

CANFIELD, MARTHA L. (Montevideo, 28 de mayo de 1949). Ensayista literaria, escritora, docente. Reside en Florencia (Italia), desde 1977. Doctorada en Filosofía y Letras de la Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia (1973). En ese mismo lugar inició su experiencia didáctica universitaria. Obtuvo, además, diploma de especialización en Literatura Hispanoamericana en el Instituto “Caro y Cuervo”. Doctora en Lengua y Literaturas Extranjeras por la Università degli Studi (Florencia, 1979). Fue investigadora y asistente de cátedra de la misma universidad florentina (Facoltà di Magistero), hasta 1991, cuando ganó el concurso de oposiciones para la Cátedra de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Nápoles. Allí trabaja desde entonces, pero mantiene su residencia en Florencia. Escribe en italiano y en español. Ha publicado varios volúmenes de ensayos y monografías dedicados a autores latinoamericanos (García Márquez, Horacio Quiroga, Borges, Vallejo, Octavio Paz, Alvaro Mutis, etc.). Participó en numerosos congresos celebrados en Italia, Alemania, Austria, España, Venezuela, Colombia, Uruguay, etc. Ha editado en italiano obras de Idea Vilariño, Jorge Eduardo Eielson, Macedonio Fernández, poetas chicanos, Vlady Kociancich, etc. Como poeta es autora de cuatro libros: “Anunciaciones” (Colombia, 1977); “Mar/Mare” (edición bilingüe, Colombia, 1988); “El viaje de Orfeo” (1990); “Caza de altura” (Colombia, 1994), el cual recoge todos sus poemas éditos e inéditos. Figura en varias antologías y libros poéticos colectivos publicados en Colombia, México, Uruguay e Italia.

LA POESÍA URUGUAYA EN EL PRIMER HISPANISMO ITALIANO

Martha L. Canfield

Una curiosa antología.

El punto de partida de estas reflexiones es un libro publicado hace más de medio siglo y del cual no queda memoria –hasta donde yo sé– en la bibliografía conocida. Se trata de la antología *Poeti della terra orientale*, publicada en Milán por la prestigiosa editorial Alpes, en 1930, gracias al interés de la “Associazione Democratica Italiana di Montevideo”, según reza la nota en primera página, y como un homenaje a la

“República Oriental del Uruguay”, en el primer centenario de su Constitución: 1830-1930. El volumen, de 254 páginas, ofrece una selección de 36 poetas, con textos traducidos al italiano por Camillo Cardu, quien también firma una breve introducción, precedida por una “carta-prefacio” de Arturo Farinelli. No aparecen las versiones originales de los poemas ⁽¹⁾.

De Camillo Cardu hoy sabemos bien poco, aparte lo que él mismo nos dice en su introducción: que formó parte del Comité directivo de la Dante Alighieri de Montevideo, que tuvo el encargo de redactar la Revista de la Asociación y que así concibió el proyecto de hacer conocer la literatura italiana entre los uruguayos, y, viceversa, la uruguaya entre los italianos. A ambas tareas dedicó el resto de su vida en la “tierra oriental”, donde todavía residen algunos de sus descendientes ⁽²⁾.

Tomando en cuenta algunas características de la antología en cuestión, por ejemplo, la atención con la que él recoge un vasto pero no indiscriminado material bibliográfico, entre obras y crítica sobre los autores, la manera como dispone el aparato informativo con concisas notas biográficas y muy cuidadas bibliografías, además de su buen conocimiento del español, revelan que se trata de una persona de indudable formación filológica. El hecho de que llame “oriental” a la nación uruguaya revela su conocimiento directo de esta tierra. Y finalmente, el hecho de haber asociado a su empresa al entonces ya famoso Arturo Farinelli indica que, a pesar de la lejanía, se movía con una cierta familiaridad en el mundo del hispanismo naciente. No se excluye que algunos apuntes del mismo Farinelli lo hayan estimulado a iniciar esta investigación. Asimismo, el primor con que cuida los metros y las rimas en sus traducciones, revelan una vocación poética en la línea del decadentismo coetáneo, probablemente reprimida por él mismo.

Gran interés tienen para nosotros las páginas de apertura de la antología, escritas por Arturo Farinelli. Tal vez no es superfluo especificar que en los años 30 en Italia todavía duraba esa fase preparatoria del hispanismo propiamente dicho, fase que normalmente se designa con el nombre de “hispanofilia”. El hispanismo italiano, en efecto, nace a partir

(1) *Poeti della terra orientale*, a cura di Camillo Cardu, con una prefazione di Arturo Farinelli, Alpes, Milano, 1930. Un agradecimiento especial debo a Gaetano Chiappini que obtuvo y generosamente me obsequió este precioso y rarísimo ejemplar.

(2) Debo esta información a Salvatore Candido, autor asimismo de varios estudios sobre la emigración italiana en los países iberoamericanos.

de tres centros de interés, ya identificables en el siglo XIX, que son: en primer lugar, la presencia española en la península italiana, suscitando notable interés por el estudio de España y aun por la creación de obras con tema español (en ese clima se verifica, entre otras cosas, el gran éxito de la *Carmen* de Bizet en 1875); en segundo lugar, la evolución de la ciencia comparatística, ya que los primeros estudios sobre la literatura en lengua española nacieron dentro de la literatura comparada, a partir de Croce y Farinelli, el primero dedicándose sobre todo a España e Italia, el segundo a las relaciones entre España e Italia, Italia y Alemania, y España y Alemania; en tercer lugar, la filología románica: Mario Casella, Ezio Levi, Salvatore Battaglia⁽³⁾. La hispanística moderna nace más tarde, a partir de 1945, con el trío Macrí, Mancini, Merregalli. Mucho más tarde nacerá la hispanoamericanística, definiéndose como un área de especialización independiente de la literatura española. Entre el 60 y 70 se crean las primeras cátedras de Lengua y Literatura Hispanoamericana con su pionero Giovanni Meo Zilio y quienes le siguen poco después: Giuseppe Bellini, Roberto Paoli y Dario Puccini⁽⁴⁾. En 1930, por lo tanto, estábamos todavía en los albores del hispanismo, en esa fase preparatoria que, como ya se dijo, es más correcto llamar “hispanofilia”.

