

**EL CANON NACIONAL POR
DENTRO Y POR FUERA.
FELISBERTO HERNÁNDEZ
EN LAS ANTOLOGÍAS
NARRATIVAS URUGUAYAS
(1930-1966)**

ALEJANDRO GORTÁZAR

Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)

Introducción

Desde las primeras décadas del siglo XX la literatura uruguaya encontró diferentes vías para su difusión. La edición de autor, los esfuerzos colectivos de las revistas, que en ocasiones llegaban a editar libros, algunos intentos editoriales de librerías (Claudio García o Barreiro y Ramos) y el influjo de cierto paternalismo estatal propiciado por el batllismo¹ fueron los canales habituales. En ese contexto, no puede parecer extraño que la obra de Felisberto Hernández (1902-1964) fuera prácticamente desconocida, y

leída entre un grupo estrecho de amigos. A mayor o menor escala, aunque quizá no con tanta radicalidad, esta era la regla general de circulación en el campo literario uruguayo del período².

Las antologías, tanto narrativas como poéticas e incluso mixtas, formaron parte de las actividades rectoras del Montevideo letrado desde el siglo XIX. La *Antología de narradores del Uruguay* de Juan M. Filartigas (1900-c.1975) (FILARTIGAS, 1930) y la *Antología del cuento uruguayo* de Alberto Lasplaces (1887-1950) (LASPLACES, 1943), son los únicos casos que permiten abordar el funcionamiento de este género en el territorio de la narrativa uruguaya de la primera mitad del siglo XX. Por eso, se hace necesario esbozar los principios ideológicos que estructuran las antologías que estudiamos, ya que estas definen en cada momento un “canon” literario de la nación, una tradición propia, un patrimonio.

La literatura de Felisberto Hernández, en estos dos casos particulares, no es incluida en ese patrimonio narrativo. ¿Cuáles son los motivos de esta exclusión de Felisberto Hernández? ¿Se trata de exclusión, desconocimiento o desinterés? ¿Son iguales los motivos de Juan Manuel Filartigas y de Alberto Lasplaces? Este trabajo intenta responder a estas preguntas.

A partir de 1947 se produce un cambio en la trayectoria literaria de Felisberto Hernández. Entonces, la editorial Sudamericana de Buenos Aires publica su libro *Nadie encendía las lámparas*, lo que implicó una mayor posibilidad de difusión. Además, a partir de la admiración de unos pocos escritores y críticos emergentes en las revistas literarias montevideanas de la segunda mitad del siglo XX (*Escritura*, *Entregas de la Licorne*), el narrador encuentra un reconocimiento que, una vez fallecido en 1964, preparó el entorno para su difusión fuera de fronteras uruguayas.

Los grupos emergentes de esos años hicieron una nueva lectura del conjunto de la literatura uruguaya que, hacia finales de la década del sesenta, tras conseguir la hegemonía cultural, estableció un nuevo canon literario en el que Felisberto Hernández tenía un lugar entre otros escritores y tendencias recuperados. Hasta que las luchas entre estos grupos no terminaron, estos no tuvieron su recopilación narrativa, que finalmente se publicó en 1962. Ese año Arturo Sergio Visca (1917-1993) publica su *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, en la que se incluye por primera vez a Felisberto Hernández y a un escaso número de narradores desligados de la tradición realista posgauchesca. A partir de este caso se plantean nuevas interrogantes en torno a cómo llega Felisberto Hernández a la antología de Arturo Sergio Visca, es decir, al modo que va preparándose su entrada al canon literario nacional. Para responderlas se incluirá en el análisis una segunda recopilación, elaborada por Ángel Rama en 1966, que también comprende textos del autor en cuestión. Se trata de *Cien años de raros*. En esta antología, finalmente, la literatura “imaginativa” encuentra su sitio, bastante particular, en la literatura uruguaya. Como sea, las cuatro antologías demuestran las variaciones del canon literario nacional y al mismo tiempo, la sumisión de su

orden a los presupuestos ideológicos que guían las prácticas del crítico literario en diferentes momentos históricos.

Felisberto Hernández y el canon liberal

Fue muy escaso el contacto de Felisberto Hernández con los distintos grupos de escritores que publicaban revistas en la década del veinte (alrededor de *La Cruz del Sur* y *La Pluma*)³ y que se hacían conocer por este medio⁴. Esto lo mantuvo alejado del público de estas revistas, que no era precisamente masivo, y de las formas de divulgación hegemónicas utilizadas por los escritores en aquel contexto. No hay que olvidar factores subjetivos como la timidez del escritor y a veces su inseguridad, señaladas por algunas de las personas que lo conocieron en profundidad⁵, que pudieron influir en la circulación restringida de sus narraciones.

