

AGUA DEL TIEMPO DE FERNÁN SILVA VALDÉS  
Y LA IRRUPCIÓN DEL NATIVISMO EN LA POESÍA URUGUAYA

VANESA ARTASÁNCHEZ  
Biblioteca Nacional de Uruguay

I

Fernán Silva Valdés (1887-1975), descendiente de familias criollas que participaron en las revoluciones del siglo XIX<sup>1</sup>, nació en Montevideo y pasó sus primeros años de infancia en la localidad de Sarandí del Yi<sup>2</sup>. Luego del nacimiento de su hermana más pequeña, Amira Silva Valdés en 1891, la familia se radicó en la capital. Abandonó en forma temprana los estudios y su formación fue autodidacta. Su primer deslumbramiento literario se produjo con los autores de la gauchesca argentina, José Hernández y Estanislao del Campo. En un manuscrito que se conserva en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU), datado en 1927, el escritor cifra de este modo sus años juveniles: “Sé poco de los libros y algo de la vida. Hice frecuentes y largas excursiones al campo. Admiré a los gauchos hasta querer serlo. Me hice guitarrero, cantor y jinete. A los 20 años no le reculaba a nada. Escribí mis primeros versos a los 16 años; eran décimas gauchas. Hasta los 20 fui poeta gauchesco; sabía

---

<sup>1</sup> El bisabuelo paterno, Antonio Teodoro Silva participó en el año 1825 de la batalla de Sarandí y su abuelo materno, Juan Venancio Valdés, también intervino en las acciones del año 1825 y participó en Argentina en la batalla de Sauce Grande, contra las fuerzas de Lavalle, el 16 de julio de 1840. A Juan Valdés le dedicó tres poemas: “Salida de Juan Valdés”, “Carga de Juan Valdés”, ambos en el libro *Los romances chúcaros* (1933) y “Romance de Juan Valdés” en *Intemperie* (1930).

<sup>2</sup> Sarandí del Yi se encuentra en el centro de Uruguay, en el departamento de Durazno, a doscientos kilómetros de la capital.

quién era Hernández e ignoraba quién era Homero, ¿por esta cruz!”<sup>3</sup>. Sin embargo, sus primeras publicaciones no siguieron el trillo de la poesía gauchesca.

Silva Valdés se estrenó como poeta en 1913 con el libro *Ánforas de barro*, luego de haber dado a conocer sus versos en revistas montevidéanas de la época como *Bohemia*, *Arte*, *Apolo* y *Tabaré*<sup>4</sup>. Su segundo libro de poesía lo tituló *Humo de incienso* y lo publicó en 1917. Ambos libros, como dejan ver sus títulos, son deudores del modernismo y del decadentismo, cuyos cultores, en ese momento, eran ya epígonos.

En esos años, el ambiente literario uruguayo experimentó una suerte de pérdida de referentes poéticos con las sucesivas muertes de dos representantes de la generación del 900 como Julio Herrera y Reissig en 1910 y Delmira Agustini en 1914, y la del nicaragüense Rubén Darío, en 1916, figura que ejerció una fuerte influencia en Hispanoamérica. A grandes rasgos, este era el contexto literario en el que Fernán Silva Valdés comenzó a publicar.

Esos dos primeros libros, si bien imitativos y más tarde rechazados por su autor, sirvieron como ejercicio en el dominio formal del verso. En la *Antología* que en 1966 preparó Arturo Sergio Visca para la Colección de Clásicos Uruguayos, no recogió ninguno de estos poemas, en cambio indicó en el prólogo algunas de las virtudes que presentaban: “Estos dos libros, sin embargo, y no obstante evidenciar a un poeta fuera de ruta que se complacía en motivos, ritmos y armonías que por esos años sonaban fuera de hora, no dejan de traslucir un talento poético indudable. Hay en sus poemas imaginación, sentido del ritmo, inventiva metafórica” (1966: VIII). Los modelos literarios de Silva Valdés eran entonces Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig.

Además de la admiración que sintió por estos poetas, quiso experimentar la literatura en carne propia y borró la línea que separa vida y obra como si

---

<sup>3</sup> El manuscrito y otras piezas documentales referidas en el artículo se pueden consultar en la exposición virtual que la BNU dedicó al autor: *Fernán Silva Valdés: del modernismo a la vanguardia nativista*, disponible en <http://exposiciones.bibna.gub.uy/omeka/>. El texto del manuscrito se recogió como presentación del autor en la *Antología de la moderna poesía uruguaya 1900-1927* (1927), que fue preparada por Ildelfonso Pereda Valdés; contó con un epílogo de Jorge Luis Borges y se publicó en Buenos Aires, en la editorial El Ateneo.

<sup>4</sup> Algunos de esos poemas se pueden consultar en la exposición mencionada en la nota anterior y en el repositorio digital Anáforas (BNU, Universidad de la República): <https://anaforas.fic.edu.uy/jsui/handle/123456789/56374>.

de un nuevo Alonso Quijano se tratara; si antes quiso ser gaucho, en estos años se convirtió en dandi. Escribió versos como los del soneto “Locura” que, extrañado de sí, cita en *Autobiografía*:

La conocí coreando en el Moulin  
los desenfrenos curvos del Can-Can;  
ella ebria en burbujas de champán,  
yo inspirado en la musa de Verlaine.  
(...)  
¡Cómo acaricio en sueños, el albur  
de vestirme de apache o de tahúr  
y fugarme con ella hasta París!...  
(1958: 24).

