "Mi cuerpo tiene forma de paciencia de caracol que espera ante una puerta" "Sus pasos desprendidos del tobillo"; a esa misma operación responde el exceso de versos definitorios: "El miedo recuerda su follaje", "El cielo no reclina jazmines sobre el muro". De tal modo que este universo tan lleno de objetos prestigiosos en aparente actividad, termina por resultar estático e incoherente, y es el poeta quien lo somete a un juego de refracciones que lo complican artificialmente sin develarlo. Cuando se distrae de esta operación el poeta cae en la convención más trillada —"pudor de flores", "libar estrellas"— o, y esto es lo positivo, accede a una expresión verdadera de sí donde la emoción calienta el verso más despojado: "El día es una carta para mí".

O. Bardesio ha encontrado en la calidad de celebrante de la obra de Dios la justificación de su poesía. Esa actitud, que respaldó la lírica de Rilke, se dio en éste con alta capacidad para desentrañar el simbolismo de la naturaleza. En el poeta uruguayo da lugar más bien a un juego de escondite como en los niños, y así parece definirse en su último poema: "Niño que siempre juega porque no es culpable de nada".

La Irrupción Sentimental

★ **Carlos Brandy: Alguien entre los sueños. Montevideo, 1959. 48 ps.**

En **Los viejos muros** Brandy era una voz asordinada que certificaba, solitariamente, la decrepitud del mundo. Este nuevo libro, que recoge un conjunto de poemas antiguos y que no dan por lo tanto la tónica de su empeño actual, muestra un cambio que luego ha ido acrecentándose, como un progresivo salirse de sí. Una mayor libertad elocutiva, un asomarse a la otredad del mundo, una levedad expresiva que crea un diseño más calado, con mayor respiración.

Lo que ha ganado Brandy en este libro es una capacidad melódica —de melodía larga y matizada— más nítida. Canta más, con decisión que no desmerece su melancólica mirada ni su desconfianza que viene anunciada en los versos de Cernuda que abren el volumen: "No es el amor quien muere,/ somos nosotros mismos".

Alguien entre los sueños es el amor que ronda, innominado aún, la adolescencia, y se hace fugitiva verdad por un corto lapso. Es un libro de poemas de amor, y esta conocida irrupción no ha conseguido en Brandy la necesaria suspicacia del poeta para defenderse de su ardiente voracidad. El libro respira lo sentido plenamente y no duda-

mos de la autenticidad de la experiencia, pero ésta se nos da recortada de la totalidad viva y endulzada, porque se reposa muchas veces en la convención del género que está muy por debajo de lo habitual en Brandy. ("Tu cabello en la almohada / semeja un águila sombría", "y era la lluvia entre los árboles, / cuando el tiempo promete rosas / y nos da su otoño, / como dulcísimos ojos / mojados por las lágrimas"). El poeta se abandona al sentimiento, más que a la poesía, y deja que ese sentimiento se nura de sistemas establecidos. Estos, sobre todo, actúan para reducir la veracidad íntegra de la experiencia concreta.

Otro peligro, del que Brandy va liberándose, pero que aún afecta su creación lírica, es la reiteración laxa, la acumulación de imágenes para trasuntar una emoción. Eso provoca el debilitamiento de los hallazgos expresivos cuando son, independientemente, de una puntual verdad artística, y desciñe la tensión del poema. Véase el poema que comienza certeramente "La soledad ardía como una llama" y que en seguida se afloja con "soledad de pájaros heridos".

Si esto se entendiera bien, habría que decir que Brandy es demasiado honesto, realista, demasiado puntualmente fiel a lo sentido: las estructuras poéticas, los sempiternos "como", los ordenamientos descriptivos, así lo testimonian. Desdeñoso de esa máscara mediante la cual el poeta llega a la verdad por desviado camino.

Donde se le encuentra más propiamente original es en aquellos poemas que operan la conversión del sentimiento a una reflexión que le descubre un signifcado de la vida; y es entonces que se cuela un paisaje donde está la traza de su vivir. ("Si supiera hasta donde llega / esta ternura de animal desposeído", "Lo amado, lo perdido", "En el aire, en las aguas"). Son, desde luego, poemas de la ausencia, donde el poeta se recupera a sí mismo, y atiende, más elaboradamente, a la signifcación de sí y de las cosas.