Hacia 1926 comienza sus giras como pianista por el interior del país, donde permanecerá la mayor parte del tiempo. Esta nueva situación lo distancia aún más de la vida cultural de la capital. El resultado es la publicación de tres de sus libritos iniciales en el interior del país: *Libro sin tapas* (Rocha, 1929), *La cara de Ana* (Mercedes, 1930) y *La envenenada* (Florida, 1931); y por consiguiente su casi “inexistencia” para los grupos literarios de Montevideo. Estos pocos datos podrían explicar la no inclusión de Felisberto Hernández en la antología de narradores hecha por Juan M. Filartigas: el crítico no conocía al narrador ni su obra. Sin embargo, el problema podría ser enfrentado desde otra perspectiva ya que tanto Juan M. Filartigas, como Alberto Lasplaces estuvieron vinculados a *La Cruz del Sur*. En el caso de Filartigas, es posible pensar que no conociera la obra del autor, o que no la considerara suficiente (en cantidad y calidad) para incluirla en una antología de narradores uruguayos. Por este motivo se intentará aquí establecer los criterios con los que el crítico recorta y presenta los “valores” de los narradores que incluye.

La situación de Lasplaces es diferente. A partir de 1942 los editores artesanales González Panizza Hnos. de Montevideo, publicaron dos títulos de Felisberto Hernández, que proporcionó al narrador cierta visibilidad en el campo literario. El crítico fue director de la revista mencionada y probablemente haya pasado por su mano la narración que le publicaran al autor en 1926⁶. De modo que no es posible afirmar que los criterios y las posibilidades de Alberto Lasplaces para incluir a Felisberto Hernández hayan sido iguales a los de Filartigas. Es posible que en esta oportunidad se trate de un borramiento consciente de su obra. El capítulo que sigue aborda estas dos antologías, publicadas en diferentes momentos de la trayectoria de Felisberto Hernández, de acuerdo a los problemas planteados hasta aquí.

Los narradores uruguayos y el centenario

La *Antología de los narradores del Uruguay* y el *Mapa de la poesía* publicados por Juan M. Filartigas en 1930 (FILARTIGAS, 1930) acompañan –y aprovechan– el entusiasmo provocado por los festejos del

Centenario de la jura de la Constitución en Uruguay⁷. Esta reformulación de la nación debía ir acompañada de un reordenamiento del patrimonio artístico de la nación. Puede decirse que las dos recopilaciones operan en ese sentido⁸. Estas antologías formaban parte de una práctica crítica y de divulgación mucho más amplia que Juan M. Filartigas estaba desarrollando desde 1920, cuando apenas contaba con veinte años⁹. Dicha práctica crítica no consiguió el grado de hegemonía que alcanzaron críticos como Alberto Zum Felde o los hermanos Gervasio y Guillot Muñoz. Después de 1930 sus ensayos tomarán un cauce estrictamente político, aunque esta faceta ya venía prefigurándose en su obra¹⁰. Su incursión en la poesía y la narrativa sin embargo, es escasa y nada tuvo que ver con el período en que se desarrolló, vinculándose tímidamente con la vanguardia literaria a través de la poesía¹¹.

La mirada de Filartigas, anterior a la elaboración y publicación de sus antologías, se dirigió fundamentalmente hacia el establecimiento, y registro, de los “valores” artísticos y políticos del Uruguay. Su canon literario consistía en una lista de autores estrecha, aunque consensuada en la elite letrada montevideana, que incluía autores del Novecientos (como Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, José Enrique Rodó), y que estaba orientada también a destacar los valores del presente. La referencia al Novecientos deslumbrará igualmente a la generación del 45, lo que parece ser una herencia y también una nostalgia compartidas, del papel rector (y fuertemente autónomo) de la ciudad letrada en la primera modernización.

Las dos antologías de 1930, en este sentido, de algún modo podían seguir las advertencias del historiador Ariosto D. Gonzalez respecto al significado que debían tener los festejos del Centenario, no como una simple “*adhesión a un pasado teatral y guerrero*” sin ninguna utilidad para las próximas generaciones, sino como el momento oportuno para el “*análisis de la tarea realizada*” con vistas a la elaboración de un “*programa de trabajo*” para el futuro (GONZÁLEZ, 1937: 357). Por eso afirma:

“Es necesario robustecer la conciencia nacional [...] depurando y exaltando la herencia intelectual mediante el estudio de los que podríamos llamar nuestros clásicos [...] Todos, cada uno según sus fuerzas y en la medida de su aptitud pueden y deben colaborar en esa cruzada” (GONZÁLEZ, 1930: 366).

Para González no alcanzaba con una exaltación del pasado, sin una depuración de “*nuestros clásicos*”, cuya finalidad era el futuro del país, “*robustecer*” una conciencia nacional. Esa pareció ser la actitud del crítico Juan M. Filartigas. Pero ¿en qué consistió su cruzada? ¿cuál fue su depuración del pasado? ¿quiénes eran “nuestros clásicos”? ¿cómo llegaban a representar a la nación aquellos narradores seleccionados para la *Antología de narradores del Uruguay*? El título del prólogo a su recopilación de narradores del Uruguay, “Nacionalismo rescatador”, describe el carácter de “cruzada” de Filartigas. Las palabras previas del crítico, inundadas del optimismo del Centenario, postulaban la tarea conjunta que implicaba la conformación de una identidad propia:

“[...] Nuestra generación es auténtica de valores y tiene la obligación de expresarse en la tarea de la patria nueva. Con radical autenticidad tiene que trabajar desde la cátedra, desde la escuela, desde el libro, desde el campo político, en un empeño de fondo de nacionalismo rescatador, en el premio de posesión de sí mismo” (FILARTIGAS, 1930: 9).