Asimismo, compuso estas líneas finales del poema “Humo de incienso”, en las que caracteriza sus versos en el libro homónimo:

Pero siempre dejando un algo enderredor  
tal como si tuvieran espíritu o color.  
Y porque al irse dejan un perfume, pienso,  
que son lo mismo que humo, pero *humo de incienso*  
(1917: 10).

La composición de este tipo de poesía coincidió con una vida bohemia que incluyó el consumo de morfina y ajenjo que llevaron su cuerpo al límite, al punto que debió ser internado para recuperarse<sup>5</sup>. Este episodio de su vida lo relata el escritor, tanto en el manuscrito del año 1927 como en la primera entrega de *Autobiografía*: “pasé de una punta a la otra: de vulgar poeta gauchesco (y vean que no escribo *nativista*) a pálido y dandy modernista. Y en mi ‘modernismo’, como es sabido, llegué hasta los ‘paraísos artificiales’. (...) en lo que va de los años 1915 a 1919, mi vida fue una penuria terrible”

---

<sup>5</sup> A pedido de la familia, Fernán Silva Valdés fue internado en el hospital del doctor en psiquiatría Santín Carlos Rossi en Santa Lucía, departamento de Canelones. Más tarde, Silva Valdés adjudicará su recuperación y cambio estético a su reencuentro con el campo.

(1958: 19). Hasta aquí los antecedentes poéticos y biográficos de Silva Valdés que preceden su tercer poemario, *Agua del tiempo* (1921).

50

8  
11

Nací en Montevideo el 15 de octubre de 1887. Mi crianza  
empesó en Sarandí del Yi, pueblo cito en el corazón del  
país, y concluyó en Montevideo. No fui universitario. Sacen-  
diente de familias criollas que las revoluciones empobrecieron,  
crecí chumbando pájaros y despojando frutas, como cual-  
quier muchacho del barrio. A los 15 años me registraron en  
un empleo ~~por~~ público, que conservé durante mucho tiempo.  
Sólo poco de los libros y algo de la vida. Hice frecuentes  
y largas excursiones al campo. Aduirí a los gauchos hasta  
querer serlo. Me hice guitarrero, cantor y jinete. A los  
20 años no le reculaba a nada. Escrití mis primeros  
versos a los 16 años; eran décimas gauchas. Hasta los  
20 fui poeta gauchesco; [sabía quien era Hernández e igno-  
raba quien era Homero, ¡por esta cruz! Un día me aver-  
goncé de mi ignorancia y compré una historia de la li-  
teratura. Luego me atraqué de Oario y Herrera y Aceitú.  
Arribé mi Martín Fierro, vendí mi caballo, empené y  
perdí las pilchas de mi apeto, y en 1913 publiqué "Paf-  
ras de barro", versos. Aprendí a bailar tango con corte,  
frecuenté los cabarets y en 1917 publiqué "Humos de Incienso",  
versos también. Después, una enfermedad me llevó otra  
vez al campo. Lo amé, lo sentí de nuevo. Mis 30 años  
empalmearon en los 20. Volví a ~~Montevideo~~ <sup>las ciudades</sup> con los ojos  
deslumbrados por el sol de mis cachillas y de 1919 a 21  
me salió "Agua del tiempo" y luego "Poemas Tránsitos". Hasta  
aquí mi ayer. Ahora le estoy cantando a los sueños, a  
los hombres, rubios de nuestros campos.

12M

FERNÁN SILVA VALDÉS

1927

ARCHIVO  
LITERARIO  
URUGUAY

Manuscrito original recogido en *Antología de la moderna poesía uruguaya*  
1900-1927. Archivo Literario BNU.

El modernismo y el decadentismo llegaban a su fin al tiempo que jóvenes escritores comenzaban a explorar otras posibilidades estéticas. En 1917, Carlos Sabat Ercasty<sup>6</sup> publicó *Pantheos*; en 1919, Emilio Oribe<sup>7</sup> editó *El halconero astral y otros cantos* y ese mismo año Juana de Ibarbourou<sup>8</sup> sorprendía dentro y fuera de fronteras con *Las lenguas de diamante*. Si bien no con la violencia que exigía el verso de Enrique González Martínez, en el Uruguay también se llevaba adelante la muerte del cisne.

En las tiendas del ensayo, Alberto Zum Felde<sup>9</sup> dio a conocer *El Huanakauri*, ensayo poético en el que hacía un llamado al despertar de la conciencia americana (1917: 28) y al fin del colonialismo cultural: “Ya, no más coloniaje espiritual: esta es nuestra suprema resolución” (31). Por momentos, el texto adquiere el tono exaltado y programático propio de los manifiestos. Dos años después, en 1919, publicó *Proceso histórico del Uruguay. Esquema de una sociología nacional*. El trabajo se completaba con un apéndice titulado “Notas sobre la Literatura y la Arquitectura en el Uruguay —consideradas en relación con su sociología”, en el espacio que el escritor le dedica a la literatura, establece que la cultura de cada país le imprime a las escuelas artísticas sus particularidades, así el romanticismo alemán no es idéntico al francés. De esta línea de pensamiento surge el siguiente postulado: “La división verdadera, intrínseca propia, que puede establecerse en la literatura uruguaya es en *nacional* y *exótica*” (265). Entiende que hasta

---

<sup>6</sup> Carlos Sabat Ercasty (1887-1982) fue poeta, narrador, dramaturgo, ensayista, periodista y profesor. *Pantheos* (1917), su primer libro de poesía, fue leído dentro y fuera de fronteras, como lo confirmó la admiración que le profesó Pablo Neruda.

