

## Modernización y Mitificación: El lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910

Hugo Achúgar

### I. Introducción

La producción lírica llamada criollista que surge, según unos a partir de 1880, según otros en 1894, con la publicación de *Versitos criollos* de Elías Regules, lleva a cabo un proceso de mitificación de la figura del gaucho. Todos los críticos que se han ocupado de este aspecto del fenómeno literario uruguayo coinciden en señalar su diferencia respecto de la producción gauchesca anterior o canónica, e incluso con la posterior.<sup>1</sup>

A nosotros nos interesa mostrar o sugerir en las páginas que siguen, que dicha diferenciación si bien está en relación con el proceso de transformación o modernización de los modos de producción y, consecuentemente, de la sociedad uruguaya, ella representa una respuesta a dicho proceso y no sólo una consecuencia mecánica. El intento mitificador de los líricos criollistas, aunque enmarcado en el fenómeno más amplio del criollismo, es, de este modo, la reacción que ante la presencia de la "modernidad" darán aquellos sectores que temen la pérdida de la identidad nacional. En el proceso la imagen que del hombre de campo, del trabajador rural, se forjará, será de índole mítica, es decir, que estará conformada por valores y realidades que se presentan de modo a-histórico y que contribuyen a despegar el tipo social del gaucho de su presente, aunque paradójicamente se use para ello de la parafernalia —aunque no siempre del lenguaje— que la tradición gauchesca ha legado. La praxis lírica de algunos de estos criollistas permitirá ver cómo ocurre el mencionado proceso de mitificación que constituye la respuesta criollista al proceso de modernización que se opera en el país.

### II. La modernización del Uruguay y su proceso de transformación social en relación al gaucho\*

Hacia fines del siglo XIX el proceso de transformación de la sociedad uruguaya, comenzado hacia mediados de la década del 70, había alcanzado un notorio énfasis. La modernización de los distintos aspectos de la producción esencial del país —la ganadería— contaba en su haber el alambramiento de los campos, la mestización de los ganados y una creciente mecanización de su explotación. Estos hechos coadyuvaban junto con la transformación de los medios de comunicación y de los instrumentos jurídicos de dominación, en la configuración de la nueva sociedad uruguaya y muy en especial de su sector rural. El dinamismo, en el sur del país de modo particular, de los estancieros-empresarios y sobre todo la presencia de fuertes sectores extranjeros con una mentalidad diferente a la sostenida por el sector vinculado a la tradicional estancia cimarrona fueron convirtiendo la figura del gaucho en un ser obsoleto, o por lo menos en un tipo social que, de sobrevivir, era transformado en el peón de estancia o en el marginado de los "pueblos de ratas".

El plazo que nos ocupa, 1890-1910, comienza marcado por la llamada crisis del 90 y se extiende hasta luego de la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez. Luego de superada dicha crisis se produjo un crecimiento de la producción global y también la productividad de lana y carne por cabeza. La agricultura —tradicionalmente menor— aumentó en este plazo el área de siembra.

La reordenación de la producción y del modo de producción del país de acuerdo a las necesidades impuestas por los centros metropolitanos, seguía su curso. Se salía del militarismo, de un período de ahorro y de acumulación de capital y se iniciaba el proceso de retorno, a los gobiernos civiles. Al mismo tiempo comenzaba a desarrollarse de modo tímido un nuevo sector, la pequeña burguesía, que apoyaría decididamente el "progreso" y la "modernización" del país a todos los niveles. La transformación, sin embargo, no fue aceptada pasivamente por aquellos sectores que ella misma dejaba atrás, ni se operó de modo instantáneo. Las llamadas revoluciones de 1897 y de 1904 estuvieron ligadas en más de un aspecto a dicho proceso. Tal como señalan Barrán y Nahum, el trabajador rural y, sobre todo aquellos marginados —"el pobrero rural"— por los nuevos medios de producción se sumarán de inmediato a los alzamientos

\*Este artículo forma parte de un trabajo mayor, *Respuestas líricas al proceso de modernización en Uruguay entre 1880 y 1910*, que estudia, además, el lirismo neo-romántico, el lirismo social y el lirismo del modernismo canónico esteticista.

revolucionarios del período.<sup>2</sup> Se trata del mismo hombre de campo que durante los comienzos del siglo XIX participara en las luchas de la Independencia y que luego formara parte de las milicias con que el país dividido se enfrentó durante la Guerra Grande (1843-1851). Del hombre de campo que el proceso de modernización del modo de producción integrará parcialmente como "peón de estancia" o "trabajador rural" o que segregará a los pueblos marginales donde comenzará a formar parte del "ejército de reserva" tanto de los iniciales intentos de industrialización del país como de los futuros ejércitos de la revolución y del gobierno, que agitarán el territorio nacional hacia fines del siglo. Aquellos marginados por el proceso intentan sobrevivir tratando de mantener el modo de vida tradicional —que no conocía campos alambrados y ganados marcados— y serán aniquilados por el aparato represivo que Latorre y sus socios de la Asociación Rural montaron a esos efectos a fines de la década del 70.

Cuando en esos años el inmigrante comienza a llegar y se inserta en la producción agropecuaria, el tipo social del gaucho es ya un fenómeno casi del pasado. Sin contar a los ganaderos franceses e ingleses, cuya inserción en el medio no fue la de trabajadores, sino la de patrones, la inmigración vino muchas veces a suplantar, gracias a su adiestramiento, la mano de obra nacional. Ejemplo de ello son los esquiladores y tamberos vascos, los agricultores italianos, suizos y alemanes y la extensa e internacional gama de artesanos que penetraron la sociedad rural y urbana del Uruguay de la época. El hombre de campo uruguayo no fue asimilado en su totalidad por el nuevo modo de producción rural, y los marginados no se resignaron a vegetar en los "pueblos de ratas". Emigraron a las ciudades —preferentemente a la capital— ingresando fundamentalmente en aquella industria ligada a sus conocimientos y modo de vida: el saladero; pero también empezó a engrosar los nuevos batallones y partidas con que el gobierno —primero Latorre y luego Batlle y Ordóñez— se disponía a pacificar la campaña.

La modernización del modo de producción no significó simplemente una obsolescencia de la vida mítica del gaucho libertario sino, en algunos, una transformación más radical. Actividades como la de la agricultura, la de la industria tampera e, incluso saladeril y luego frigorífica, implicaban un reajuste a un sistema de vida donde lo sedentario, por un lado, y la sujeción al mercado, por otro, eran lo central y por ende esencialmente "anti-gauchesco".