Para quien no conozca la cautivante figura de Arturo Farinelli, recordemos que nació en Intra, provincia de Novara, en 1867, o sea que tenía un año menos que Croce. En los apuntes biográficos que existen sobre él se subraya siempre su índole melancólica⁽⁵⁾, que se revela incluso en la intencionalidad romántica de sus estudios⁽⁶⁾ y en la “pasión” con que emprende sus múltiples investigaciones⁽⁷⁾. De sus relaciones no siem-

(3) Cfr. Alberto Varvaro, *Ispanismo e filología romanza*, en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, Ed. del Instituto Cervantes, Roma, 1993, pp. 33-42.

(4) Corresponde a la Universidad de Florencia el mérito de haber instituido en 1968 la primera cátedra de Lengua y Literatura Hispanoamericana, ganada en concurso nacional por Giovanni Meo Zilio, el cual anteriormente, en 1962, había ya obtenido en la Universidad de Padua la entonces llamada “libera docenza” de Dialectología Hispanoamericana. En 1974 Meo Zilio se trasladó a Venecia y su cargo fue ocupado por Roberto Paoli.

(5) Cfr. Antonio Gargano, *Arturo Farinelli e le origini dell'ispanismo italiano*, en *L'apporto italiano...*, cit., pp. 55-70.

(6) A. Varvaro, *op. cit.*, p. 34.

(7) Ermanno Caldera, *La “passione ispanica” e l'eredità romantica in Arturo Farinelli*, en *Cultura italiana e spagnola a confronto: anni 1918-1939*, Titus Heydenreich Ed., Tübingen, 1992, pp. 13-20.

pre pacíficas con Croce, sabemos que transcurrieron unas vacaciones juntos, en Innsbruck, en el verano de 1894, precisamente para poder discurrir sobre literatura española, que Croce conocía, según Farinelli, “assai superficialmente”⁽⁸⁾.

La obra de Farinelli está marcada por su longevidad –murió en 1948, a los 81 años– y por su prodigiosa capacidad de trabajo: estudiaba y hasta memorizaba bibliotecas enteras, solía compilar miles de fichas que luego ofrecía generosamente a otros estudiosos; fue autor de cientos de trabajos, entre los cuales ahora es pertinente señalar dos: *Italia e Spagna*, de 1925, y *Ensayos y discursos de crítica literaria hispano-europea*, de 1926.

Con Menéndez Pelayo mantiene una intensa correspondencia por muchos años, desde 1892, o sea a partir de su graduación en la Universidad de Zurich (tenía Farinelli veinticinco años), y dura hasta la muerte del maestro santanderino. Lo había conocido personalmente cuando, huyendo de las imposiciones familiares, que lo habrían constreñido a estudiar comercio o ciencias, se refugia en España, antes que nada en Barcelona, y permanece nueve meses allí, concibiendo esa “pasión hispánica” de la que hablan sus críticos⁽⁹⁾. El cartero con Menéndez Pelayo es muy iluminante, ya que en esas cartas Farinelli explica los trabajos que está haciendo, resume las muchísimas reseñas de libros que está preparando (y que de hecho produjo constantemente) y resume y comenta lo que los otros estudiosos italianos hacen. Para quien esté interesado en seguir la suerte de la gestación del hispanismo italiano, la obra de Arturo Farinelli es fundamental, porque ella nos pone en contacto con todo el panorama de los estudios hispánicos, a lo largo de la larga vida de este dinámico protagonista.

Ya en edad madura Farinelli viajó por la América española y pasó por Montevideo, donde lo impresionó la energía de la poesía que allí florecía. Esto mismo lo hizo concebir la necesidad de un estudio y de un “contacto más vivo y más íntimo con los hermanos latinos de América”⁽¹⁰⁾. A propósito de la poesía que descubre en Montevideo, establece una

(8) E. Sánchez Reyes, *Epistolario de Farinelli y Menéndez Pelayo*, en “Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo”, Madrid 1948, XXIV, p. 145.

(9) En especial E. Caldera, *ibidem*.

(10) Sollecitavo io stesso, dopo il mio viaggio oltreoceanico, un contatto più vivo e più intimo coi fratelli latini d’America, e divagavo sulla poesia fiorentina a Montevideo [...]: A. Farinelli, Prefazione a *Poeti della terra orientale*, a cura di Camillo Cardu, Edizione Alpes, Milano, 1930, p. IX.

dicotomía con la literatura europea, en términos que luego se repetirán como un lugar común: *frescura, gallardía e impetuosidad* de la expresión en contraste con el abatimiento producido por la larga ola de la vieja cultura. Dice exactamente Farinelli:

[...] mi sembrava di imbattermi in energie fresche, gagliarde, impetuose, remote ancora da quella consunzione a cui ci danniamo noi, volontariamente talora, sbattuti come siamo dall'onda della vecchia cultura. Mi colpiva il volo audace dell'immagine, quel non so che di virgineo, di primitivo e selvaggio, ridente alla ragione mortificatrice, una libertà spinta sino all'audacia e alla follia⁽¹¹⁾.

Y deduce, con un razonamiento típicamente romántico, que en esas tierras prodigiosas, donde la naturaleza todavía puede ser exuberante, es lógico que se exprese el eterno femenino y que, por lo tanto, en la poesía local predominen las voces femeninas. Cita a María Eugenia Vaz Ferreira, a Juana de Ibarbourou, a Luisa Luisi (muy amada por los hispanistas italianos⁽¹²⁾) y a Delmira Agustini, a quien llama "Francesca Novella", seguramente por las famosas vicisitudes biográficas. Para Farinelli es importante que la poesía "contemporánea", o sea de los primeros decenios del siglo, se estudie en base a la de los poetas anteriores: cita a Acuña de Figueroa, Alejandro Magariños Cervantes, Elías Regules... Pero el proyecto resulta demasiado ambicioso para Camillo Cardu, que ya tiene bastante con los treinta y seis poetas antologizados, el más viejo de los cuales es Juan Zorrilla de San Martín (que iba a fallecer en 1931, un año después de la publicación de la antología), mientras los más jóvenes cuentan entre veinte y veinticinco años. En total se abarca un período de medio siglo.