<sup>7</sup> Emilio Oribe (1873-1975), médico de profesión y poeta de vocación, fue una figura central de la intelectualidad uruguaya. Discípulo del filósofo Carlos Vaz Ferreira, se destacó como ensayista, fue profesor universitario y decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias. La Biblioteca Nacional de Uruguay le dedicó la exposición virtual *Emilio Oribe en la escena cultural de su tiempo*, disponible en <http://exposiciones.bibna.gub.uy/omeka/>.

<sup>8</sup> Juana de Ibarbourou (1882-1979), poeta y narradora, es la escritora de esta promoción que alcanzó mayor notoriedad internacional y que aún forma parte de los programas de estudio en la educación primaria y secundaria de Uruguay.

<sup>9</sup> Alberto Zum Felde (1887-1976) fue poeta y dramaturgo. En forma inicial, firmó sus primeras obras bajo el seudónimo Aurelio del Hebrón, produjo una importante obra ensayística y crítica, como el *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1930), aún hoy de referencia.

el momento se ha cultivado un romanticismo y un modernismo *exótico*, en tanto ha sido copia del modelo europeo sin que se haya producido una asimilación verdadera de estas estéticas, y aboga por una literatura *nacional*. La propuesta de asimilación, en este caso, de la literatura extranjera se anticipa a lo que será el *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade y el concepto de transculturación que desarrollará Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Zum Felde considera que para que esta literatura *nacional* se produzca hay que mirar al territorio y al paisaje porque allí está lo auténtico. “Lo que contiene elementos de relativa originalidad, de nacionalidad, en el Uruguay —en toda América— es el territorio, la campaña, el departamento, los pueblos del interior y el arrabal urbano” (265).

Zum Felde comenzó en 1919 su labor como crítico en las páginas de *El Día* y desde allí ocupó el rol de teorizador de los años veinte e insistió en la necesidad de una nueva literatura. En 1921 publicó *Crítica de la literatura uruguaya*, volumen en el que recopiló parte de sus artículos de prensa; el gesto de convertir en libro sus escritos fue una forma de fortalecer su figura y acción crítica dotándola de mayor organicidad.

Según el crítico, Silva Valdés fue quien recogió el guante al atender el reclamo de crear una literatura propia: “Una noche de 1921 —poco antes de aparecer *Agua del tiempo*— nos paró, en medio de una plaza de Montevideo, a quien, hasta ese instante no conocíamos. “Yo soy —nos dijo— el poeta que Ud. reclama en su *Crítica*”. Y era, nomás...” (Zum Felde, 1926: 7).

## II

¿Cómo llamar a la poesía que se produjo después del modernismo? Se ha discutido mucho el valor, el sentido y los problemas que traen las clasificaciones y definiciones cerradas en el arte: si la etiqueta nombra, describe o prescribe, y quién y cuándo se establece. Es obligado reparar en la diferencia que existe entre el creador o grupo que quiere autodefinirse y establecer un programa —al estilo de las vanguardias y sus manifiestos— de la operación que con mayor distancia realiza la crítica; también importa el momento en

que se propone la categoría, si es contemporánea al fenómeno artístico o si es posterior. No obstante estas dificultades, la crítica utiliza la nomenclatura con un sentido instrumental porque ayuda a discernir los trazos más gruesos del paisaje; luego depende de cada explorador acercarse y conocer los matices y particularidades.

Federico de Onís, en 1934 en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, propuso para el período que va de 1905 a 1914 la denominación postmodernista y para el período 1914-1932 la de ultramodernista. Al primer período le adjudicó como distinción ser una reacción atenuadora o refrenadora del modernismo y, por lo tanto, conservadora; mientras que al segundo período lo caracterizó como una reacción superadora e innovadora respecto del modernismo (1961: XVIII-XIX)<sup>10</sup>.

De Onís ubicó dentro del postmodernismo a los siguientes escritores uruguayos: Carlos Sabat Ercasty, Emilio Frugoni, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou; mientras que consideró a Fernán Silva Valdés, Julio J. Casal y Emilio Oribe como exponentes del ultramodernismo. Para 1932, fecha límite que De Onís considera en su antología, Silva Valdés llevaba publicados los poemarios: *Ánforas de barro* (1913), *Humo de incienso* (1917), *Agua del tiempo* (1921), *Poemas nativos* (1925), *Poesías y leyendas para los niños* (1930) e *Intemperie* (1930) y resultaba más definida su línea poética. Desde la mirada uruguaya, Silva Valdés ha quedado asociado a dos denominaciones, la primera, producto del discurso crítico, es la generación del 20 y la segunda, impulsada por el propio escritor, el nativismo.