El emprendimiento de Filartigas no implicaba la asociación de un estilo literario específico para la nación, y aunque predominaba el realismo criollista ambientado en el medio rural¹², la antología cumplía con la tarea de “*buscarle una forma de unidad a todos aquellos trabajos que por sus influencias de belleza hayan adquirido valor individual*” (FILARTIGAS, 1930: 9) al margen de un estilo específico. De este modo, el crítico justificaba la aparición de escritores del siglo XIX ya muertos, como Eduardo Acevedo Díaz y Javier de Viana, así como algunos consagrados y todavía vivos como Carlos Reyles y Manuel Acosta y Lara (señalando en éste último, el reconocimiento de la crítica literaria francesa); y fundamentalmente, los escritores cuya obra era reciente y representaba el futuro de la literatura uruguaya. Justino Zavala Muniz, Francisco Espínola, Valentín García Saiz, Manuel de Castro y Luis Giordano, completaban la nómina de escritores seleccionados por el crítico para representar a la generación a que hacía referencia anteriormente¹³.

El estilo realista tradicional parece debilitarse, aunque no mucho, a medida que la antología se acerca al presente (1930), en el que se encuentra a Luis Giordano, a quien el crítico califica como uno de los escritores “*más representativos de la vanguardia literaria*” y cuya poesía “*es una de las más firmes esperanzas de nuestro arte*” (FILARTIGAS, 1930:138). Significativamente el narrador y poeta Luis Giordano cierra la antología del Centenario elaborada por Filartigas. La inclusión de este autor cuya obra estaba todavía en ciernes, y alejada del realismo criollista imperante, hace más compleja la ausencia de Felisberto Hernández, cuyas características eran muy similares a las de Giordano en relación a la obra publicada.

Sin embargo, podría haber dos factores que pueden explicar la ausencia de Felisberto Hernández en esta antología. Por una parte, el grado de marginalidad voluntaria de su literatura (escasa circulación entre amigos y allegados y publicación en el interior del país); por otro, la falta de una obra en número y calidad suficiente como para brindarle algún reconocimiento. Eventualmente, el crítico pudo no considerarla digna de una antología de tan reducido espacio y con intención de representar los valores individuales de la narrativa nacional. De esta forma, la obra de Felisberto Hernández no se hizo visible para la elite letrada y lectora montevideana, y siguió su camino menor dentro de la provinciana literatura uruguaya de los años treinta.

El cuento Batllista

La *Antología* de Alberto Lasplaces puede ser leída como una expresión en lo cultural del batllismo, cuyo grado de elaboración y especialización es mayor a su predecesora. El crítico contaba con 56 años cuando publica los dos volúmenes y se había retirado de la enseñanza primaria

en 1936. Había sido un militante orgánico del batllismo trabajando para la redacción del diario *El Día* desde 1911, y con una carrera brillante en la educación primaria del Estado convirtiéndose en Director General del Instituto Normal de 1928 a 1936¹⁴. Antes de esta Antología el autor había editado dos recopilaciones con fines pedagógicos: *Lecturas Uruguayas* y *Lecturas Americanas*¹⁵.

Los dos volúmenes de Lasplaces no sólo incluyen un mayor número de narradores sino que demuestran también un grado de especialización mayor que el caso de Filartigas. En primer lugar, se establece un corte preciso en el género narrativo al que se recurre, el cuento. En segundo lugar, se percibe un intento de abarcar el siglo XIX ingresando más autores al canon. Y por último un prólogo-justificación cuyos criterios ya no dependen de un idealismo profundamente nacionalista y de recortes generacionales. Algunos nombres como los de Eduardo Acevedo Díaz, Javier de Viana, Francisco Espínola y Carlos Reyles se repiten en ambas antologías, y en el caso de Lasplaces agregando autores como Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, José Pedro Bellan, que comienzan a conformar el canon literario nacional, otra vez signado por el hito literario fundacional del 900.

Al igual que Filartigas, aunque sin ningún motivo generacional explícito, la antología intenta recoger los frutos recientes de la actividad literaria, siempre y cuando la producción sea suficiente y de calidad. Esto explica la inclusión de narradores como Enrique Amorim, cuyo período más productivo y exitoso se cierra precisamente a principios de los cuarentas; o Juan José Morosoli, quien se inicia en la narrativa en 1932, pero cuya mayor difusión se produce a fines de esta década.