No habría sido casual que la literatura "gauchesca" sufriera una transformación y que esta nueva situación de la vida del gaucho

apareciera recogida por ella. En la década del 70 Hernández había cantado, de algún modo, el "canto del cisne" del gaucho, no sólo por que el fenómeno ya había comenzado para entonces, sino además porque el proceso era más avanzado en la Argentina. Los poetas posteriores, los de la década final del siglo pasado y primera del siglo presente, cantarán o exaltarán la "ausencia" del gaucho, su pasado feliz, y contribuirán a delinear el "mito" del gaucho.

El proceso de modernización de la sociedad uruguaya, por otra parte, fue acompañado por una lucha entre las distintas "mentalidades" que Silvia Rodríguez Villamil distingue, "grosso modo", como "mentalidad criolla tradicional" y "mentalidad urbana europeizada".<sup>3</sup>

Enfrentamiento de grupos sociales integrados de modo policlasista, lo que no impide suponer un predominio numérico de las clases sociales más "desposeídas" en el sector de "mentalidad criolla tradicional" aunque ello no implique que otros sectores o fracciones de las clases dominantes tuvieran, quizá, el predominio ideológico y político.

En resumen, si tuviéramos que hacer una primera estimación acerca del peso de los distintos grupos sociales que respondían a este tipo de mentalidad diríamos que la tendencia criolla era la más "plebeya" y entre sus representantes figuraba prácticamente la totalidad de la población humilde nacida en el país, así como algunos pocos elementos de la clase alta. En la no muy abundante clase media de origen nacional, en cambio, parece haber cundido en mayor grado la tendencia a la europeización, tal vez por un simple afán imitativo de los modos de vida de la clase alta.<sup>4</sup>

La consigna de esta "mentalidad criolla tradicional" será la exaltación de lo nacional en tanto criollo, la consecuente sátira de lo extranjero —tanto en su versión local de uruguayos europeizados como en la extranjera del gringo—, y la defensa de los valores criollos frente al viejo embate de la dicotomía "civilización y barbarie". Dicha mentalidad criolla tradicional estaba en retirada ya que los sectores sociales que la originaron estaban en retroceso, de ahí su "carácter recesivo hacia que uno de sus rasgos típicos fuese la idealización del pasado, y una actitud defensiva ante lo nuevo".<sup>5</sup> Se trataba de una de las varias consecuencias del proceso y, por lo mismo, de una de las tantas respuestas que los distintos sectores de la sociedad oponían o daban al proceso de modernización del país. La llegada de Batlle y Ordóñez al poder y el inicio, más tarde, durante su segunda presidencia del auge de la experiencia de los frigoríficos, terminarán de enterrar al Uruguay pre-capitalista. Sin embargo, aún después de la victoria de Batlle en 1904 sobre los

“revolucionarios” y sus huestes de gauchos hambrientos “el viejo país criollo estaba en agonía” pero “tenía todavía tanto del viejo!”,<sup>6</sup> que la mentalidad criolla tradicional, el lirismo criollista y la doctrina del tradicionalismo sobrevivieron cantando el pasado feliz y el mito del gaucho.

### III. La respuesta criollista.

Frente a dicho proceso de transformación y modernización tanto de la sociedad como del modo de producción de Uruguay se desarrollaron distintas respuestas literarias o estéticas. La diversidad se debió no sólo a la diferente procedencia social de quienes dieron la respuesta, sino también a su diverso proyecto ideológico y estético. *Barranca abajo* y *La gringa* de Florencio Sánchez, *Gaucha* y *Campo* de Javier de Viana, las novelas de Carlos Reyles, *Juan Soldao* de Orosmán Moratorio, los cuentos de Benjamín Fernández y Medina o Manuel Bernárdez son algunos ejemplos de lo que a nivel dramático y narrativo se produjo en dicho período en relación directa con el proceso antes anotado. En cuanto a la lírica el abanico de respuestas es aún más amplio ya que incluye el neo-romanticismo de Zorrilla de San Martín y los poetas del *Ateneo*, pasando por la explosión verbal de Julio Herrera y Reissig y los suyos y la lírica social de Falco y Vasseur, hasta la producción lírica de los gauchescos o criollistas —que constituyen nuestro interés en este trabajo— tales como los redactores y colaboradores de las revistas *Ombú* y *El Fogón*. La diversidad no es meramente de expresión o de estética y lleva implícitos los diversos proyectos ideológicos que vehiculizaron. Desde el anarquismo de Sánchez que pone al descubierto los elementos estructurales determinantes en el proceso de transformación en obras como *Barranca abajo*, a la condena de la sociedad plutocrática que se puede entrever en el “gauchesco” Juan Escayola o, por oposición, la exaltación del ganadero *selfmade man* que realiza Carlos Reyles.<sup>7</sup>

Los líricos que en este período cultivan la literatura gauchesca o criollista insertan su praxis en un medio sensibilizado por la tremenda transformación de la sociedad uruguaya y no constituyen, pues, la única respuesta. Continuadores de la tradición gauchesca erigida en modelo que se iniciara con Hidalgo y llegara hasta Hernández, la peculiaridad de estos líricos que surgen hacia fines de siglo, es explicable de diverso modo. Hay quienes como Caillava acentuarán el carácter estético de esta producción que se separa de la realizada durante el período que va de 1810 a 1880 —la “edad de los payadores”— y que denominará el “lirismo criollo” ya que

... expresaron ese sentimiento de una manera muy personal, no en el modo peculiar y con el léxico de los payadores, sino en un estilo y vocabulario que sin ser, precisamente los de un poeta culto, tampoco son los que emplearon Hidalgo y Lussich.<sup>8</sup>

Lirismo criollo, expresión de sentimientos y reflexiones filosóficas que a pesar de no ser gauchesco, quiere parecersele. Su peculiaridad estaría, por un lado, en relación a la utilización de un modelo lingüístico-literario que la tradición local le lega —la producción gauchesca de Hidalgo a Hernández— o, por otro, en relación al universo humano y ético que dicha tradición había propuesto pero cuyo medio lingüístico de expresión no será el canonizado por el modelo literario sino el impuesto por la norma culta de la época.<sup>9</sup>

Lauro Ayestarán, por su parte, marcará la diferencia introducida por los líricos criollistas ateniendo al cambio de perspectiva

Durante la primera etapa de la poesía gauchesca, esa lucha (la del gaucho por su vida, H.A.) está relatada en tiempo presente: en la segunda, melancólicamente recordada.<sup>10</sup>