(11) *Ibidem*, pp. IX-X.

(12) El caso de Luisa Luisi (1883-1940) es bastante curioso: su poesía de índole filosófica y su vasta y rigurosa obra crítica alcanzaron pronto una dimensión internacional. Publica en Buenos Aires y en Barcelona y es reseñada en Madrid y en París. Hablan de ella Rafael Cansinos Assens [*Verde y dorado en las letras americanas. Semblanzas e impresiones críticas (1926-1936)*, Aguilar, Madrid, 1947], F. Contreras [*L'esprit de l'Amérique Espagnole*, Col. de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1931] y C. González Ruano [*Literatura Americana. Ensayos de madrigal y de crítica*, Fernando Fe, Madrid, 1924]. Fue traducida al inglés por A. Stone Blackwell (*Some Spanish American poets*, Appleton & Co., New York, 1929). Y "después de haber alcanzado prestigio y consideración", hoy no se la recuerda, condenada a un "olvido injusto", reprocha Ida Vitale (*Los poetas del Veinte*, en *Capítulo Oriental*, CEDAL, Montevideo, 1969).

LA CONSTRUCCIÓN DEL ORDEN

Miremos ahora más de cerca la misma Antología, veamos lo que ella nos dice de la poesía uruguaya en los años 20 y de los criterios de juicio en la misma época, italianos y locales.

Los poetas se nos presentan en orden alfabético, lo cual hoy sería inadmisibile, a menos que se tratara de escritores mas o menos coetáneos. Hoy se prefiere el criterio cronológico o estilístico, por generaciones o por escuelas literarias, en orden progresivo si se desea evidenciar la evolución de las formas, o regresivo si se desea privilegiar la apreciación contemporánea del pasado, tal como hiciera Octavio Paz en su *Poesía en movimiento*, marcando con ello un hito⁽¹³⁾. El criterio alfabético, aplicado a autores entre los cuales corre medio siglo, impone al lector un recorrido más bien desconcertante desde el punto de vista histórico: se empieza con Delmira Agustini y se termina con Zorrilla de San Martín, quedando colocados entre ambos el simbolismo y la vanguardia, esta última absorbida y opacada por la predominancia de escritores modernistas y tal vez no muy bien entendida por el antólogo.

Efectuando un balance de las presencias y de las ausencias, la conclusión es que, de los poetas conocidos en la época, Cardu los ha incluido más o menos a todos, salvo pocas excepciones, alguna más bien vistosa pero bastante comprensible, como se verá. En el cuadro siguiente, enumero a los poetas antologizados, agrupándolos por períodos y fechas de nacimiento, con lo cual me tomo una libertad (creo justificada) respecto al criterio elegido por el antólogo. Los autores aparecen dispuestos en columnas. En la tercera columna están las fechas que proporciona la antología, que son, en la mayor parte, únicamente las de nacimiento, puesto que casi todos los poetas contemplados vivían todavía en 1930. En la cuarta columna se actualiza la información, indicando las fechas de muerte posteriores a 1930. No sorprende que en la época muchas escritoras escondieran su fecha de nacimiento y así nuestro antólogo pasa por encima del detalle sin mencionarlo. Cuando la fecha de nacimiento es vaga, o equivocada, o simplemente Cardu la omite⁽¹⁴⁾, en el cuadro aparece con un asterisco. En el caso de Juana de Ibarbourou, la

(13) *Poesía en movimiento*, prólogo de Octavio Paz, selección y notas de O. Paz, Alf Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, Siglo XXI, México, 1966.

(14) A veces dice "ha trent'anni" o "ha quarant'anni", lo cual en algunos casos resulta preciso (por ejemplo, Basso Maglio), mientras que en otros es aproximativo (por ejemplo, Ferreiro o Casal). De Carlos Sabat Ercasty dice: "È di

fecha que se da es la que fue oficial hasta no hace mucho, o sea 1895; en el cuadro sale en bastardillas, puesto que hoy se sabe que el año era en realidad 1892. De Alicia Porro sabemos que era muy joven en 1930 pero, olvidada por la crítica, hoy es imposible recuperar su fecha de nacimiento.

Romanticismo

Segundo Período

Juan Zorrilla de San Martín	1855	1931
Carlos Roxlo	1861-1927	

Modernismo

Carlos Reyles	1868	1938
José Enrique Rodó	1871-1917	
Julio Herrera y Reissig	1875-1910	
María Eugenia Vaz Ferreira	1875-1924	
Álvaro Armando Vasseur	1878	1969
Emilio Frugoni	1880	1969
Luisa Luisi	1883*	1940
Fernando Nebel	1884	?
Delmira Agustini	1886-1914**	
Julio Raúl Mendilaharsu	1887-1923	
Carlos Sabat Ercasty	1887*	1982
Fernán Silva Valdés	1887	1975
Adolfo Montiel Ballesteros	1888	1971
Julio José Casal (Ricordi)	1889*	1954
Enrique Casaravilla Lemos	1889	1967
Pedro Leandro Ipuche	1889*	1976
Eduardo Dualde	?-?	

Posmodernismo

y vanguardias

Vicente Basso Maglio	1890*	1961
Emilio Oribe	1893	1975
Edgardo Ubaldo Genta	1894	?
Juana de Ibarbourou	1895	1979
Luis Giordano	1895	1966

Montevideo ed è ancor giovane, se pur non giovanissimo”: *Poeti della terra orientale*, cit., p. 180; y en efecto, en 1930, el poeta admirado por Neruda tenía cuarenta y tres años.

Álvaro Guillot Muñoz	1897	1971
Gervasio Guillot Muñoz	1897	1956
Elbio Prunel Alzaibar	1898*	?
Humberto Zarrilli	1898	1964
Alfredo Mario Ferreiro	1899*	1959
Ildefonso Pereda Valdés	1899	1996
Juan Carlos Welker	1901	?
Nicolás Fusco Sansone	1904	1969
María Elena Muñoz	1905*	1964
Carlos Alberto Clulow	1907	?
Raquel Saénz	?	?
Alicia Porro Freire	?	?