Carlos Real de Azúa, destacado intelectual y ensayista de la generación del 45, anota que a la generación del 20, es decir, aquellos escritores nacidos entre 1887 y 1895, los caracterizó “un acento en el que lo cósmico, lo metafísico, lo erótico o lo telúrico se expresaba a través de formas más desnudas y estructuras más laxas o más flexibles. Este es, tal vez, el rótulo

---

<sup>10</sup> Para ahondar en el trabajo de Federico de Onís, se recomienda el artículo de Alfonso García Morales, “Federico de Onís y el concepto de modernismo. Una revisión” publicado en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, n.º 184-185, julio-diciembre, 1998, pp. 485-506.

demasiado genérico de lo que, a escala continental, se ha dado en llamar el ‘posmodernismo’” (Oreggioni, 1991: 192). Real de Azúa no distingue entre posmodernistas y ultramodernistas y agrega a los nombres antologados por De Onís los de Vicente Basso Maglio, Enrique Casaravilla Lemos, Pedro Leandro Ipuche y, al peruano de origen y uruguayo por adopción, Juan Parra del Riego. Al mismo tiempo, destaca como representantes del nativismo a Ipuche y Silva Valdés a quienes no duda en incorporarlos a los ismos, de ellos dice: “comprometieron su destino de creadores en esta corriente que quiso proyectar lo nuestro al plano de lo cósmico y lo universal, bajo el impacto de la revolución de los ‘ismos’ de la primera posguerra. Una tentativa a la que también hay que vincular la obra pictórica de Pedro Figari (1861-1938) y la musical de Eduardo Fabini (1882-1950)” (1991: 193). Esta filiación con la vanguardia y, en el caso de Silva Valdés, con el ultraísmo se irá afianzando de forma posterior<sup>11</sup>. Debemos tener presente las fechas de los primeros hitos ultraístas. En mayo de 1921 se publicó en la revista madrileña *Ultra* el manifiesto “Anatomía de mi ultra” y en diciembre de ese año, en la revista porteña *Nosotros*, “Ultraísmo”, ambos bajo la firma de Jorge Luis Borges; recordemos también que ese fue el año de su regreso a Buenos Aires. Por otro lado, Oliverio Girondo aún no había publicado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) ni Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923) como tampoco se había producido la polémica en torno al meridiano intelectual de Hispanoamérica que se inició en 1927. Parece tratarse de un caso de sincronicidad, según lo que declara Silva Valdés en la segunda parte de su *Autobiografía*: él entregó los originales de *Agua del tiempo* a comienzos de 1921, pero la edición salió a la calle a mediados de ese año (1959: 207). En el recuerdo de Pedro Leandro Ipuche, existe una pequeña diferencia en cuanto al mes en que el libro comenzó a circular, *Agua del tiempo* habría salido en diciembre de 1921 (Ipuche, 1959: 113-114).

Silva Valdés enmarcó su producción en tres etapas que acompañaron su devenir vital: “Si a los veinte años fui un bárbaro casi analfabeto, y a los treinta un exquisito y decadente; a los treinta y tres (en que escribí *Agua del*

---

<sup>11</sup> Para profundizar en la presencia del ultraísmo en la literatura uruguaya, véase el artículo de Emir Rodríguez Monegal “El olvidado ultraísmo uruguayo” en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, n.º 118-119, enero-junio, 1982, pp. 257-274.

*tiempo*) volvió a ser un bárbaro, sí, pero —y perdonenme la paradoja— un bárbaro civilizado” (1958: 19)<sup>12</sup>. Esta última etapa de “bárbaro civilizado” se corresponde con lo que él llamó nativismo y que la crítica de su tiempo registró y celebró como un cambio en su voz y propuesta estética que lo distanciaba del modernismo decadentista. Zum Felde afirmó: “*Agua del tiempo* señala el contraste con la personalidad anterior. A la artificialidad preciosa sucede la simplicidad desnuda, a los opalinos ensueños de opio, el colorido de la realidad, y a las nostalgias pueriles de la bohemia parisina el fuerte amor de América” (Cortazzo, 1981: 60).

El autor organizó su poemario en dos secciones, “Poemas nativos” y “Otros poemas”, en el nombre elegido para la primera sección se hacía presente la voluntad de señalar los asuntos o los motivos vinculados a lo propio, pero sin usar la denominación poemas *criollos* o *gauchos* para distanciarse de una poesía que bien podía considerarse conservadora o tradicional, como lo explicitó unos años después. Al leer las primeras repercusiones que tuvo en prensa el poemario, se puede apreciar que su adscripción a un movimiento fue vacilante, más bien se tenía conciencia de estar frente a algo nuevo. Recordemos que la novedad se había convertido para el arte en una meta a alcanzar.

La primera nota sobre el libro salió el 1 de diciembre de 1921 en la primera página del diario *El Plata* y se tituló “Agua del tiempo. En la poesía rioplatense se ha realizado algo nuevo”, el periodista destacó del poeta la capacidad para el uso original de la imagen y el esfuerzo por “universalizar el medio en que vive y que siente, arrancándolo de los moldes primitivos de expresión poética en que aún vivía encerrado, como si la poesía de las cosas simples solo pudiera reflejarse en un espejo arcaico y tosco” (1)<sup>13</sup>. Pocos días

---

<sup>12</sup> En el manuscrito del año 1927, mencionado en el primer apartado, el autor ya visualizaba estas tres etapas. “Mis 30 años empalmaron en los 20. Volví a la ciudad con los ojos deslumbrados por el sol de mis cuchillas y de 1919 a 21 me salió *Agua del tiempo* y luego *Poemas nativos*. Hasta aquí mi ayer. Ahora le estoy cantando a los gringos, a los hombres rubios de nuestros campos”.