Parece claro que la respuesta criollista al proceso de transformación vivido por el Uruguay aunque originariamente articulada sobre la canónica poesía gauchesca, aporta una nueva perspectiva y no sólo un nuevo lenguaje. A ello apuntan las observaciones de Lauro Ayestarán, primero, y luego de Angel Rama cuando, describiendo el paso de la poesía gauchesca relatado en tiempo presente y con vocación de protesta a la producción criollista “melancólicamente recordada” y recreada con afán esteticista, hablan de *gauchi-políticos* para describir el primer momento de dicho proceso de transformación.<sup>11</sup> Proceso que implica además un cambio de función ideológica de la praxis lírica, como señala Rama:

La gauchesca que naciera de una peleadora y valiente vocación política se arrancaba este diente mordaz para lograr una unanimidad evocativa, admirativa, estética en último término.<sup>12</sup>

Esta estetización de la realidad rural —la “gauchesca domesticada” según feliz expresión de Rama— es en realidad una mitificación del gaucho que se presenta como epitome y paradigma de los valores nacionales. El criollo con disfraz de gaucho como expresión de la “raza uruguaya” (?) en contraposición del criollo con disfraz de europeo como expresión de la alienación extranjerizante de un sector de la sociedad. El énfasis en la vestimenta no es gratuito, discusiones sobre el frac y el

chiripá ocupan parte de la polémica entre Regules y Blixen y son alusión frecuente en los poemas del primero.<sup>13</sup> Este nacionalismo, esta celebración de una etnicidad autóctona no son sin embargo privativas de la respuesta del lirismo criollista ya que rasgos similares se encuentran tanto en supervivientes de etapas anteriores como Margariños Cervantes, en poetas como Zorrilla de San Martín e incluso en los versos civilistas de Carlos Roxlo, José G. del Busto y otros poetas del Ateneo. Lo propio radica en que dicho nacionalismo es identificado con la tradición criolla y que dentro de ella la figura del gaucho es exaltada, no tanto en función de sus valores presentes, sino de los pretéritos. Más aún, dicha exaltación se convierte en mito y mitificación de un tipo social extinto mediante el silenciamiento de su función política. Se le erige como contrapartida del europeísmo urbano y se *viste* su atuendo con el fin de rescatar lo que se entiende como permanente al mismo tiempo que no se le permite aparecer en el presente proceso de transformación que lo margina. El fenómeno es notorio en el caso de la lírica pero presenta algunos matices diferentes en el ámbito dramático. Ejemplo de esta diferencia lo constituye el *Juan Soldao* de Orosmán Moratorio, drama de clara intención crítica, a pesar de que los textos líricos del mismo autor no escapan al sentimentalismo esteticista característico del criollismo.<sup>14</sup>

La respuesta criollista parece entonces más que preocuparse por la situación concreta del trabajador rural heredero del gaucho, atender a la necesidad de mantener viva la tradición criolla ante los embates del progreso impuesto por la nueva circunstancia del reacondicionamiento de la producción y de la sociedad uruguaya que Europa impone. De ahí que vestimenta y progreso preocupen en ese entonces, y de ahí que Regules se vea obligado a precisar en su artículo de 1895 publicado en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, lo siguiente:

Ellos, que con los ojos cerrados admiten como óptimo todo lo que pueda pertenecer al extranjero; ellos, que sin la más insignificante apreciación, condenan los trajes nacionales para someterse en forma pacífica al yugo de las modas europeas, por la única razón de que han venido; ... ellos, que aún desean prolongar la esclavitud, sosteniéndolas en las trivialidades de la ropa y en la corriente fatal de los gustos, están como orientales mucho más atrás que nosotros.<sup>15</sup>

El gaucho es motivo de reivindicación ante los avances de "la mentalidad urbana europeizada". De hecho se esgrime un símbolo y no una realidad, por eso la impostación melancólica de muchos de sus cultores, por eso la ausencia de referencia a la circunstancia

concreta y presente que vive el hombre de campo de esos momentos. Resulta difícil encontrar referencias a los procesos de tecnificación de la producción agropecuaria, ya negativas o positivas, y si ocurre — caso del ferrocarril o del telégrafo — no son centrales sino tangenciales. Las consideraciones más ligadas al presente tienen que ver con la situación marginal que ocupa el gaucho en la estimación de quienes gobiernan o dirigen la sociedad, pero ello es presentado más como una consecuencia fatal del "destino" que como una injusticia a remediar. Elías Regules puede llamarlo en algún pasaje "el entenaio de esta tierra" y Julio Alberto Lista llega a decir: "Porque el gaucho es ansina: ya ha nacido/destinao a ser paria", pero el señalamiento de la situación va envuelto en el proceso de presentación del gaucho como personaje heroico, como héroe trágico enfrentado a los designios inexorables de un proceso irreversible. Algo similar sucederá con el don Zoilo de Florencio Sánchez, pero en ese caso la dimensión trágica, el héroe trágico está enfrentado a un "destino" que tiene nombre y apellido y que el autor no omite: la nueva coyuntura económica, la redistribución de la propiedad en medio del proceso de transformación que vive la sociedad.

El criollismo de estos líricos, insistimos, radica en ser más exaltación de un mito, mitificación de la misma exaltación, que expresión de un tipo social; radica en ser vehículo de una corriente ideológica de marcado nacionalismo en pugna con la parafernalia que acompaña la modernización del país. Por ser entonces fruto de esta lucha y, en ese sentido, estar vinculado a una dimensión de la inquietud del momento es posible, quizás, entender la recepción que dicha producción lírica formó parte de un proceso mucho más amplio. El fenómeno socio-cultural del criollismo es decir, las representaciones del circo de Podestá-Scotti, los dramas criollos, el auge del folletín de Eduardo Gutiérrez — *Juan Moreira* —, más la "consagración" o "carnavalización" del criollismo de la *Sociedad Criolla* que incluía los desfiles de ciudadanos y pro-hombres uruguayos en disfraz de gaucho, son el marco o ambiente en que la producción lírica que nos ocupa se desarrolló y se recibió.