ELEGIDOS Y OLVIDADOS

En el ámbito del último romanticismo uruguayo se siente la ausencia del gran poeta criollista José Alonso y Trelles, conocido como “El Viejo Pancho” (1857-1924), quien a pesar de haber nacido en Galicia, pertenece definitivamente a la historia de la literatura uruguaya y a la guachesca. Su primer poemario se tituló *Paja brava* y fue publicado en Montevideo en 1916; pero mucho antes se había hecho conocer por su teatro criollista: *Juan el loco* (1887) y *¡Guacha!* (1913).

Entre los modernistas llama mucho la atención que no se mencione a Horacio Quiroga. Su poemario *Los arrecifes de coral* había salido en Montevideo, en 1901, como culminación de la lúcida y provocatoria experiencia montevideana del “Consistorio del Gay Saber” (1900-1901), a su vez precedida por la experiencia salteña de los veinte números del semanario “La Revista del Salto” (1899-1900). Camillo Cardu debió estar condicionado por la crítica de entonces, para la cual, con la honrosa excepción de Lugones, la poesía de Quiroga era una muestra de decadentismo superfluo ⁽¹⁵⁾, además de que muy probablemente, para ese entonces, su fama de gran cuentista había sepultado la del joven e

(15) La opinión de la crítica coetánea se resume en la siguiente frase de Washington Bermúdez (“Vinagrillo”): “tan en grado superlativo es decadente que podría calificarse de decrepita, senil y valetudinaria, todo junto como el perro los palos, según reza la locución”, en “La Tribuna Popular”, Montevideo, 20-XI-1901 (cit. por Jorge Lafforgue, “Cronología”, en H. Quiroga, *Todos los cuentos*, Archivos, Madrid, 1993, p. 1237).

incipiente poeta. Es precisamente en 1930, el año de publicación de *Poeti della terra orientale*, que la crítica empieza a virar hacia un reconocimiento del claro instinto de escritor ya presente en esos versos juveniles, así como de la originalidad del poemario. La vuelta de tuerca está en el ya histórico *Proceso intelectual del Uruguay*, de Alberto Zum Felde, que nuestro Camillo Cardu conoció seguramente tarde para los efectos de su antología. Allí Zum Felde señala que *Los arrecifes de coral* “fue el primer libro de versos simbolistas que apareció en el Uruguay, y el segundo en el Plata, si tenemos en cuenta que sólo le es anterior *Prosas profanas* de Darío”⁽¹⁶⁾. Diez años más tarde, en efecto, en la antología militante de Julio J. Casal, Quiroga tiene ya su lugar como poeta⁽¹⁷⁾.

También es cierto, por otra parte, que Cardu incluye entre los poetas de su antología a dos prosistas, que son Carlos Reyles y José Enrique Rodó; y dando pruebas de una muy moderna elasticidad con respecto a los géneros literarios, cita páginas de la novela *El terruño*, para ilustrar la obra del primero, y una parábola de *Motivos de Proteo*, para el segundo. Sin embargo, la prosa de Quiroga, a diferencia de la de estos refinados cultores de la forma, le debió parecer desprolija, poco “poética”, precisamente, y por tanto imposible de incluir en su antología. Digamos que Cardu fue en esto víctima de su tiempo y de la lejanía de su patria, pues no podía, desde la provincial Montevideo, tener una clara idea del desmantelamiento de las formas tradicionales que el futurismo había operado en Italia, ni de las otras vanguardias, que en parte reconoce en algunas de las muestras de poesía uruguaya que estudia, pero que no parece en condiciones de poder juzgar críticamente.

Entre los poetas “contemporáneos”, un lector actual podría reprochar la falta de Gastón Figueira (1905), de Roberto Ibáñez (1907-1978) o de Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1959), entonces muy jóvenes pero ya activos. Respecto al primero, figura relevante de las letras uruguayas y todavía activo hasta hace pocos años, no sorprende demasiado, sin embargo, que Cardu no lo tome en cuenta porque, a pesar de haber sido extraordinariamente fecundo, sus varios poemarios de la década del 20 se publicaron en Buenos Aires y en París⁽¹⁸⁾. Es seguro que, de haberlo

(16) Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay*, Imprenta Nacional Colorada, Montevideo, 1930; Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1967, 3 vols.

(17) Julio J. Casal, *Exposiciones de la poesía uruguaya, desde sus orígenes hasta 1940*, Editorial Claridad, Montevideo, 1940, pp. 97-98.

(18) *Pebetero espiritual (Momentos líricos)* y *Dulces visiones* aparecen en Buenos Aires en 1920; *El alma de la rosa* (Sonta lírica), *El canto del cisne*

conocido, le habría gustado mucho: por su sólida formación cultural, por el refinamiento modernista que hereda y sigue poniendo en acto como fiel acólito, por la cuidada estructura estrófica de sus poemas. Diez años después de Cardu, Julio J. Casal ya tiene noticias del precoz compatriota y lo incluye en su *Exposición*, aunque se nota que dispone de poco material y, tal vez como justificación, subraya que “la mayor parte de su obra se ha publicado en el extranjero”⁽¹⁹⁾. No se puede culpabilizar a ninguno de los dos antólogos, sin embargo, si se observa que una obra enciclopédica en cuarenta y cinco volúmenes sobre la literatura uruguaya lo ha olvidado⁽²⁰⁾. Está presente, en cambio, en la célebre antología hispanoamericana de Caillet-Bois⁽²¹⁾, y recientemente ha obtenido un más justo reconocimiento en el *Diccionario de literatura uruguaya*⁽²²⁾.

Tampoco faltan razones para explicar la ausencia de Roberto Ibáñez en el panorama que estamos considerando: su primer poemario, *Olas...*, es del 25, y el segundo, *La danza de los horizontes*, del 27, o sea que Cardu pudiera haberlo conocido y haberlo incluido entre los jóvenes nacidos con el nuevo siglo, como ha hecho con otros. Pero la verdad es que la obra poética de Ibáñez empieza a adquirir su propio tono sólo a partir de su tercer libro, *Mitología de la sangre*, de 1939. Son suficientes dos lustros para que tanto Roberto como Sara de Ibáñez se hagan conocer y entren ya en la antología de Julio J. Casal⁽²³⁾.