Como se dijo, el recorte por género, la especialización del discurso crítico y la inclusión del siglo XIX son los aspectos que diferencian esta Antología de Lasplaces de la de Filartigas. El prólogo es, en ese sentido, representativo. La literatura uruguaya, para el crítico, no comienza a configurarse sino después de la segunda mitad del XIX, y a causa del romanticismo argentino:

“Los escritores y poetas argentinos refugiados en Montevideo durante la tiranía de Juan Manuel de Rosas, integraron con otros pocos orientales el primer grupo intelectual de nuestra historia [...] Hay que llegar a la generación de Juan Carlos Gómez, Melchor Pacheco y Obes, Adolfo Berro, Manuel de Araújo, Alejandro Magariños Cervantes, a mediados del siglo XIX, para poder decir que en nuestro país hay algo que se asemeje a un albor literario, anunciador de tiempos mejores” (LASPLACES, 1943-4: 12).

Sin embargo, al definir los criterios específicos de la Antología, es decir, el cuento breve, el crítico ubica sus esfuerzos en las “*postrimerías del siglo*” y fundamentalmente dentro del siglo XX. El fin último de esta Antología, por el que no han sido incluidos todos los cuentistas, sigue la línea trazada por Filartigas:

“He tratado de hacer una selección y de que *estén representados en ella las diversas generaciones de escritores uruguayos*, desde los primeras (sic)

que abordaron aquel género hasta las más recientes [...] Espero que mi trabajo no haya sido en vano y que pueda servir para hacer conocer en el extranjero, y aún en nuestro propio país, uno de los aspectos más interesantes de nuestro arte literario (Lasplaces, 1943: 13)”.

Con la perspectiva histórica del presente es claro que la inclusión de narradores como Domingo Arena (asistente del dos veces presidente José Batlle y Ordóñez y legislador de su partido), Manuel Medina Betancort (secretario de la primera presidencia de Batlle), Adolfo Montiel Ballesteros, Daniel Muñoz o Benjamín Fernández y Medina (quienes desempeñaron cargos diplomáticos) no tuvo que ver exclusivamente con criterios literarios como se ha estado argumentando en este artículo. A pesar de que Lasplaces intenta establecer un criterio objetivo de selección (la calidad, cantidad y reconocimiento de la obra literaria), a través de los textos que justifican la inclusión de cada autor y que encabezan la pieza seleccionada, es posible observar el peso de datos referentes a la participación en el Partido Colorado, y en especial en los gobiernos batllistas, que serán destacados en cada caso.

En este punto es necesario establecer el corte o la transición de las viejas prácticas del campo cultural heredado del Centenario. Habrá que esperar unos veinte años para volver a tener una antología narrativa, cuyos criterios demostrarán una mayor especialización de la función crítica y al mismo tiempo una reconfiguración del canon narrativo nacional en que por primera vez tendrá lugar la obra de Felisberto Hernández y algunos autores no realistas.

Reconocimiento y entrada al canon

Las revistas literarias de los grupos de la “generación crítica” o “del 45” se transformaron en espacios de legitimación para críticos y escritores emergentes. Los artículos y cuentos publicados allí señalan la necesidad de renovar, al mismo tiempo, la literatura uruguaya y su crítica (aunque algunos nombres se mantenían como Alberto Zum Felde). El esfuerzo llevó unos veinte años y se desarrolló en diferentes direcciones.

Hacia 1942, un año antes de la recopilación de Lasplaces, los jóvenes de la revista *Apex* (Manuel Flores Mora, Carlos Maggi, entre otros) plantean la inexistencia del arte uruguayo desde la portada de su último número, el 2:

“Nosotros, seguros que todavía no existe un arte uruguayo, que lo que se hace generalmente es de inspiración o pertenece a escuelas o a autores ajenos a nuestro medio; pero a la vez apreciando en figuras aisladas valores verdaderos, viendo en esos artistas sinceridad [...] queremos que en nuestra publicación estén reflejados los intentos que pretendan expresarse con voz propia. [...] No pretendemos, con esto, encerrarnos en un nacionalismo artístico que sería suicida. [...] Pero esto, señores, no quiere ser un cambalache. Cosas de segunda mano, no” (citado en ROCCA, 1996: 20)

El planteo de la inexistencia del arte uruguayo, reconociendo sin embargo la presencia de “figuras aisladas”, a quienes la revista recurrió, como Jules Supervielle, Joaquín Torres García, Ildefonso Pereda Valdés y Juvenal Ortiz Saralegui, ponía de manifiesto una crisis que en la literatura no

tardó en concretarse, hacia 1950, y que, simultáneamente, generó una reformulación de la misma en manos de los jóvenes emergentes durante estos años cuarenta.

Esta renovación, como ya se advirtiera, tardó veinte años en hegemonizarse y creció de la mano de un nuevo impulso modernizador provocado por diferentes causas, entre ellas dos importantes: la instalación de editoriales “metropolitanas” en América Latina (Losada) y la creación de las propias en las antiguas capitales virreinales (Sur en Buenos Aires y F.C.E. en México, fundamentalmente); y la ampliación de una burocracia estatal específica en el campo de la cultura, la enseñanza y la investigación literaria e histórica (en Montevideo: Museo Histórico, Facultad de Humanidades, 1945; Biblioteca Artigas, IPA, etc).