<sup>13</sup> En la colección Fernán Silva Valdés del Archivo Literario de la BNU se conservan dos álbumes con recortes de prensa que recopiló el autor. Los recortes sobre *Agua del tiempo* están disponibles en la exposición virtual *Fernán Silva Valdés: del modernismo a la vanguardia nativista*.



Primera reseña de *Agua del tiempo* conservada por Silva Valdés. Archivo Literario BNU.

después, el 6 de diciembre, el autor se presentaba en *La Democracia* a través del reportaje "Dos minutos con Fernán Silva Valdés". La entrevista como género es un documento valioso porque recoge la voz y consideraciones del autor y en esta oportunidad casi sin mediación temporal entre la producción de su libro y los que se señalaron como hitos del ultraísmo. Algunas de sus declaraciones fueron:

—¿Existe la poesía netamente uruguaya?

—En el concepto superior de poesía, no. Eso mismo, poesía uruguaya, es lo que intento realizar. Creo que mi libro *Agua del tiempo* es el primer paso serio en tal sentido. Barro americano y modelado moderno. (...) Debemos trabajar para que sea un hecho el ya proclamado "Valor América" (10).

En este fragmento resaltan aquellos principios que exigía Zum Felde para la nueva poesía. La aspiración es representar lo americano bajo formas nuevas. Un poco más adelante el periodista pregunta:

—¿Qué piensa usted del Dadaísmo, Creacionismo y demás escuelas novísimas?

—Creo que no pasan de ser modas, poses literarias. Mucho cerebro y nada de corazón. El único “ismo” que me es simpático y al cual le veo cierta seriedad es al “ultra” de los españoles. Según un manifiesto de sus corifeos, bajo su rótulo se pueden cobijar todos los que aporten alguna novedad. ¿Quién sabe? A lo mejor mis poemas nativos resultan “ultraístas” (10).

En la pregunta y la respuesta se evidencia la difusión de las novedades literarias y la posición del autor hacia las vanguardias en general y hacia el ultraísmo en particular. Percibe la cercanía al ultraísmo, pero no se inscribe o identifica de forma plena con los españoles. Un indicio de lo reciente que era el ultraísmo es que Buenos Aires aún no se había convertido en centro de referencia de esta propuesta estética.

El 10 de diciembre, Zum Felde desde las páginas de *El Día*, celebraba la aparición del poemario que identificaba en consonancia con su programa de literatura nacional, allí no se habla de ismos, sino que se expresa en los siguientes términos: “Nacionalizar la cultura estética y universalizar la materia nativa; podría formularse el concepto de nuestra prédica que ha tenido en la evolución de la poesía uruguaya, su hora necesaria. Y, tal es el sentido de los nuevos poemas de *Agua del tiempo*” (Cortazzo, 1981: 58).

Cinco años después, en noviembre de 1926, la revista *La Cruz del Sur*<sup>14</sup> alcanzaba el número 15 y afianzaba su impronta vanguardista. En esa entrega puso en entredicho la vigencia del nativismo por medio de dos publicaciones: “El nativismo” bajo la firma de Zum Felde y el lanzamiento de una

---

<sup>14</sup> La revista *La Cruz del Sur* se publicó entre mayo de 1924 y diciembre de 1931, editó treinta y cuatro números y presentó una impronta vanguardista. Para ahondar en las características y devenir de la revista se recomienda la lectura de la entrada dedicada a *La Cruz del Sur*, escrita por Carina Blixen, en Oreggioni, Alberto (dir.) (1991). *Diccionario de la Literatura uruguaya. Tomo III, Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, periodos culturales*. Montevideo: Arca.

encuesta sobre “arte nacional, o mejor dicho, río platense” a varios referentes de la cultura (28)<sup>15</sup>.

En su artículo, Zum Felde aclara que la palabra nativismo está usada en los términos de Ricardo Rojas, es decir, como sinónimo de tradicionalismo. Esta es la literatura que ya no tiene vigencia, sin embargo, en un pasaje del texto la condena parece extenderse: “La ciudad, órgano de la civilización en América, ha ido extendiendo su influencia en los campos, e infiltrando sus elementos hasta trasmutar la antigua vida pastoril —de tan fuerte carácter— en un difuso arrabal ciudadano. Hasta el caballo, símbolo de la vida gaucha, ha pasado a un plano secundario; y ahora los *Fords* cabalgan por los caminos y serpentean por las colinas pecuarias” y sentencia: “De ese ciclo tradicionalista solo quedan, como valor definitivo, los *Poemas Nativos* de Fernán Silva Valdés” (1926: 7). El crítico reconoce en el autor de *Agua del tiempo* a un renovador, pero al mismo tiempo da por terminado su papel. La mención a la marca Ford parece anunciar lo que sería la poesía de Alfredo Mario Ferreiro<sup>16</sup> y sus poemas futuristas de *El hombre que se comió un autobús* (*Poemas con olor a nafta*) de 1927 en los que le canta a la ciudad, los automóviles y la velocidad.