En este proceso, en esa lucha contra el europeísmo, la lírica criollista gestará la mitificación del gaucho y sostendrá un nacionalismo que tanto podrá defender la existencia de: "Ese gaucho, ese paisano sin ilustración (que) es la raza uruguaya";<sup>16</sup> como denunciar, muy de vez en cuando, la codicia del capital extranjero:

Serio el inglés meditaba  
sobre un negocio arriesgado,  
de ganar veinte mil libras,  
por prestar dos al Estado.<sup>17</sup>

Por lo mismo, este sector culto o letrado de la mentalidad criolla tradicionalista entenderá la oposición campo-ciudad en términos diferentes a lo que expresaba la dicotomía "civilización y barbarie" de Sarmiento o de algunos de los poetas cívicos del Ateneo. Se hablará de "falsa civilización", o sea de aquella que so pretexto de la ilustración y el progreso mata "el gusto franco y derecho/por las cosas de mi tierra".<sup>18</sup> La "falsa civilización" será la del europeizante, del urbano obsecuente para con el extranjero que, por otra parte, explota al campo. Lauro Ayestarán sostiene que el tradicionalismo de Regules era "activo y crítico" y que celebraba sólo "aquello que convenía al mejoramiento de la colectividad ya en el orden espiritual, ya en el material".<sup>19</sup> La propuesta del gaucho y del tiempo pasado como paraísos perdidos, no deja sin embargo, de implicar un falseamiento de la realidad histórica y la estetización que la acompaña cumple una función enmascaradora ya que el rescate de la tradición gauchesca se hace por medio de una mitificación que tiende a disfrazarlo al igual que ocurría con los propios líricos criollistas en sus reuniones de la *Sociedad Criolla*. La doctrina del tradicionalismo criollista que anima estas manifestaciones estéticas, estas máscaras gauchescas y estos gauchos universitarios habrá de terminar en la recreación o distorsión —¿paródica?— de una literatura gauchesca a la que se canoniza pero de la que se ha eliminado su diálogo vivo con la realidad presente.<sup>20</sup>

La respuesta criollista, a pesar de surgir contra la mentalidad urbana europeizada y, más precisamente como apunta Ayestarán,<sup>21</sup> contra los inmigrantes que desplazaban la mano de obra nacional y contra el capital extranjero que explotaba el país —distintos de la "inmigración provechosa . . . que, apareciendo acompañada de grandes capitales, lleva a cabo mejoras positivas"<sup>22</sup> —implicaba una defensa arcaizante del modo de producción precapitalista del Uruguay. Si no una defensa "in totum" de dicho modo de producción al menos sí del sistema de valores que lo acompañaba. Que ello no conlleve la "justificación placentera de una clase patricia que declinaba en su poderío económico", como quiere Ayestarán, es posible, pero que coincide con muchos de sus valores es difícil de negar.<sup>23</sup> La composición policlasista del sector de "mentalidad criolla tradicionalista" que antes señaláramos apoya la hipótesis de que la lírica criollista es expresión de un amplio sector de la sociedad y que resulta difícil restringirlo a uno. Sin embargo, es difícil también olvidar el significado mitificador de esta producción lírica que contribuía a hacer del gaucho un modelo periclitado al que el trabajador rural sólo podía volver los ojos como lo que era, o sea: una parte del pasado mítico de la nación.

El aliento mítico y la teatralidad de esta praxis lírica, el pintoresquismo de las veladas criollistas y el carácter nostálgico del aparato criollista no escapó a algunos de los contemporáneos. Julio Herrera y Reissig, representante del "europeísmo" —incluso en la vestimenta— que tanto atacaran Regules, De María, Moratorio y los suyos, pronuncia su fúnebre "Discurso en Elogio de Alcides de María" en 1909.<sup>24</sup> Dicho texto muestra no sólo el "homenaje" de la corriente, aparentemente, opuesta sino también el reconocimiento de aquello que era coincidente en ambos. Herrera dice de la producción de Alcides de María que:

... vivirá como una síntesis, como una personificación, como un emblema, como el mito áspero de una primavera bárbara y de un idilio ancestral, en el friso ecuménico de la Gloria.<sup>25</sup>

y en esas palabras se descubre su lectura "mítica" de la "primavera bárbara" de lo gauchesco. Así como luego al afirmar que de María "conoció como nadie la teatralidad de los 'rancheros' y sus atavismos antropológicos"<sup>26</sup> lo que hace es leer a de María con su ejercitado oficio de "poseur" y de miembro de la farándula que intentaba "épater le bourgeois" en el Montevideo de comienzos de siglo.

No se trata de reclamar la "autoridad" de Julio Herrera y Reissig en nuestro beneficio sino de mostrar cómo lo que hoy —al menos para quienes hemos asistido, casi como parte de la esencia nacional, a las fiestas criollas— puede aparecer como la supervivencia de un tradicionalismo hueco y distorsionador, era, ya en sus comienzos, presentado como la instauración de un mito, como la teatralización de lo gauchesco antes que su expresión directa.

#### IV. La praxis lírica de algunos criollistas

La producción lírica criollista en el período considerado es lo suficientemente extensa como para que nos ocupemos de ella en su totalidad. Un trabajo más acabado que el presente debería tener en cuenta la totalidad de los líricos criollistas que produjeron durante estos años y, sobre todo, la totalidad de sus publicaciones. Hemos procedido a trabajar con aquellos textos que la crítica y la historiografía han presentado como "más representativos" o de "mayor calidad".<sup>27</sup> Por lo mismo han quedado fuera publicaciones periódicas como *El Criollo* de la ciudad de Minas, *El Mangangá* dedicado a la "Sociedad Criolla" de Montevideo y sólo hemos consultado algunos de los textos publicados en *El Fogón* y en *El Ombú*. No escapa a nuestra consideración que el sistema de muestreo utilizado presenta algunos riesgos, pero al

mismo tiempo no creemos que las líneas fundamentales de nuestro trabajo se resientan por ello, en particular si recordamos que *El Parnaso Oriental* de Montero Bustamante nos ha servido como guía.