De Juvenal Ortiz Saralegui, que a partir de su segundo libro⁽²⁴⁾, y tal vez en concomitancia con su vocación de luchador social, va a ir desarrollando una poesía más inmediata y discursiva, con preferencia por las formas tradicionales y en especial el soneto, Camillo Cardu debió conocer su primera entrega: *Palacio Salvo*, editado en 1927. De ella

(*Momentos poéticos*), *Sonatinas campestres y Música del corazón*, en Buenos Aires en 1921; *En el templo de la noche, Omne est nihil...* y *Huyendo del hastío*, en París en 1924; *Río de Janeiro, ciudad de hechicería*, París, 1927; *Las baladas*, París, 1930. El primer poemario que Figueira publica en su país es *Crucifixión de luz*, Montevideo, 1943.

(19) Julio J. Casal, *op. cit.*, pp. 324-325.

(20) *Capítulo oriental. La historia de la literatura uruguaya*, coordinación de C. Maggi, C. Martínez Moreno y C. Real de Azúa, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1969.

(21) Julio Caillet-Bois, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 1582-1586.

(22) *Diccionario de literatura uruguaya*, dirección de Alberto Oreggioni, coordinación de Wilfredo Penco, Arca, Montevideo, 1987, 2 vols.

(23) Julio J. Casal, *op. cit.*, respectivamente en pp. 355-360 y 543-548.

(24) Juvenal Ortiz Saralegui, *Línea del alba*, Alfar, Montevideo, 1931.

dijo Alberto Zum Felde que “dio una de las notas más estridentes del futurismo”⁽²⁵⁾. Tal vez por la misma razón no convenció a nuestro antólogo. Es justo agregar que hoy día pocos estudiosos recuerdan esa iniciación vanguardista de Juvenal ⁽²⁶⁾, ni el mismo Caillet-Bois se la reconoce, a pesar de dedicarle un generoso espacio en su recopilación ⁽²⁷⁾.

Finalmente se podría observar que, un año antes de la publicación de *Poeti della terra orientale*, había salido el libro de iniciación de quien se iba a revelar como el más seguro, fecundo y multifacético poeta de la historia uruguaya: Juan Cunha (1910-1985). Su poemario *El pájaro que vino de la noche* ⁽²⁸⁾, despertó inmediatamente un gran interés en el ambiente crítico ⁽²⁹⁾. Pero podemos creer que la extrema juventud del autor, su presencia más bien reciente en la capital –se había trasladado desde su Florida natal en 1928– y la fecha de publicación de su primer libro, muy cercana a la conclusión del trabajo de Cardu, no le hayan permitido a este último entrar a tiempo en contacto con su obra.

A pesar de las “ausencias” señaladas que, como se ha visto, por un motivo o por otro, no se pueden considerar graves en el contexto de la época, la antología ofrece un panorama sustancialmente completo de la situación poética uruguaya durante la primera mitad del siglo. Por lo que se refiere a las “presencias”, hay que reconocerle al autor un rigor o una intuición poética que el tiempo iba a corroborar: todos los poetas que él considera van a aparecer diez años más tarde en la obra de Julio J. Casal. Y hoy día, sesenta y cinco años más tarde, cuando el paso del tiempo ha tamizado y suprimido tantos nombres –ya nadie recuerda, por ejemplo, a Carlos Alberto Clulow, a Eduardo Dualde, a Fernando Nebel, a Elbio Prunel Alzaibar, ni a la entonces “giovanissima” Alicia Porro, o a Raquel Sáenz ⁽³⁰⁾–, es estimulante confirmar que, de los nombres que hoy cuen-

(25) Alberto Zum Felde, *op. cit.*, vol. 3, p. 97.

(26) Tampoco la recuerda su compatriota Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Bulzoni, Roma, 1986.

(27) Julio Caillet-Bois, *op. cit.*, pp. 1600-1605.

(28) Juan Cunha, *El pájaro que vino de la noche*, Albatros, Montevideo, 1929.

(29) “*El pájaro que vino de la noche* se ubica con prodigiosa solvencia en el dominio del verso libre, la metáfora hermética de raíz ultraísta y el tema (neorromántico) del canto y la soledad del poeta en confidencia con la naturaleza”: Mercedes Rein, *Diccionario de literatura uruguaya*, cit., *sub voce*.

(30) De Raquel Sáenz sabemos, por J.J. Casal, que tuvo un excepcional éxito de venta con sus primeros poemarios: *La almohada de los sueños*, de 1925,

tan algo, a Cardu no se le había escapado ninguno.

Confrontando la selección de Cardu con la de los “Poetas del 20” que *Capítulo oriental* ha querido consignar a la historia, vemos que los nombres fundamentales coinciden todos, menos uno: el de Juan Parra de Riego (1894-1925). Pero éste era en realidad peruano: había llegado a Montevideo en 1917, con el ímpetu de su poesía futurista, y allá vivió hasta su muerte precoz. Cardu lo debió considerar, con razón, ajeno a su centro de intereses. Sólo que el cálido recuerdo dejado por este joven pionero –que junto con el vigor de su poesía explican por qué casi toda su obra fue publicada póstuma⁽³¹⁾– y su deseo manifiesto de que se lo considerara uruguayo, hicieron que finalmente ese deseo fuera tomado en cuenta por la crítica local. Hoy día aparece en todas las historias de la literatura uruguaya. No es así, en cambio, a nivel continental, donde se le sigue considerando peruano⁽³²⁾.

Hemos dicho que en los nombres fundamentales Cardu coincide con la más reciente selección de los llamados “Poetas del 20”. Hay en ella, sin embargo, otros tres nombres seguramente *no fundamentales*, que Cardu desconoció. Uno de ellos es Juan Carlos Abellá (1893-1952), procedente del interior, que aun habiendo publicado un breve poemario y dos plaquettes antes del 30⁽³³⁾, trató de mantenerse siempre en el anonimato. Zum Felde lo consideró “poeta de poca originalidad imaginativa”⁽³⁴⁾. Otro es Juan E. Faggetti (1888-1954), poeta menor, en cuya obra, según un juicio terminante que dada su procedencia podemos consi-

había agotado la 4ª edición y en 1940 estaba en prensa la 5ª; su segundo poemario, *Bajo el hechizo*, de 1931, agotó la segunda edición; su tercer poemario, *Voz y silencio*, fue publicado en 1936. Después se pierden los datos sobre ella (cfr. J.J. Casal, *op. cit.*, p. 510).