La literatura de Felisberto Hernández se reposicionó en la discusión sobre la literatura nacional correlativamente a esta “revolución” en el campo literario uruguayo, y en 1962 ingresa al canon a través del crítico Arturo Sergio Visca y su recopilación, que señala al mismo tiempo, la hegemonía conseguida por los grupos emergentes dos décadas atrás y que se expresa en un consenso o tregua, respecto a la tensión cosmopolita / nacionalista expresada en el campo literario por las revistas *Número* (Emir Rodríguez Monegal, Mario Benedetti, etc) y *Asir* (Lockhart, Visca, etc).¹⁶

Las revistas del “45”: primeros pasos hacia el reconocimiento

Las revistas que difundieron la literatura de Felisberto Hernández fueron dos: *Escritura* y *Entregas de La Licorne*. La primera, surge en 1947 y publica un cuento del narrador: *Mur*¹⁷, así como la *nouvelle Las Hortensias*¹⁸, relato que ocupa 23 páginas de la revista y luego es publicado en separata, por lo demás el único texto que esta revista sacó en esta modalidad editorial, si se exceptúa el caso más problemático de “Melusina y el espejo”, de José Bergamín.

Por su parte, *Entregas de La Licorne*, traída de París en 1953 por Susana Soca, quien la había fundado en esa misma ciudad en 1947, publica dos cuentos de Felisberto Hernández: “Lucrecia” y “Explicación falsa de mis cuentos”, así como un artículo sobre una obra teatral de Jules Supervielle titulada “El ladrón de niños”¹⁹.

Este acercamiento a las revistas, que proporciona al autor un vínculo con críticos como José Pedro Díaz y Ángel Rama, le asegurará a Hernández su inclusión en el canon literario nacional que a fines de los cuarenta era dudosa, a pesar de la publicación en la editorial Sudamericana de Buenos Aires de su libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas* (1947).

En cuanto a las dos revistas hegemónicas del período (*Asir* y *Número*) las actitudes frente a Felisberto Hernández variaron mucho. En la primera época de *Número* (1949-1955) nadie escribió sobre su obra, habiendo tenido oportunidades de hacerlo, ya que en 1947 y 1949 el narrador publicó obra. Paralelamente la actitud de *Asir* fue más cautelosa, Felisberto Hernández no era precisamente un modelo de los gustos estéticos imperantes en la

dirección de la revista, aunque no dudó en reproducir algunas de sus piezas. La codirectora y cofundadora de la revista, Marta Larnaudie de Klinger, interpretaba con cierto malestar que la obra de Hernández y la de otros escritores como Kafka, Supervielle o Faulkner, era un intento de deformar “sin piedad” la realidad, o de divinizarla “pareciendo someterse a ella, y creando la idolatría, ora de la Palabra, ora del Objeto, ora de la Acción”²⁰. Tres meses después la revista reprodujo una nota sobre *Nadie encendía las lámparas* del crítico Alberto Zum Felde, publicado originalmente en el diario de *La Razón*, de La Paz (Bolivia). El crítico reconoce la novedad de la aparición de Hernández, que radica en su ruptura con el realismo aunque censura su desvío del regionalismo, definido como una “geografía” que desborda en la literatura latinoamericana, y como expresión de una esencia de América:

“Europa es historia; nosotros somos geografía. Lo geográfico – naturaleza, tipos, costumbres, paisaje, productos–, pesa demasiado sobre nuestra realidad social y literaria. Nuestra narrativa es, a menudo, un capítulo de nuestra geografía humana. [...] Y ello, sumado al poder sugestivo que –en el plano puramente estético– lo característico nacional ejerce sobre el narrador, explica –y tal vez justifica–, el tipo predominante de nuestra novelística. Por eso dudamos que una modalidad psicológica [como la de Hernández] que tenga las formas regionales y territoriales por elementos subordinados y accesorios, y no primordiales, como hasta ahora, pueda ser cultivada con éxito y llegar a constituir escuela...”

La inclusión de Hernández en la recopilación de Arturo Sergio Visca representó un consenso respecto al valor de la narrativa del autor, aunque siguió demostrando el diálogo de sordos entre las tendencias opuestas. Las críticas de Emir Rodríguez Monegal a la antología se centran en que no modifica la tendencia realista y posgauchesca hegemónica en la historia literaria del Uruguay –a la que las antologías liberales analizadas rendían tributo– que el crítico combatió tanto en el semanario *Marcha* y la revista *Número*.

La Antología del cuento uruguayo contemporáneo de Arturo Sergio Visca

En comparación con los dos casos que anteceden a la antología de Visca, ésta es aún más acotada. El crítico Alberto Lasplaces tomaba el cuento, y situaba el origen de su periodización a fines del siglo XIX, abarcando hasta el presente; Visca retoma la elección del género y reduce el corpus, significativamente, a sus contemporáneos. Su “Advertencia”, al igual que los prólogos anteriores, intenta justificar la representatividad de los textos que precede:

“[...] Hemos procurado, en cambio, representar, a través de los narradores elegidos, las tendencias más diversas, los más dispares modos de enfrentamiento al quehacer narrativo, los más distintos enfoques de nuestra realidad. Confiamos, por eso, que esta antología logre, a pesar de las

limitaciones apuntadas, dar una imagen suficientemente completa de lo que la narrativa uruguaya es en esencia” (Visca, 1962: 6).