ANTONIO CANDIDO

La Nueva Crítica Brasileña

"Yo pertenezco a la generación de los "chato-boys" como los llamó Osvalde Andrade, el modernista que fue nuestro mejor enemigo-amigo" confiesa el profesor brasileño Antonio Candido, esforzándose por encontrar la equivalencia española más eufemística del término, que podría ser "tedioso" o "cargoso", en fin, los intelectuales que se adhieren a los temas y los problemas como algunos molestos parásitos al hombre.

Siendo estudiante de filosofía en San Pablo, integra el grupo de la revista "Clima" —catorce números entre 1941 y 1944— con otros tres amigos hoy muy conocidos. "Sí, críticos, todos críticos, —certifica— y para mejor amistad nos repartimos equitativamente las disciplinas de la crítica: Dorival Gomes Machado las artes plásticas; Decio de Almeida Prado el teatro; Paulo Emilio Salas Gomes el cine; a mí me quedó la literatura".

Tuvieron una formación intelectual europeísta, con influencia predominante de Francia e Italia, en primer término, y en segundo Inglaterra y España. "En la Facultad de Letras sólo se dictaba en portugués el curso de literatura brasileña: todos los demás eran profesores extranjeros contratados, franceses, italianos, alemanes". Esto es ya una tradición de la enseñanza superior brasileña; sus institutos distribuyen actualmente su personal por mitades iguales entre profesores brasileños y extranjeros. A eso no debe ser ajeno el alto nivel que ha alcanzado la docencia superior y la crítica literaria: testimonio, piensa Candido, el último libro de Sergio Buaque de Holanda —recuérdese su excelente **Raízes del Brasil** que publicara Fondo de Cultura— minucioso análisis de los motivos edénicos en la colonización del Brasil bajo el título **Visión del paraíso.**

Los "chato-boys" vienen después de las negativistas del modernismo, comprueban sus excesos, la necesidad de una reintegración de la cultura incluyendo las oposiciones dialécticas, se aplican a una tarea más oscura de análisis atento de la realidad intelectual, a una comprensión más que a una polémica beligerante. Ejemplo su gran libro **Formaçao da literatura brasileira** (Momentos decisivos) que a lo largo de dos tomos (uno sobre el período neoclásico y otro sobre el período romántico) estudia la formación de un sistema literario propio en el Brasil, entendiendo por eso, más que el problema de la independencia de una literatura, que considera un problema superado, la articulación dinámica de un conjunto de autores y de un público consumidor real que actúan dentro del funcionamiento eficaz de la vida nacional, con un repertorio de temas y de planteamientos que aseguran la continuidad regular, en una palabra, la tradición verdadera de una literatura.

"Estudiando a los románticos, y viendo cómo se desprenden, aunque oponiéndose, de los neoclásicos, recogiendo de ellos los grandes temas fecundos de entonces —el indio, la religión, la descripción de la naturaleza— comprendí la importancia de la creación de un sistema literario, que es el que ha permitido la continuidad creadora de una literatura y su gran auge en este siglo" afirma Cándido, quien cree, con toda imparcialidad, agrega, que el movimiento poético del Brasil de hoy es único en el mundo occidental.

Un repaso de la literatura vigente en su país, de la pluralidad de tendencias, y del esfuerzo creador que muestra cada una, vienen en apoyo de su optimismo, en particular observando la revolución de la crítica en los últimos años, que ha deparado una enorme producción. "Yo creo que hay dos líneas nítidas: una que viene del "new criticism" norteamericano, y cuyo mejor ejemplo son los cuatro volúmenes de **La literatura del Brasil** que promovió Afranio Coitiño; otra, de inclinación estilística, filiada en la corriente alemana —Spitze, Vossler— y en la subsidiaria española de Dámaso Alonso y C. Bousoño, y que alcanza su expresión más exacta en un discípulo de los españoles, Eduardo Portela".

En cuanto a sí mismo cree combinar diversas direcciones, dentro de una formación humanista con su atemperado ingrediente marxista, y después de su semana montevideana donde ha dictado cuatro conferencias en los cursos de verano de la Universidad, se vuelve a Assis, un lugar de 25.000 habitantes donde se ha creado hace un año una Facultad de Letras y que es "el lugar ideal para estudiar". "Imagínese —dice, previendo la envidia— tengo que dar tres horas de clase por semana, nada más: de ocho a doce estudiamos en absoluto silencio, como en un convento benedictino, y de tarde auxiliamos a los estudiantes que no pasan de tres o cuatro". De ese recoleto clima de estudio espera extraer una antología comentada de las letras brasileñas y encarar una obra mayor sobre el primer narrador de su país, Machado de Assis.