La encuesta preguntaba: 1. ¿Cree Ud. en la existencia de un arte nacional diferenciado?, 2. La tradición autóctona será ¿capaz de servir de base a una estética nacional?, 3. ¿Qué opina Ud. del movimiento literario llamado nativismo?, 4. ¿Considera Ud. que lo que hay de fundamental en la estética europea es pernicioso, necesario o indiferente para el desarrollo del arte americano? y 5. ¿Cómo debe encararse el modernismo? Silva Valdés respondió la encuesta en julio de 1927 y allí no solo definió y caracterizó al nativismo, sino, y sobre todo, lo deslindó del criollismo.

Observo que con frecuencia salvo raras excepciones, a lo que antes llamaban criollo, ahora le llaman nativo. Opino que no es la misma cosa. Y entiendo que el *nativismo* es el movimiento que puede definirse de este modo: *el arte*

---

<sup>15</sup> En el n.º 15 se publicaron las respuestas del abogado y ensayista, Eugenio Petit Muñoz y del escribano y colaborador de *La Cruz del Sur*, Nicasio del Castillo.

<sup>16</sup> Alfredo Mario Ferreiro (1899-1959), poeta de dos poemarios, escribió su segundo libro, *Se ruega no dar la mano* (*Poemas profilácticos a base de imágenes esmeriladas*) en 1930. Su obra completa está publicada en la colección Avant Garde de Ediciones Ulises.

*moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que solo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo* (1927: 4; el destacado corresponde al original).

Es decir que, en ese momento, existe por parte del creador la necesidad de definir y defender la vigencia de su propuesta poética. El nativismo es presentado, primero, como un movimiento que se enmarca en el arte moderno y, segundo, con mayor amplitud temática que el criollismo ya que no solo recurre a los motivos del campo. Este último punto estaba presente en *Agua del tiempo* que exhibía poemas con motivos urbanos como “El tango” o “Cabaret criollo” entre otros.

Un poco más adelante declara: “*Nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y de expresarse sería, caer en el error de nuestro viejo criollismo que, siempre le atravesó el pingo a todo lo nuevo*” (1927: 4; el destacado corresponde al original). El carácter conservador no se vislumbraba en el ya extinto modernismo, sino en un criollismo que apelaba a lo pintoresco. Los representantes de ese criollismo eran los escritores que se congregaron en torno a la revista *El Fogón* y que en palabras de Daniel Vidart al leer sus “(...) décimas nos encontramos con una poesía de exteriores, de marionetas convencionales que accionan mecánicamente sobre los mismos telones de fondo” (1968: 358). Podríamos conjeturar que es la puesta en duda de la vigencia del nativismo más la acumulación de experiencia propia (publicó *Poemas nativos* en 1925) y ajena (Pedro Figari hizo sus primeras exposiciones pictóricas en Buenos Aires y Montevideo en 1921 y Eduardo Fabini compuso en 1922 su poema sinfónico *Campo*) lo que le permite a Silva Valdés realizar estas operaciones de definición, deslinde y afirmación del nativismo que se había iniciado seis años antes con *Agua del tiempo*.

### III

*Agua del tiempo* se publicó en 1921, fue muy bien recibido por la crítica y significó un antes y un después en la escritura de su autor. Si su poética supuso una ruptura con el modernismo y una diferencia con la poesía criollista, el

poemario atenuó el *shock* con un trato especial y amable del tiempo pasado. El título lo anuncia, lo propio del agua y del tiempo es que fluyan y corran sin estancamientos ni nostalgias paralizadoras.

Víctor Cayota destaca dos notas distintivas de Silva Valdés: su actitud ante el pasado y su concepto amplio de lo nativo (1991: 38). Señala que “el mundo del poeta no es el mismo que el de los ancestros, es distinto; tiene con él la misma relación que tiene el árbol con las raíces; se nutre de ellas pero tiene su propia conformación y vive en la realidad de la superficie, del presente que es diferente de la realidad de ‘abajo’, del pasado” (1991: 39).

La primera sección del libro titulada “Poemas nativos” se inicia con el poema “Guitarra”, es un comienzo pertinente, el poeta que ya no se identifica con la lira de origen griego se propone rescatar a la guitarra del letargo que supone la repetición de los lugares comunes:

Guitarra,  
cómo estás de aburrida!  
con todas tus cuerdas rotas y revueltas,  
pareces una de esas mujeres indolentes  
que ya ni se peinan de desengañadas.

Siempre los mismos cantos, siempre las mismas notas,  
siempre la misma música,  
cómo estás de aburrida!  
Eres como una hermosa mujer del pueblo  
a quien todos los hombres le repiten lo mismo.

Tu brazo se ha quedado extendido y sin gracia  
en el último ritmo de un desperezamiento;  
y tu boca sin cuerdas ya no canta: bosteza.

Guitarra,  
ya no tienes amantes;  
los que dicen quererte  
te poseen en público sin amor ni emoción;  
precisan auditorio que los oiga y aplauda  
en el hábil momento de la posesión.