La elección de las fechas que acotan nuestro trabajo han quedado aclaradas anteriormente; quizá, sin embargo, sea necesario insistir en que el año de 1910 como tope ha sido —con diferente motivación— sustentado por otros críticos.<sup>28</sup> Y que la inicial de 1890 coincide además con el inicio de la reacción espiritualista que tendrá como centro en el Uruguay el debate filosófico universitario. Conflicto entablado entre los positivistas —Elías Regules, entre ellos— y los espiritualistas nacionalistas aliados en esta oportunidad con el catolicismo militante —Zorrilla de San Martín, como una de sus figuras—, el cual aceptaba el frente común con sus antiguos enemigos.<sup>29</sup>

El comienzo de la reacción espiritualista marca el inicio de la recesión del positivismo en nuestra Universidad. Su derrota coincide con el desarrollo y auge del lirismo criollista que nos interesa. Sin que esto signifique una necesaria relación causal, no podemos menos que anotar el hecho ya que uno de los protagonistas, Regules, fue al mismo tiempo una de las figuras, si no la más importante, que alentó la producción criollista. La polémica entre espiritualistas y positivistas, no alcanzó como tal, la producción lírica de los criollistas, pero sí fueron tópicos, al menos en los *Versos criollos* de Regules, algunas de las nociones que estuvieron vinculadas a ella. En la praxis lírica del decano de la Facultad de Medicina, Regules, por ejemplo, se hallan numerosas alusiones a las nociones de "progreso", "ilustración" y "ciencia". Estas, en las décadas anteriores al 90, estuvieron asimiladas al desarrollo y a la modernización científica del estudio universitario, pero también al desarrollo y modernización de la producción agropecuaria. En los textos del positivista Regules, sin embargo, junto al respeto por el saber y la ilustración aparece un ensalzamiento del sentimiento natural que, parecería, es un fruto empírico de la relación hombre-tierra; como se recordará una oposición similar y un privilegiar la naturaleza era apreciable en los textos de del Busto. Así, en el poema "Al doctor Manuel Cacheiro", se opone el "terruño", como emblema o encarnación de una difusa noción de lo auténtico o natural, al "mundo del progreso" "donde la vida es ficticia".<sup>30</sup> Más que de una estricta oposición en otros cosas se trata del intento de acriollamiento de las innovaciones introducidas por la ilustración o de lograr lo que, por ejemplo, pide a Julián Perujo y Calixto el Ñato —Orosmán Moratorio y Alcides de María, respectivamente—, "El verdadero adelanto/con la positiva ciencia/debe nutrir la tendencia/que da

un sentimiento sano",<sup>31</sup> y lo que con mayor claridad dice a Enrique Castro en fecha anterior,

Vaya aprienda de una vez  
y cargue bien las carretas,  
y hasta en las mismas maletas  
traiga cencia del francés,  
y vuelvasé pronto, pues  
por cuchillas y vertientes  
andan pidiendo inclementes  
los criollos, nuestros hermanos,  
muchos doctores paisanos  
y sobre todo, decentes.<sup>32</sup>

La impostación entre didáctico y moralista de Regules en estos versos y en otros similares, no es la dominante en sus *Versos criollos* ni en los textos de los otros líricos criollistas del momento. En general ocurre que el yo lírico es menos pretencioso y se limita a una actitud evocativa o a una actitud entre festiva y humorística. La primera ya para celebrar el pasado ya para lamentar su desaparición, la segunda como expresión de la picardía y el humor criollo, y algunas veces, las menos, como sátira dirigida generalmente al gringo.

La evocación con función celebratoria y/o la elegíaca conducen a la consagración del pasado. Consagración, canonización, inmovilización que implican la instauración de temas, valores y personajes como elementos fijos de una ceremonia donde se oficia el congelamiento de la vida gauchesca. La sátira y el humor, herederos de la tradición canónica de la poseía gauchesca, celebran la astucia y la picardía del criollo o denuestan al extranjero y al habitante de la ciudad lo que implica una defensa del sistema de valores local. Celebración y denostación son dos modos de reafirmar la vigencia y el apego a un sistema de valores que se entiende positivo.

La frecuencia del texto humorístico necesitaría un desarrollo mayor. Baste señalar que en este campo el lirismo criollista no hace más que reiterar recursos ya utilizados con anterioridad y reiterar situaciones. Así, nos encontramos con un humorismo de situación —aquel en que la gracia está, no en el lenguaje sino en la estructura de la escena— y con un humorismo de lenguaje— aquel que se soporta mediante el juego equívoco de las palabras. Del segundo caso, hay reiterados ejemplos en los textos de Regules y constituye muchas veces el soporte del contrapunto que "caballero" y "señorita" sostienen por medio de las coplas del Pericón o del contrapunto entre los dos payadores de una payada. Algo similar se puede encontrar en Alcides de María, "Carta de

## Quintín Chingolo a su china":

Ya sabés que voy marchando  
con rumbos a Cerro-Largo,  
si tenés algún encargo  
que hacerme de cuando en cuando  
hacémelo conversando  
por medio del teléfono,  
pa eso vas a la Estación  
o a lo de *Calisto el Nato*,  
que allí he visto un aparato  
para esa conversación.

Agarrá bien el cañuto  
y atracátelo a la oreja,  
no vayás a hacerme, vieja,  
las cosas como de bruto,  
de ahí espera algún minuto  
hasta que suene un cencerro  
y cuando oigás como un perro  
que aúlla con voz medio ronca  
acercátele a una trompa  
que hay allí puesta en un fierro.

Cuando ya estés bien cerquita  
grítame por el aujero  
sin largar el mangorrero  
de que sale la cuerquita;  
verás, vieja, qué bonita  
va a ser esa conferencia  
qué gran cosa es esa sencia  
que un Edison descubrió  
pa hacer ¡la que lo lambió!  
conversar desde la ausencia.<sup>33</sup>

aunque en este caso se trate de un híbrido pues el humor surge por el desajuste entre la situación descrita y el lenguaje o perspectiva que el hablante lírico utiliza.

El sector de la producción lírica criollista, en cambio, que se estructura sobre la evocación presenta no sólo su aporte más propio sino que es cardinal para la comprensión del significado que ésta tiene en su conjunto. Un poco antes de la aparición de los textos de Regules e incluso de la fundación de la *Sociedad Criolla* aparece un texto, cuyo elocuente título es *El Último Gaucho*, que nos permitirá ver el cambio que se produce con la evocación criollista posterior:

Y súbito una luz las brumas hiende,  
y el silencio un rumor, cual jadéante,  
poderoso resuello de gigante,  
que fatigado por la cuesta asciende;  
y, envuelto en el fulgor de humo inflamado,  
que de sus senos a los aires lanza,  
estremeciendo el suelo, el tren avanza.

Partió al rayar el sol: lleva cargados  
de vacas y novillos mugidores  
diez carros, cuyos ejes acerados  
crujen al grave peso con temblores.

Desde el Yi los conduce, en cuya orilla  
bosques silvestres bordan la pradera;  
del saladero aguarda ya, certera,  
sus rendidas cervices la cuchilla.