(31) Juan Parra del Riego, *Himnos del cielo y los ferrocarriles*, Montevideo, 1925; *Blanca luz*, Montevideo, 1925; *Canto al carnaval*, Montevideo, 1925; *Tres polirritmos inéditos*, Ministerio de Instrucción Pública, Montevideo, 1937; *Poesías*, Biblioteca Cultura Uruguaya, Montevideo, 1943; *Polirritmos*, Arca, Montevideo, 1969.

(32) Véase, por ejemplo, dos obras ya clásicas: Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1954, 2º vol., p. 48; y Arturo Torres-Rioseco, *Nueva historia de la gran literatura iberoamericana*, incluye en el capítulo dedicado a las vanguardias del Uruguay, dado que allí realizó su obra.

(33) Juan Carlos Abellá, *Vanidad*, Ed. Claudio García, Montevideo, 1923; *Tiempo*, Montevideo, 1925; *Andén*, Montevideo, 1929.

(34) Alberto Zum Felde, *op. cit.*, y *Diccionario de literatura uruguaya*, cit., *sub voce*.

derar lúcido, “jamás se ha dado [...] la felicidad de un poema logrado”⁽³⁵⁾. El tercero es Mario Esteban Crespi (1900-1960), un poeta mediocre, que trató de reunir el futurismo con el coloquialismo y hoy día completamente olvidado, no sólo en el *Diccionario*, sino incluso en la bibliografía del mismo *Capítulo oriental* que por otro lado intenta recordarlo.

CRITERIOS DE TRADUCCIÓN

El primer detalle que salta a la vista y que, aun reconociendo que se trata de una costumbre de la época, no deja de extrañar al lector moderno, es que los nombres de pila de los autores aparezcan traducidos al italiano. A esta regla, sin embargo, Cardu le concede tres excepciones: una es Alicia Porro, que no traduce “Alice”, y no se sabría a qué motivación adjudicar esta gracia; las otras dos se explican solas, pues la misma fama de quienes llevaban tales nombres, seguramente, impidió a nuestro antólogo cambiárselos. Se trata de Juan Zorrilla de San Martín y de Juana de Ibarbourou, ya para entonces consagrada como Juana de América. El acto, realizado el 10 de agosto de 1929 en el prestigioso “Salón de los Pasos Perdidos” del Palacio Legislativo de Montevideo, logró cobijar a una impresionante multitud, entre la cual debió contarse nuestro antólogo. La consagración de la joven poetisa quería ser y se logró que fuera, no uruguaya, sino “panamericana”. En efecto, el título le había sido ya asignado, algunos años atrás, por el peruano José Santos Chocano. La apertura de la ceremonia estuvo a cargo de Alfonso Reyes, entonces Embajador de México en Buenos Aires. El anillo simbólico de sus desposorios con América le fue colocado por Zorrilla de San Martín. De la obra y de la vida de la homenajeadada hablaron también los entonces adolescentes Carlos Alberto Clulow, que Cardu no olvidaría incluir en su obra, y Roberto Ibáñez, que fuera también el portador de la alianza⁽³⁶⁾. O sea que en 1930 el nombre de Juana tenía ya demasiada historia como para que pudiera cambiarse. Pero en todos los demás casos Cardu operó la transformación. Naturalmente, para fortuna del lector actual, algunos de esos nombres son invariables de una lengua a la otra: Emilio, Alfredo, Alva-

(35) Domingo Luis Bordoli, *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*, Universidad de la República, Montevideo, 1966.

(36) Una crónica detallada del evento se encuentra en Dora Isella Russell, *Noticia biográfica*, en Juana de Ibarbourou, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1953, pp. XXXIX-LI.

ro, Adolfo, Fernando, Delmira, Luisa... La extrañeza es inevitable, en cambio, cuando se lee: Giulio Herrera y Reissig, Pietro Leandro Ipuche, Giuseppe Enrico Rodó, Carlo Reyles, etc. La transformación más curiosa, con riesgo incluso de que un lector desprevenido no lo reconozca, le toca a Julio J. Casal, quien siempre se firmó así y que Cardu rebautiza Giulio Giuseppe Casal Ricordi, agregándole además el apellido materno, influido tal vez por su origen italiano, apellido que en realidad el interesado no usó jamás.

Otro tributo que Cardu paga a su época está en la falta de los textos originales: en su antología aparecen solamente las traducciones. Sin embargo, a pesar de la libertad proporcionada por el hecho de estar solas, éstas resultan muy fieles, tanto a los significados como al aparato métrico-rítmico elegido por los autores. Dignas de ser puestas en evidencia son la dignidad estilística y la habilidad con las que el curador reconstruye alejandrinos, endecasílabos, heptasílabos, y los más variados sistemas rítmicos. Ello mismo permite imaginar en él una vocación poética, aunque sea naturalmente imposible probarlo. Algunas de sus versiones más bellas se encuentran, tal vez, entre los poemas de Juana de Ibarbourou, las cuales parecen realmente tocadas por la gracia. Y dado que esta poco comprendida y maltratada escritora no ha vuelto a traducirse en italiano, voy a citar dos poemas completos en las traducciones de Camillo Cardu. El primero pertenece al primer poemario de Juana, *Las lenguas de diamante*: se trata de *La angustia del agua quieta*, un soneto en alejandrinos con rima consonante, dispuestos según un esquema poco consueto: ABAB CDCD EEA FFA. La repetición de la rima del primer verso en el último crea un efecto especular, directamente vinculado al tema del soneto y por alusión a la imagen inmóvil e inmodificable de la piedra (“sasso”); y este detalle no se le escapa al traductor, que lo reproduce fielmente:

L' angocia de l'acqua cheta

Palpebra immobil, grigia, con le rughe di sasso,
l'orlo di questo pozzo vecchio ed abbandonato
per ciglia ostenta tronchi d'edera in ogni masso
e l'orbita rossiccia d'un arco mutilato.