Guitarra,  
no te queda un amante;  
debe hacer mucho tiempo  
que no te ves a solas con un hombre!

Alégrate, guitarra;  
en tu boca se hastían los cantos viejos,  
pero ha llegado alguien a estar contigo a solas  
y a hacerte madre de un canto nuevo  
(1921: 5-6).

Lejos de la previsible solemnidad para referir el diálogo entre la voz lírica y el instrumento, la irreverencia se hace presente en la exclamación coloquial “cómo estás de aburrida.”, verso que se repite en la segunda estrofa a continuación de tres períodos sinonímicos encabezados por “siempre”; en ellos se cuela cierto humor que le permite a la voz lírica tomar distancia y denunciar una poética gastada a fuerza de repetición. Otro elemento reconocido por los críticos fue el uso innovador de la imagen. En este caso, al asociar guitarra y mujer, no apela a la sensualidad de las curvas del cuerpo de la guitarra, sino que explota otras semejanzas a partir del brazo y la boca con las que grafica el hastío. El desafío a los contrincantes mantiene la provocación del antiguo duelo de payadores, pero transformado con socarronería en duelo amoroso entre hombres vanidosos que “(...) poseen en público sin amor ni emoción” y el verdadero amante. Cierra el poema con el augurio de un canto nuevo que nacerá de la guitarra en contacto con un nuevo intérprete. La apuesta no es la abolición de la guitarra en tanto metáfora de una tradición poética, no falla el instrumento, sino sus ejecutantes. La promesa es cantar el mundo con mirada y melodía nuevas. Silva Valdés tiende un puente entre pasado y presente.

En “El puñal” y “La nazarena”, dos de sus poemas más celebrados, vuelve a presentarse el tiempo como evocación estética del pasado y conciencia del presente. “El puñal” se inicia con una descripción y elogio del arma, casi como una oda que admite reparos:

Puñal,  
eres el arma

que prefieren los hombres que no temen  
acercarse al peligro.

(...)

Puñal, nos completamos:  
tienes mucho de gaucho  
como yo tengo mucho de mi abuelo.

(...)

Hoy, vas en decadencia, ya pasó tu apogeo;  
tú eres de otro tiempo;  
del tiempo de los novios ausentes  
y los jopos románticos:  
del tiempo en que te usaban los caudillos

(...)

La conquista te trajo hasta nosotros;  
viniste con el León y con la Cruz;  
eres un español que se hizo americano,  
y en la América india —donde todo era grande—  
te agrandaste dos palmos llamándote facón  
(1921: 19-21).

El yo lírico establece un paralelismo: así como él conserva algo de su abuelo, el puñal conserva algo de gaucho, no obstante, no es el tiempo de estos ni de los románticos ni de los caudillos. A pesar de que utiliza una palabra tan contundente como “decadencia”, el poema no se convierte en una elegía por los tiempos idos, sino que se cierra con la imagen del puñal adaptado al territorio americano, la metamorfosis del puñal en facón es presentada bajo un cariz positivo.

Animar lo inanimado fue uno de los mecanismos a los que recurrió el autor para cargar de vitalidad sus poemas y sorprender al lector, “El rancho” es presentado con gran plasticidad: “Retobado de barro y paja brava;/ inso- ciable, huyendo del camino,/ no se eleva, se agacha sobre la loma/ como un pájaro grande con las alas caídas” (1921: 11), el uso de los verbos elegidos carga de dinamismo lo que, por su naturaleza, es estático.

La renovación también pasó por el registro elegido para expresar los asuntos ya abordados. No encontramos en *Agua del tiempo* la imitación del habla rural. Esta decisión pudo y puede interpretarse como un índice de verosimi-

litud, es decir, el poeta retoma muchos de los motivos del criollismo, pero no oculta su origen urbano detrás de un decir impostado: no asume la *pose* de gaucho.

Como habrá notado el lector de estas páginas, el antiguo dandi no sigue las pautas formales del verso regular ni la rima ingeniosa. El único soneto de versos alejandrinos “El sauce” se encuentra entre los últimos poemas del libro<sup>17</sup>. Este desapego por la regularidad métrica es lo que Domingo Bordoli llamó “cuidadoso desaliño” (1966: 97). Metáforas inéditas, decir no impostado y libertad en las formas constituyeron el nuevo lenguaje del nativismo cargado de frescura. Sobre los cambios y preferencias en la versificación, Pedro Leandro Ipuche recuerda:

Silva Valdés tenía la idea de remozar los metros y darles resolución y holgura; vigilando las líneas del borde, a fin de no llegar al prosaísmo.

Cuando peligraba caer del aliento poético, apelaba enseguida al alejandrino.

—Me apoyo en él, che. Y sigo. Es mi eje (Ipuche, 1959: 113).

El abandono del cuidado formal fue el aspecto que algunos críticos encontraron débil. Con motivo de la segunda edición del libro, desde Argentina, Emilio Suárez Calimano, en septiembre de 1922, escribió en la revista *Nosotros*: “La primera parte del volumen, *Poemas nativos*, tiene agrio y agreste sabor. Inspirada, como el subtítulo deja suponer, en motivos indígenas, encierra cuadros de robustez y novedad que es lástima no unan a su positiva belleza intrínseca la perfección musical o formal” (89) y un poco más adelante agrega que algunas composiciones son poemas en prosa bajo la apariencia de versos.