En su marcha, de pastos ya dorados  
al calor del estío esplendoroso,  
traspuso campos vírgenes, regados  
por arroyos de curso perezoso.<sup>34</sup>

Se trata del texto de Luis Piñeyro del Campo que en 1891 describe la desaparición y muerte del "último gaucho". La situación es descrita en un texto de lenguaje culto y versificado con endecasílabos y heptasílabos, donde en medio de un clima elegíaco se destaca la presencia de un tren avanzando, cargado de reses, "poderoso resuello de gigante", hacia el saladero donde "aguarda ya, carterera, / sus rendidas cervices la cuchilla". La rebelión póstuma del gaucho resulta inútil, su intento de defender su rancho, su tierra y su libertad se apaga en un estertor. Más allá de una dicción casi melodramática Piñeyro del Campo logra vincular —como no ocurrirá luego—, la situación del gaucho con su circunstancia presente. Se trataba de un eco tardío de Hernández que no logrará ir mucho más allá. La imagen final del viejo gaucho remedando, en su delirio agónico, sus luchas de cuando la libertad y la patria estaban en peligro contribuye, sin embargo, al desarrollo de la figura del gaucho como emblema de generosidad y entrega patriótica.

Sobre esa imagen se seguirá construyendo el emblema patriótico del gaucho al que recurrirán Orosmán Moratorio, Alcides de María, Juan Escayola, Elías Regules y Julio Alberto Lista, entre otros. Las décimas de de María son recurrentes en la presentación de esa imagen: en "El Payador", por ejemplo, termina la enumeración de motivos que canta el poeta gaucho diciendo:

las hazañas del guerrero,  
 los pesares de la ausencia,  
 y la cruz que, en la eminencia,  
 señala la humilde fosa  
 del que en la lucha gloriosa  
 murió por la independencia.

La generalización por singularización es recurso frecuente en la lírica celebratoria. Lo peculiar, en este caso y en el de otros líricos criollistas, incluso en el singular "Retobos" de Lista,<sup>35</sup> es que lo frecuente sea vehiculizar la evocación del pasado glorioso por una tercera voz y que la primera persona se reserve para aquellos textos de corte sentimental donde la situación es de índole amorosa o difusamente telúrica. Incluso el conocido "Oro Viejo" de Elías Regules, aunque centrado en la figura particular del setentón que "Hoy No Vale Una Pitada", está resuelto como una reflexión entre elegíaca y desilusionada del yo lírico, observador y no protagonista, frente a la injusticia cometida a quien,

Con el brazo arremangado  
 sintió el clarín de ordenanza  
 y sin rencor ni venganza  
 sobre resbaloso lomo  
 contestó a la voz del plomo  
 con los botes de su lanza<sup>36</sup>

Diferente parece ser el caso de Juan Escayola, "Juan Totorá", a quien por otra parte Serafín J. García incluye entre los "gauchescos" y separa de los que él llama "nativistas". Su texto "Ah . . . Sí!" está dicho por un yo lírico que expresa los sentimientos de un gaucho que hartado de la miseria en que vive, decide abandonar todo y largarse "sin rumbo" adonde le lleve "la voluntad de (su) caballo moro!" La diferencia radica en que si bien la referencia al gaucho como emblema aparece formulada en tercera persona, lo que contribuye al modo impersonal antes señalado, en este texto está enmarcado por un texto en primera persona. El paso de una a otra voz sólo busca dar visos de verdad permanente a la observación del yo lírico, en este caso protagonista y no mero observador. Pero, además, el gaucho como emblema de la gesta patriótica es presentado como un ser menospreciado y explotado; lo que quizás explique el que no sólo no se le llame "gaucho" sino "crioyo" y el que se le termine por identificar o nombrar "indio"

Esperar es soncera; en esta tierra  
 se mira al pobre crioyo  
 como al ánima en pena, y ande cruza

deja siempre en asombros  
 a esos mismos que al fin, cuando precisan,  
 vienen mansitos, agachando el lomo.

El indio en esta tierra sólo es güeno  
 pa que largue su voto;  
 pa echarlo a las cuchiyas cuando hay guerra,  
 con la lanza o el corbo,  
 y después . . . ¡ni pa yesca!, cuando agatas  
 se ha librao que le achuren el mondongo!<sup>37</sup>

Pero lo de Escayola no es la norma del lirismo criollista y en cambio sí lo es lo de Regules, y aunque en muchas ocasiones se coincide en la denuncia que el primero efectúa, nunca se abandonan los parámetros que la idealización emblemática conlleva. Parámetros que incluyen no sólo la despersonalización de la figura que se propone como emblema, sino además, la retórica que la tradición culta, neo-clásica y romántica había impuesto. En "Por Ella" de Regules el "paisano oriental", "lucha con ansia indomable/y compra a golpes de sable/la libertad de su tierra" y en "El Matrero" de María se dice "id, llevadle a mis hermanos/la voz del paria oriental/que el silencio criminal/entroniza a los tiranos."<sup>38</sup>

Precisamente ese gusto por la fórmula retórica que liquida la mayor parte de los eventuales valores "poéticos" (?) de la producción del lirismo criollista ha sido señalada, bajo el nombre de esteticismo, como una de sus características fundamentales. Dicho esteticismo está presente en el uso de fórmulas o impostaciones consagradas por la tradición cultural como portadoras de "prestigio poético" y también, y quizá particularmente, en la propia dicción lírica. Así, el juego impresionista con que se abre por ejemplo, el primer texto de los *Versos criollos* de Regules, "Rumbo" evidencia tanto el eco que el moderno poetizar empezaba a tener incluso entre los criollistas, como, y esto es más importante, el afán por *pintar* paisajes de un modo "artístico",

No hay luz. Una sombra ya  
 ha borrado el horizonte,  
 y en la cuchilla y el monte  
 la noche durmiendo está.<sup>39</sup>

e incluso el *pintar* personajes como el "criollito Lauro" que es llamado "un elegante Centauro/engarzado en la gramilla" y cuyo pingo merece la siguiente descripción

Lleva un brillante trofeo

de prendas en su tostado  
y corona su recado  
vestido de oro y de plata  
un sobrepuesto escarlata  
de terciopelo bordado.<sup>40</sup>

Preocupación de embellecimiento, inquietud "artística" presente en Regules y también en de María,

los pájaros en las ramas  
alzan sus voces amenas  
como los dulces arpegios  
que las guitarras conciertan.<sup>41</sup>

quien termina el texto citado con una paráfrasis de la "Oda a Salinas" de Fray Luis de León! Pero no sólo preocupación "artística" por razones de un código estético que se funda exclusivamente en lo "poéticamente prestigioso" —hay otros textos donde dicho código no está vigente— sino por las motivaciones idealizantes que antes señaláramos. El personaje evocado es magnífico y también lo debe ser su entorno. El personaje mítico necesita un ambiente mítico y para ello la expresión y la dicción del lírico debe ser "bella". Se trata de construir o de reconstruir el paraíso como lo afirma, con cierta ternura, Orosmán Moratorio en la décimas de "Camperita" cuyos versos finales dicen:

y al pensar que piensa en mí  
yo siento un gozo infinito  
y allá voy de un galopito . . .  
Que el paraíso es allí.<sup>42</sup>

Aunque Moratorio se refiere en este texto al lugar donde vive la amada, el pasado sufre igual mitificación. "Ah, mis tiempos aqueyos, si volvieran! . . ." dice Juan Escayola en "Consejos" y "Tiempos dichosos aquellos" exclama Alcides de María en "Mi Guitarra".