Giù giù nel fondo, l'ostia de l'acqua muta e queta
è la pupilla cieca del pozzo ormai deserto.
Pupilla sempre fissa, per l'angoscia segreta
de l'immagine immobile, in fondo a l'occhio aperto!

Anche quando le nubi e il vento messaggero

traggon petali rosa e foglie di pensiero,
 e coppie ebbre d'amore qui dirigano il passo,
 quest'acqua sempre fissa, senza luce, tranquila,
 resterà in fondo al pozzo come cieca pupilla
 silente, disperata, ne l'orbita di sasso.

El tercer verso es el único que ha sufrido la imposición de un ripio para poder mantener la medida: "in ogni masso" no resulta en el original, que reza: "ostenta las pestañas de unos troncos de hiedra". El agregado, sin embargo, no parece superfluo en italiano. Verdaderos hallazgos y refinamientos de traductor-poeta resultan seguramente "in fondo a l'occhio aperto" por "bajo el párpado abierto" y "órbita rossiccia" por "ceja herrumbrosa"; así como la modificación sintáctica de los versos 9 y 10, que en el original dicen: "Aunque corran las nubes, aunque traigan los vientos/ Pétalos de rosales y hojas de pensamientos". Una libertad algo más atrevida se concede en "coppie ebbre d'amor", que no corresponde exactamente a "amantes coronados de hiedra", si bien, por otra parte, no parece desacertado creer que sólo en la "ebriedad" de la pasión se pueda entreverar hiedra en los cabellos del amante.

El segundo poema es el celeberrimo *Radice salvaje*, del poemario homónimo:

Radice Selvatica

M'è rimasta inchiodata ne gli occhi
 la vision di quel carro di grano
 che passò, cigolante, pesante,
 lasciando cosparso di spighe il cammino.

Non pretendere dunque ch'io rida!
 Tu non sai qual profondo ricordo
 m'assorba in quest'ora!

Dal profondo de l'anima sale
 un sapor di "pitanga" a le labbra.
 Serba ancor, la mia pelle bronzina
 non so qual fraganza di grano in covoni.

Oh, potessi condurti con me
 a dormire una notte fra i campi,
 e aspettar su'l tuo cuore il mattino
 sotto il tetto impazzito d'un albero!

Son la stessa fanciulla selvaggia

che anni fa conducesti con te.

El traductor ha respetado perfectamente el esquema métrico original reproduciendo los decasílabos dactílicos simples, que constituyen la mayor parte de la composición, así como los dos dodecasílabos dactílicos (con pequeña libertad de acentos en el segundo), con un único pie quebrado (hexasílabo con acentos en 2º y 5º) ⁽³⁷⁾. La fidelidad semántica es extrema, con la excepción, muy venial de “su’l tuo cuore” por “en tus brazos”. La adherencia rítmica al original es perfecta, se diría que el traductor tenía un oído excepcional o bien que, estudiando los poemas, ha reconocido cada uno de los acentos. Confróntese, por ejemplo, los dos dodecasílabos:

 ∪ — ∪ ∪ — ∪ // ∪ — ∪ ∪ — ∪
Sem - bra'n - do - de es - pi' - gas // el - re'c - to - ca - mi' - no.

 ∪ — ∪ ∪ — ∪ // ∪ — ∪ ∪ — ∪
la - scia'n - do - co - spa'r - so // di - spi' - ghe il - cam - mi' - no.

Independientemente de sus aciertos en la traducción de los escritores modernistas y post-modernistas, su estilo, como se ve, es algo arcaizante y eso se nota sobre todo en los poemas más transgresivos respecto al academicismo modernista. Se nota que el antólogo carece de iniciación vanguardista y eso crea una especie de desfase estilístico cuando debe enfrentarse, por ejemplo, con J.J. Casal o con A. M. Ferreiro.

LOS JUICIOS CRÍTICOS

Dada la formación sustancialmente neo-simbolista del curador, se crea a veces también cierto desfase histórico-crítico en sus juicios. Le resulta fácil, por ejemplo, admirar a Zorrilla de San Martín por su armoniosa poesía de eco modernista y espíritu neo-romántico. Zorrilla era además el poeta oficial y nadie hubiera osado no reverenciarlo. Una lectura moderna de Tabaré pondría seguramente en tela de juicio la autenticidad de los mitos contruidos por él. Pero no se podía pedir algo semejante a los testigos de su gloria. Cardu cita con indudable admiración el homenaje que se le tributa en el Centenario de la Independencia, en grandiosa ceremonia junto al monumento al héroe nacional Artigas, obra

(37) Sigo las denominaciones tradicionales, reseñadas por Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1983.

(38) “Il 25 Agosto 1925, Centenario della dichiarazione della Florida (Centenario dell’Indipendenza), l’autore della *Leyenda Patria* fu oggetto di un omaggio nazionale, la cui cerimonia principale si svolse nella piazza

escultórica que –quiere recordar Cardu– es del italiano Zanelli ⁽³⁸⁾.

También le resulta fácil e inmediato admirar la obra de Juana de Ibarbourou que, por otra parte, según vimos, traduce magníficamente.

Pero sobre todo interesa destacar su interés por la poesía de los más jóvenes, a los cuales dedica un gran espacio: dieciséis de ellos (en un total de treinta y seis) tienen menos de cuarenta años; y nueve menos de treinta y dos. Entre estos jóvenes, hay alguno que más tarde se perdería en los vericuetos de la historia, como Carlos Alberto Clulow o Alicia Porro. Pero hay otros que se iban a demostrar sólidos y capaces de realizar un definido camino literario: así, por ejemplo, Nicolás Fusco Sansone, que entonces tenía sólo veintiséis años y había publicado un solo poemario ⁽³⁹⁾, pero que después iba a producir constantemente poesía, narrativa y crítica, con la exaltación que caracteriza su misma poesía, vista hoy como feliz testimonio de alegría y vitalidad.