La compilación de Visca de 1962 se propone dar “*una imagen suficientemente completa*” de la “*esencia*” de la literatura uruguaya, el mismo intento de “*una forma de unidad*” que busca la recopilación de Filartigas en 1930 y la selección representativa de Lasplaces en 1943.

Al igual que éstas, y dada la abundante producción dentro de la tradición “rural”, la recopilación de 1962 vuelve a reproducir una selección orientada a los posgauchescos: de los 23 autores seleccionados, 4 representan la literatura de ambiente urbano real o ficticio (Carlos Martínez Moreno, Giselda Zani, Juan Carlos Onetti y Mario Benedetti), y 2 la fantástica (Hernández, María Inés Silva Vila), lo que no llega a representar 25% de los narradores antologados (igual porcentaje se encuentra en la recopilación de Lasplaces). El resto se ubica en el campo de la literatura posgauchesca donde aparecen las figuras consensuadas de Francisco Espínola, Enrique Amorin y Juan José Morosoli; a las que se agregan autores como Juan Mario Magallanes, Santiago Dosetti, Víctor Dotti, Serafín J. García y José Monegal, cuya producción cuentística era abundante en 1962 aunque dispersa en varios medios de prensa, y que ingresa por primera vez a una antología narrativa. Finalmente, una selección de algunos de los continuadores contemporáneos de la tradición como Dionisio Trillo Pays, Alfredo Dante Gravina, Eliseo Salvador Porta, Julio C. Da Rosa y Domingo Luis Bordoli Castelli.

A pesar de este desnivel en la representación de la esencia de la narrativa uruguaya, que es una constante en los casos analizados, la inclusión de algunos autores como Benedetti o Martínez Moreno representa cierto reconocimiento de los “urbanos” de la generación (o “foráneos”, según la expresión de Eliseo Salvador Porta). La inclusión de Felisberto Hernández, y de la narradora María Inés Silva Vila, calificada por Visca de “no realista”, es parte también de la aceptación de las diferentes tendencias contemporáneas.

La obra de Felisberto Hernández, a partir de 1962 y con la excepción del crítico Emir Rodríguez Monegal, hasta sus años de vida uruguaya (1967), pasará a formar parte de las lecturas críticas del corpus de la literatura uruguaya. En 1968 se inicia la publicación de dos colecciones fundamentales de divulgación popular: la *Enciclopedia Uruguaya*, conducida por Ángel Rama, y *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, dirigida por Carlos Real de Azúa, Carlos Maggi y Carlos Martínez Moreno. Ambas colecciones prueban el grado de hegemonía alcanzado por los grupos de la generación en el campo cultural, y la aparición del narrador es parte de su reestructuración del canon literario nacional.

El recorrido que siguió la incorporación de Hernández a la historia de la literatura nacional fue lento, y más o menos correlativo a la emergencia y consolidación de la heterogénea generación “del 45”. A pesar de esto, la importancia de su “descubrimiento” radica en que permitió relativizar el

dominio de la tradición realista posgauchesca en la literatura uruguaya y, fundamentalmente, legitimar la práctica de escritores que no continuaron esa tradición. Una prueba de ello es la aparición de la antología de Ángel Rama, *Cien años de raros* (1966). En ella el crítico pretende reconstruir el trazado de una corriente “*subterránea*” de la literatura nacional que llama “*imaginativa*” (antes que fantástica) y cuya genealogía se remonta a *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont.

Conclusiones

El texto que justifica los criterios de la recopilación de Rama plantea –en un nivel– un cuestionamiento del canon realista nacional, que sus antecesoras ayudaron a construir, al proponer una antología cuyo criterio descarta la tradición posgauchesca; pero –en otro nivel– mantiene intacta la unidad de la literatura uruguaya, incorporando a ella una “línea secreta”, cuya historicidad es descripta en los siguientes términos:

“Es paródica, ajena, indecisa en sus comienzos, progresivamente emerge a la luz, pacta con los lectores que antes había desdeñado, y en los últimos 25 años se incorpora autores, estilos, búsquedas artísticas originales, hasta formar sino una escuela, una tendencia –minoritaria– de la literatura nacional” (Rama, 1966: 8).

La “*literatura imaginativa*” de Rama enhebra cierto sector de la literatura del 900, Horacio Quiroga y Federico Ferrando, con la obra de Felisberto Hernández, y finalmente con un amplio sector de la renovación iniciada en los cuarentas (Mario Arregui, José Pedro Díaz, Armonía Somers, María Inés Silva Vila y Carlos Martínez Moreno), continuada a partir de 1955 por Marosa di Giorgio, Héctor Massa, Luis Campodónico, Gley Eyherarbide, Jorge Sclavo, Mercedes Rein y L. S. Garini (seudónimo de Héctor Urdangarín) y que llega a Tomás de Mattos, “*el más joven de los raros*” (1966: 11-12).