Ambos movimientos, el evocativo que canta el pasado perdido y el sentimental, extendido de la amada el ámbito natural, recorren la producción lírica del criollismo con la variación, antes señalada, del humorismo y la sátira. El texto sentimental no suele ser más que una reelaboración carente de fuerza del peor neoromanticismo y según Caillava, es un ejemplo del sentimentalismo al que eran adictos los habitantes de nuestra campaña a fines del siglo XIX. Ello explicaría, según el mismo crítico, su presencia en la producción lírica criollista de la época. El texto evocativo es dominante en todos los cultores del criollismo y se hace uno con los demás elementos tendientes a la mitificación

del tiempo y del tipo social pasado que se opera en el gaucho. En ese sentido resulta ejemplar el poema "Mi Tapera" de Elías Regules —texto antológico y, como señala Rama, infaltable en toda muestra de la poesía uruguaya— ya que se trata de la evocación, no sólo de un espacio, sino también de un tiempo perdido.<sup>43</sup> Es el paraíso perdido al que se vuelve cuando sólo quedan las ruinas —la tapera— y cuando la única acción posible resulta ser la de la evocación nostálgica. Evocación sin desgarramiento y más que nostálgica, melancólica, pues no es un regreso con dolor al pasado. Es un rescatar el pasado, "las rosadas ilusiones/de mis horas inocentes", es un volver adonde se pasaba la vida "entre goces verdaderos/donde en los años primeros/satisfecha retozaba".

Evocación y rescate por medio del embellecimiento del recuerdo. Instauración de un lugar sagrado o "locus amenus" donde sólo es posible que habite "el aire perfumado/ . . . de risas escrito". El tópico del paraíso perdido no es novedad del lirismo criollista ya que en el propio *Martín Fierro* podemos encontrar la evocación que el protagonista hace de su rancho y de su vida antes de ser enviado a la Frontera. Mientras que Regules se disculpa con la aclaración de que al evocar se trata de "cosas chicas para el mundo/pero grandes para mí", Fierro señala lo tremendo de su situación presente, lo excesivo de su caída y de su pérdida. En uno, la preocupación es marcar una injusticia, en el otro, cantar la felicidad agrídulce de la evocación. Sin desconocer que se trata de un texto logrado, "Mi Tapera" representa de modo claro la actitud mitificadora que la praxis lírica de los criollistas intentó a pesar de sus señalamientos respecto del marginamiento del gaucho y del paisano oriental. El éxito de ese intento, la supervivencia en nuestros días incluso, de ese nacionalismo que declama una "orientalidad" esencial, es explicable, y casi resulta una perogrullada decirlo, por las concretas instancias sociales, políticas e históricas que ha recorrido el Uruguay desde entonces. Supervivencia estimulada además por la incorporación posterior de poetas como el "Viejo Pancho" y Romildo Risso que ligaron, con mayor excelencia poética, la imagen del paisano a un sentir más auténtico y vital.

El hecho de que frente al proceso de modernización que vivía el país se respondiera con el lirismo y la tradición criollista, o sea con la mitificación de un sentimiento nacional al que se le ofrecía, además, un basamento mítico y que ya forma parte de nuestro legado histórico. Como, por otra parte, también lo forman aquellos que vinieron después y trataron, tratan, de devolver al hombre de campo uruguayo, mediante una respuesta no mitificadora, la imagen concreta del país.

1 Víctor Pérez Petit en "Tres poetas gauchescos: Guillermo Cuadri, Serafín J. García, Romildo Riso", *Revista Nacional*, XV, 44, Agosto (1941), dice: "Por lo que respecta a los últimos románticos, a aquel núcleo entusiasta de versificadores de *El Fogón*, reconociendo sin esfuerzo su sincero culto y su amor por nuestras costumbres tradicionales, y la buena fe y honradez con que se daban por entero a sus creaciones, es evidente e innegable que incurrieron en el mismo renuncio de sus antecesores, agravando su caso con esas caídas al "estilo florido", — último extremo de la cursilería, — tan en boga en la época en que escribieron. En todos esos poetas 'doctores' se descubre, al través del disfraz gauchesco, al hombre de ciudad. No son legítimamente criollos por esta sola razón: no han sabido poner en sus versos el sentimiento nativo que indudablemente sentían. Se quedaron en meros repetidores de la jerga pintoresca del paisano.

En vez, estos otros poetas de ahora, que abandonan deliberadamente la 'décima' y el 'romance' para cultivar los metros cultos y las combinaciones difíciles; que dejan de lado los temas gratos a los antecesores . . . , para consagrarse a hurgar en la psiquis del gaucho de ahora, del hombre nuevo, y decirnos sus ideas y sentimientos, resultan verdaderos cantores gauchescos . . .", p. 234-235.

2. J. P. Barrán y B. Nahum, *Historia rural del Uruguay Moderno. Tomo 4* (Montevideo: E.B.O., 1969).

3. S. Rodríguez Villamil, *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900)* (Montevideo: E.B.O., 1968), p. 40.

4. Silvia Rodríguez Villamil, p. 45-46.

5. Silvia Rodríguez Villamil, p. 45.

6. J. P. Barrán y B. Nahum, *Historia rural del Uruguay Moderno. Tomo 3*. (Montevideo: E.B.O., 1973), p. 10.

7. En el caso de Juan Escayola nos referimos, en particular, a su poema "Justamente" de *Cansera del Tiempo* que, aunque recogido en libro recién en 1931, fue escrito en junio de 1900.

8. Domingo A. Caillava, *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay (1810-1940)* (Montevideo: Claudio García, 1945), p. 67.