En cuanto a las novedades vanguardistas, Cardu no deja de señalarlas y registrarlas. No obstante, sus traducciones opacan en cierta medida los hallazgos estilísticos más innovativos de estos poetas transgresores. Es precisamente su modo de traducirlos que denuncia un juicio histórico que en sesenta años habría de cambiar. Del mismo Julio Herrera y Reissig reconoce que anuncia la poesía moderna, pero –explica– “in quanto essa può avere di sciatto e di volgare” ⁽⁴⁰⁾. No logra ver que el camino que había empezado y que su muerte prematura trunca es el mismo que habría podido acercarlo al futurismo, a Dadá, al surrealismo ⁽⁴¹⁾. La selección de poemas que de él propone Cardu es escasa, apenas dos composiciones, y una de ellas muy poco representativa. Además, si bien *Las madres* es un bello poema de *Los éxtasis de la montaña*, en la traducción pierde fuerza y dramatismo, como se puede ver confrontando, por ejemplo, los últimos cuatro versos del soneto en el original y en la traducción:

Mujeres matronales de perfiles oscuros,
Cuyas carnes a trébol y a tomillo trascienden,
Ostentando el pletórico seno de donde penden
Sonrosados infantes, como frutos maduros.

Indipendenza, all'ombra del monumento ad Artigas, opera superba ed onestissima del nostro Zanelli”: C. Cardu, *op. cit.*, p. 237.

(39) Nicolás Fusco Sansone, *La trompeta de las voces alegres*, Renacimiento, Montevideo, 1925; y en concomitancia con la antología de Cardu, *Preguntas a las cabezas sin reposo*, Montevideo, 1930.

(40) Camillo Cardu, *op. cit.*, p. 78.

(41) Eso piensa Idea Vilaríño: véase su *Prólogo* a Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

figure matronali dai calmi volti oscuri,
 le cui carni di timo, di trifoglio, d'aperto
 sanno, e pendenti al seno pletorico scoperto
 han rosei pargoletti come frutti maturi.

El realista vocablo “mujeres” se transforma en el romántico “figure”, con el agregado de un adjetivo que pone en las protagonistas una calma que en el original no existe y que no puede provenir más que de la típica mitización italiana de la madre. Además “el pletórico seno de donde penden/ Sonrosados infantes, como frutos maduros” establece una relación directa entre esas madres y la naturaleza pura, inocente, anterior al pecado. Esas madres “ostentan” sus hijos como una planta puede ostentar un fruto. En cambio las madres de Cardu no han podido regresar a ese pasado utópico: el adjetivo “scoperto” aplicado al seno, en lugar del herreriano “ostentando”, les devuelve la conciencia de la desnudez, implícita asimismo en el *sabor de lo abierto* (“d’aperto sanno”), por contraposición a un ambiente “cerrado” que tampoco parece existir en la mente del poeta, sino sólo en la del traductor. Las madres de Herrera pueden estar únicamente en este paisaje *abierto*, de “amplios confines”, y frente a un único juez, ese “Dios que retumba en la tarde”. Por eso sus hijos son “frutos”. En cambio, en la traducción los hijos ya no son simplemente “infantes, como frutos”, sino carducciani “pargoletti”, con un sentido completamente distinto de la infancia, más sentimental y asimismo menos panteísta.

De modo semejante, los poemas futuristas de Alfredo Mario Ferreiro y de Julio J. Casal pierden gracia y eficacia al ser vertidos en un italiano que no les corresponde diacrónicamente. A pesar de estos defectos, que no logran opacar los méritos indicados precedentemente, volvemos a reconciliarnos con la antología cuando llegamos a las páginas dedicadas a Ildefonso Pereda Valdés. Cardu lo reconoce como pionero de la vanguarda montevideana⁽⁴²⁾ y como original autor de “poesías de negros”, con un particular interés por los cantos africanos y por el ámbito afro-montevideano. Nuestro antólogo no podía suponer entonces la importancia que iba a adquirir la poesía afro-americana, especialmente afro-antillana, en los dos decenios siguientes, o sea del 30 y del 40. Los poemarios que darán fama a Nicolás Guillén empiezan a salir, precisamente, a partir del 30: *Motivos de son*, 1930; *Sóngoro Cosongo*,

(42) “Nel 1920 fondò la prima rivista letteraria d’avanguardia apparsa nell’Uruguay: *Los nuevos*: C. Cardu, *op. cit.*, p. 144.

1931; *West Indies Ltd.*, 1934; *Cantos para soldados y sones para turistas*, 1937. También de 1937 es el emblemático *Tuntún de pasa y grifería* del puertorriqueño Luis Palés Matos. Parecería, sin embargo, que Cardu presintiera esta dirección incipiente de la poesía americana y para ilustrar la obra de Pereda Valdés elige, certeramente, *Los tambores de los negros*. La traducción, rítmica y eficaz, resulta apropiada para citarla completa, como un mínimo homenaje a quien, aun dentro de sus naturales límites, supiera ocuparse tan temprana y generosamente de una poesía entonces desconocida en Italia y probablemente también en el resto de Europa.

I tamburi dei negri

I negri dai lunghi tamburi,
dai rossi collari, dai capi piumati,
dai labbri violenti, dagli occhi sensuali,
riempion la città d'uno stridio africano.
Borocotò, borocotò, borocotò, cias cias.
Borocotò, borocotò, borocotò, cias cias.

Musica della selva in mezzo a la città!
Allegria dei camiti da gli affilati denti!
Un monarca da giaco va dispensando inchini
con gravità solenne di pagliaccio africano.
Borocotò, borocotò, borocotò, cias cias.
Borocotò, borocotò, borocotò, cias cias.

Il "candombe" scialacqua colore
sul tavolato di serpentine,
sul quale i negri danzano al suono dei loro tamburi
sino a rompere il timpano de la città.
Borocotò, borocotò, borocotò, cias cias.
Borocotò, borocotò, borocotò, cias cias.

Quando la città depone luci e colori
e muore il carnevale appena imbianca il cielo,
i negri si ritirano, e il mio cuor, ch'è un tamburo,
co' battiti ripete sordamente, pazzamente:
Borocotò, borocotò, borocotò, cias cias.
Borocotò, borocotò, borocotò, cias cias.