Durante el período de dominio del realismo, que el crítico califica de “*fecundo, vigoroso y también con frecuencia sencillo y aun primario*” (1966: 8), la ciudad letrada situó su dominio sobre la literatura a través de las antologías, que identificaron la literatura nacional con el realismo posgauchesco, aceptando unas pocas excepciones.

La primera parte de este trabajo se enfrenta a la conformación del canon liberal de la literatura uruguaya a través de las únicas dos antologías narrativas existentes entre 1930 y 1945, señalando en sus criterios de selección la presencia de un discurso nacionalista, ligado a intereses político-partidarios. Progresivamente estos intereses “extraliterarios” se verán afectados por una mayor especialización del discurso crítico, que irá restringiendo el género literario (cuento) y definiendo su dominio sobre un continuo histórico sobre entendido (literatura uruguaya), al que se le aplican diferentes recortes.

Fue necesaria una reinterpretación de la historia literaria del Uruguay, que incluso puso en cuestión las prácticas de las generaciones anteriores,

para que Felisberto Hernández ingresara al canon narrativo de la nación. La recopilación de Rama es una de las formas en que se intentó reinventar la literatura en Uruguay, tarea que muchos de los intelectuales de este país durante la segunda mitad del siglo XX intentaron llevar adelante desde otras disciplinas como la historia, la sociología o la antropología.

El prólogo, que justifica la creación de un corpus literario ajeno al realismo posgauchesco bajo el rótulo de “*literatura imaginativa*”, recluye a los “*raros*” de la literatura uruguaya en una corriente subterránea y deja de lado parte de los principios que la relegaron a una vida secreta. En este trabajo se ha intentado reconstruir algunos de estos principios ligados a una relación siempre conflictiva entre la crítica literaria y los proyectos políticos nacionales que la sustentan, en diferentes contextos socio-históricos.

NOTAS

- 1 Se llama *batllismo* a la corriente socialdemócrata del Partido Colorado que ha tomado como modelo, con muchas libertades y según la coyuntura política, las reformas sociales, políticas y económicas llevadas adelante, sobre todo, en las dos presidencias de José Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1914).
- 2 A esta regla general hay que agregar el hecho de que ni siquiera Felisberto Hernández se presentaba como un escritor en la década del veinte, sino como pianista. Ver entrevista realizada a Felisberto Hernández en 1926 publicada en este volumen.
- 3 Sólo un cuento suyo, “Genealogía”, aparece en *La Cruz del Sur*, N°12, 10 de marzo de 1926: 10.
- 4 Las revistas fueron el medio más usado. Otra forma que uno de estos grupos encontró para hacerse conocer fue precisamente la antología. Como señala Pablo Rocca en la introducción de este volumen, *Siete cuentos uruguayos* (Montevideo, Mural, 1929) no es más que una edición cooperativa de un puñado de escritores. Esta antología no tuvo ninguna intención de establecer un corpus de literatura uruguaya o algún otro tipo de corte, estuvo más bien orientada a la promoción de los escritores que la integraban. Ellos eran: A. Montiel Ballesteros, A. Soto (BOY), A. Silva, A. Malmierca, J. Verdie, C. Sabat Ercasty e I. Pereda Valdés.
- 5 Ver en este volumen las entrevistas de P. Rocca a Paulina Medeiros y Reina Reyes.
- 6 *La Cruz del Sur* se publicó entre los años 1924 y 1931. Lasplaces fue director en los primeros doce números de la revista y en el período en que ésta aparecía con mayor periodicidad. Del N° 13 al 15 ocuparon su lugar los hermanos Gervasio y Álvaro Guillot Muñoz. A partir del N° 16 Lasplaces integra un Consejo de Redacción junto a los Guillot Muñoz, Julio J. Casal, Melchor Méndez Magariños y Jaime Morenza. Datos tomados de BARITE,