9. Serafín J. García distingue según este último criterio y sin atención al desarrollo histórico entre "poesía gauchesca" y "poesía nativista" definiendo a ésta como aquella que ha abordado "temas criollos con lenguaje culto", *Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay* (Montevideo: Editorial Claridad, 1941), p. 9.

10. Lauro Ayestarán, Prólogo, *Versos criollos*, por Elías Regules (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965), p. XXIII.

11. Lauro Ayestarán, p. XIII y Ángel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y Sociedad* (Buenos Aires: Calicanto, 1976).

12. Rama, p. 174.

13. Resulta interesante confrontar esta función del disfraz que proponemos con la que Becco destaca para la poesía gauchesca canónica a partir de las ideas de Marcelino Menéndez y Pelayo sobre la lengua pastoril y el "disfraz alegóricos" de los pastores que es usado para enmascarar "una sátira política". Horacio Jorge Becco. *Antología de la poesía gauchesca* (Madrid: Aguilar, 1972), p. 36-37. A modo

de ejemplo, véanse los poemas "Un mozo . . . bien" y "Siempre" de *Versos criollos* (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965).

14. Walter Rela se refiere a esta diversidad de la producción de Moratorio en los siguientes términos: "En el plano poético, sus composiciones más definidas fueron las décimas, . . . aunque en vigor haya que señalarlas como el producto de un payador letrado con arte y artificio que ahoga la auténtica naturalidad del lenguaje y sentimientos rurales" y luego agrega a propósito de Juan Soldao: "es una crítica a los malos gobiernos y a la autoridad policial preponente e inmoral, escrita en lengua gaucha y con escasa preocupación por la técnica y estructura dramática. Desde luego que comparándolos con los primitivos del género, resulta de superior calidad y hasta revolucionario en cuanto a que intenta una saludable protesta social." *Historia del teatro uruguayo. 1808-1968* (Montevideo: E.B.O., 1969), p. 44.

15. Elías Regules, p. 169.

16. Elías Regules, "Discurso de inauguración de la 'Sociedad Criolla' ", p. 163.

17. Elías Regules: "El Viaje", p. 39.

18. Elías Regules, "A los redactores del 'El Fogón' ", p. 47-50.

19. L. Ayestarán, p. XXVIII.

20. Ángel Rama recoge el testimonio de un cronista de la época quien afirma que en las fiestas que se celebraban en la *Sociedad Criolla*, había un cartel que decía "Se prohíbe hablar de religión y política", p. 174.

21. Ayestarán sostiene que: "La doctrina del nacionalismo no surgió como un ocio literario ni como un amor estúpido e irrazonado hacia los buenos tiempos viejos; mucho menos como justificación placentera de una clase patricia que declinaba en su poderío económico frente a una pequeña burguesía que iba quedándose con sus rentas y propiedades. Debemos decirlo con claras palabras: nació contra los inmigrantes, contra los braceros que desplazaban con sus bajos salarios . . . a los campesinos de estas tierras . . .", XXX.

22. Elías Regules citado por Ángel Rama, p. 177.

23. Ver nota 21.

24. Julio Herrera y Reissig, *Poesías completas y páginas en prosa*. Ed. Roberto Bula Píriz (Madrid: Aguilar, 1961), p. 821-831.

25. J. Herrera y Reissig, p. 823.

26. J. Herrera y Reissig, p. 824.

27. El cuerpo de textos que nos ocupa resulta de las siguientes obras: Elías Regules, *Versos criollos*; Serafín J. García, *Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay*; Domingo A. Caillava, *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay*; Mario Falcao Espalter, *Antología de Poetas uruguayos (1807-1921)* (Montevideo: Claudio García, 1922); Raúl Montero Bustamente, *El Parnaso Oriental* (Montevideo: s/e, 1905).

28. Por ejemplo, Eneida Sansone de Martínez quien fundamenta la fijación del límite de 1910 pues es el momento en que "la literatura gauchesca deja de ser un arma política y social; . . . en que abandona la intención tradicionalista y nostálgica; . . . en que cesa, en fin, la inspiración gauchesca auténtica". *La imagen en la poesía gauchesca* (Montevideo: Universidad de la República, 1962), p. XIX.

29. Para una información más detallada acerca de este enfrentamiento y sus consecuencias ver Arturo Ardao: *Espiritualismo y Positivismo en el Uruguay* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950).

30. Regules, p. 77-78.

31. Regules, p. 49.

32. Regules, p. 18.

33. M. Falcao Espalter, p. 284-286.

34. Serafín J. García, p. 157.

35. En el poema "Retobos", Lista da cuenta del abuso y del manejo que políticos y ricos hacen del gaucho y expresa con desencanto: "Me contaba mi agüelo, de otros tiempos/en q'el gaucho peliaba por la patria, redamando su sangre en las cuchillas: pa echar al extranjero, a punta'e lanza", Serafín J. García, p. 67.

36. Regules, p. 89-90.

37. Serafín J. García, p. 61-62.

38. Regules, p. 53 y Serafín J. García, p. 156.

39. Regules, p. 3.

40. Regules, p. 43.

41. Alcides de María, "Idilio criollo", recogido por Caillava, p. 63.

42. Serafín J. García, p. 152.

43. Regules, p. 7-8.

**TABLOID A Review of Mass Culture and Everyday Life**

**Subscriptions: REGULAR-4 ISSUES \$5**  
**SINGLE ISSUES-\$1.25 DOUBLE ISSUES-\$2.50**

THOLOGICAL WORLD #1-2 #1-2 #1-2  
 #1-2 #1-2 #1-2  
 SPRING-SUMMER ISSUE DOUBLE  
 SUE SPECIAL K BY MARY PRATT  
 TT OBSTACLES TO CREATIVITY DISC  
 IN THE MEDIA -A ROUND TABLE  
 A PHOTOGRAPHER ON SONTAG'S ON PH  
 BY JON SPAYDE SPACE INVADERS I  
 ANNEQUINS BY J. SCHNAPP MANNER  
 IN FRANCO THE BRITISH AS SIGNS BY  
 MASS MEDIA AND IMPERIALISM BY

POLAN RADIOS LIBRES BY DANA P  
 NYPHAL APOCALYPSE BY PETER RO  
 OEL BURCH'S JAPANESE CINEMA  
 BY HERBERT SCHILLER MASS  
 RECKER ON HERBERT MAR  
 MAINT JACK BY RON  
 \$2.50 \$2.50  
 #1-2 SPRING-SU

PO. BOX 3243  
 STANFORD, CA  
 94305