- M. y CERETTA, M.G., *Guía de revistas culturales uruguayas 1885-1985*: 30.
- 7 Estos festejos fueron frecuentes en toda América Latina desde 1910, año del Centenario de la revolución de Mayo de 1810 en Argentina, fecha en que se inició el movimiento independentista.
 - 8 Aunque no fueron las únicas. De este año son las conferencias que Carlos Reyles compiló bajo el título *Historia sintética de la literatura uruguaya*, dictadas en el marco de los festejos del Centenario, y que reúne trabajo de distintos críticos sobre los “clásicos” de la literatura uruguaya.
 - 9 De 1920 a 1929 sus ensayos son básicamente literarios: *Siluetas y perfiles, lo que vale y lo que brilla en el Uruguay en la política, en las letras y en el trabajo*, Montevideo, Renacimiento, 1920. *Artistas del Uruguay, impresiones literarias (primera serie)*, Montevideo, Renacimiento, 1923. *La Cruz del Sur; impresiones poemáticas sobre Julio Supervielle, el Conde de Lautréamont, Julio Laforgue y Pedro Figari*, Montevideo, Cruz del Sur, 1927. *Literatura nacionalista en el Uruguay*, Montevideo, Peña Hnos., 1929.
 - 10 A partir de 1936 la política se cuela en la ensayística hasta predominar en la década del cincuenta: *Arandú, inteligencia, pueblo, creación. Baltasar Brum, Justino Zavala Muniz, Carlos Vaz Ferreira*, Montevideo, 1936, *Lealtad a un ideal: Andrés Martínez Trueba, Baltasar Brum, Efraín González Conzi, Bernardo García*, Montevideo, 1951. *Baltasar Brum, el colegialista...*, Montevideo, 1954.
 - 11 La obra literaria del crítico consiste en una novela, *El cansancio de los lirios: novela de cansancio, de amor y de belleza*, Montevideo [1921]; y un libro de poesía, *La fiesta de tu luna*, Montevideo, Albatros, 1929.
 - 12 Sobre las características de este realismo posgauschesco ver la introducción de Pablo Rocca a este volumen.
 - 13 Cabe señalar que la afirmación “nuestra generación” cobra un significado distinto al comprobar que Filartigas contaba con treinta años en 1930 y que de los nueve autores seleccionados los cinco mencionados oscilaban entre los 29 y los 36 años.
 - 14 Todos los datos fueron tomados de SCARONE, Arturo (1937) *Uruguayos contemporáneos. Nuevo diccionario de datos biográficos y bibliográficos*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
 - 15 *Lecturas americanas* (1930), Montevideo y *Lecturas uruguayas* (1933). Montevideo.
 - 16 Sobre las disputas entre estas dos revistas Ver Rocca, “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)” en este volumen.
 - 17 En el N° 4, Montevideo, abril-mayo 1948.
 - 18 N° 8, Montevideo, Diciembre de 1949.
 - 19 Aparecen respectivamente en N° 1-2, Montevideo, Noviembre de 1953; N° 5-6, setiembre de 1955; y N° 7, 1956.
 - 20 “[Editorial]”, en *Asir*, N° 4, Montevideo, Agosto de 1948: 114.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1927) *Siete cuentos uruguayos*. Montevideo: Mural.
- Achugar, H. (1989) "El poder de la antología / la antología del poder". En *Cuadernos de Marcha*. N° 46, Montevideo, pp. 55-63.
- Barité, M. y Ceretta, M.G. (1989) *Guía de revistas culturales uruguayas 1885-1985*. Montevideo: El Galeón.
- B[lixen], C. (1991) "Antología del cuento uruguayo contemporáneo (1962); Antología del cuento uruguayo (1968-1969) y Nueva Antología del cuento uruguayo (1975), por Arturo Sergio Visca". In: *Diccionario de Literatura Uruguaya. Tomo III*. Montevideo: Arca.
- Campra, R. (1987) "Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX. Proyecto literario y proyecto político". En *Casa de las Américas*. N° 162, pp. 37-46.
- Filartigas, J. M. (1923) *Artistas del Uruguay. Impresiones literarias. (Primera serie)*. Montevideo: Renacimiento.
- _____.(1930) *Antología de narradores del Uruguay*. Montevideo: Albatros.
- _____.(1930) *Mapa de poesía 1930. Los nuevos valores del Uruguay*. Montevideo: Albatros.
- González, A. D. (1937) *Política y letras*. Montevideo: J. M. Serrano Editor.
- Lasplaces, A. (1943-4) *Antología del cuento uruguayo*. Montevideo: Claudio García.
- Rama, Á. (1962) "Tres libros fundamentales". En *Marcha*. 11 de octubre.
- _____.(comp.) (1966) *Aquí cien años de raros* (cuentos). Montevideo: Arca.
- _____.(1972) *La generación crítica*. Montevideo: Arca.
- Raviolo, H. y Rocca, P. (1996) *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Montevideo: Banda Oriental.
- Real de Azúa, C. (1964) *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República.
- Rela, W. (1969) *Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya (1835-1968)*. Montevideo: Banda Oriental.
- _____.(1979) *Felisberto Hernández: Bibliografía anotada*. Montevideo: Ciencias.
- Rocca, P. (1996) "Marcha, las revistas y las páginas literarias (1939-1964)". En Raviolo, H. y Rocca, P., *Historia de la literatura uruguaya contemporánea* (Tomo I). Montevideo: Banda Oriental.

- _____.(1992) *35 años en Marcha. Crítica y literatura en Marcha y en el Uruguay 1939-1974*. Montevideo: División Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo.
- _____.(dirección técnica) (2001) *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya, 2001*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental/Alberto Oreggioni ed.
- Rodríguez Monegal, E. (1944) “Antología del cuento uruguayo por Alberto Lasplaces”. En *Marcha*. Montevideo. 24 de marzo.
- _____.(1966) *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- Scarone, Arturo. (1937) *Uruguayos contemporáneos. Nuevo diccionario de datos biográficos y bibliográficos*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- Visca, A.S. (1962) *Antología del cuento uruguayos contemporáneo*. Montevideo: Universidad de la República [(1968) 2ª ed., 6 tomos, Montevideo: Banda Oriental].
- Zubillaga, J. A. (1931) *Estudios y opiniones. Crítica. Tomo II (Obras literarias)*. Montevideo: Impresora Uruguaya.