El ensayista y crítico Óscar Brando, en un reciente trabajo, condensa la actuación de Silva Valdés y repara en lo que representó la modulación formal en términos de aceptación.

---

<sup>17</sup> En la primera edición de *Agua del tiempo*, “El sauce” ocupó el antepenúltimo lugar, pero para la segunda edición, en 1922, se convirtió en el cierre del libro, lugar que mantuvo en las siguientes ediciones. Otros cambios, adiciones y supresiones de textos se produjeron de una a otra edición. Entre las incorporaciones hallamos: “La nazarena”, “La calandria”, “Las manchas”, “El payador” y “Canto a Juana de Ibarbourou” y fueron eliminados: “El bello enojo”, “Primavera” y “Recepción”.

Fernán Silva Valdés entendió que para cantar el paisaje en sus poemas nativos había que buscar ritmos remozados. Ello suponía desarmar las musicalidades previas y tal vez, aunque no lo dice con la misma claridad, arbitrar imágenes insólitas con las fórmulas que las vanguardias ultraístas y creacionistas estaban practicando. En ese punto, que es apreciable en la poesía de *Agua del tiempo*, Silva Valdés se haría eco de la imagen creada aunque no siempre mediante la metáfora no analógica o *rapport* como la llamaba Vallejo. Acompañaría al proceso metafórico un verso liberado de las tradiciones rítmicas; pero esa desatadura sería fugaz y poco después se volvería a musicalidades mejor reconocibles por el oído, vertiendo las novedades en el envase de ritmos populares más habituales, como la décima y el tango (2024: 149).

A las formas señaladas por Brando debemos sumar la fuerte presencia del romance por el que se decanta a partir de los años treinta con *Los romances chúcaros* (1933) y *Romancero del sur* (1938).

Así como es importante la recepción por parte de la crítica, lo es la recepción de los poetas y respecto a la forma, Juan Parra del Riego<sup>18</sup> apuntó:

El hombre del lirismo de pomada se había regenerado. Lo había salvado su corazón. Y ¡qué corazón! Un corazón lleno de guitarras y de acordeones. Y el poeta se hizo en él.(...) Apareció *Agua del tiempo*. Libro de “poemas nativos” que marcó desde ese instante un nuevo camino literario en el ambiente: el camino de sentir sin prejuicios y mirar con ojos modernos, punzantes y dinamizadores los viejos asuntos criollos de poncho y vidalita envilecidos y manoseados por todos los poetas mediocres de décima y soneto machacón (2016: 431-432).

Jorge Luis Borges, desde las páginas de *Proa* escribió “Interpretación de Silva Valdés”, tomó como representante de su poesía los versos de “El rancho”, allí habló del “ritmo de zarandeo” y “del compás inusitado, [d]el ambiente suyo [que] sabe a palpable realidad y no a versos aje-

---

<sup>18</sup> Parra del Riego habría escrito “El poeta Fernán Silva Valdés” para el periódico *El Bien Público*, pero no fue publicado sino hasta 1938, en el número 7 de la *Revista Nacional*. Valentino Gianuzzi lo recoge en 2016 cuando publica la *Obra reunida* de Juan Parra del Riego.

nos” (1924: 25). Se suman otros poetas que también fueron hospitalarios con los versos del escritor: Ildefonso Pereda Valdés, Emilio Oribe, Juana de Ibarbourou, Luisa Luisi y Alfonsina Storni que así lo estamparon en la prensa.

El otro rasgo distintivo del libro fue la inclusión de motivos urbanos, cinco poemas dan cuenta de otro paisaje y personajes que eran tan propios como los del campo: “La cicatriz”, “La muchacha pobre”, “El tango”, “La yiradora” y “Cabaret criollo”.

En el conjunto de poemas se presenta el arrabal, las orillas de la ciudad con el tango como música que expresa la sensibilidad de las clases populares, el autor lo dice mejor: “Tango:/ por entre la cadencia de tu música queda/ yo palpo la dureza viva del arrabal” y cierra con el alejandrino “eres un estado de alma de la multitud” (1921: 42). Es la sonoridad que corre como un bajo continuo en estos poemas. En sus versos presenta a los habitantes del arrabal, desfilan la muchacha pobre, la prostituta, los hombres y el ambiente nocturno de las calles, “A la hora ambigua del anochecer/ pasa la yiradora ofreciendo el placer” (1921: 43) y el cabaret, espacio de sociabilidad y encuentros clandestinos donde “Un tango ocupa la sala/ con su alegría triste/ como un champán sin espuma/ y las parejas bailan, con los sexos despiertos y las bocas cerradas,/ respirándose mutuamente/ por las aletas de la nariz” (1921: 50). La inclusión de estos poemas junto a los de asunto campero ilustra de manera elocuente la amplia concepción de lo nativo que se atreve a poner en pie de igualdad estética al rancho y a la prostituta.

La primera edición se agotó en forma rápida y en 1922 se conoció una nueva edición aumentada. Hubo adiciones y también supresiones de textos como “Recepción”, poema escrito en ocasión de la visita del francés, Paul Fort al Uruguay. Los cambios operados robustecieron el libro; entre los nuevos textos se encuentra “El payador”<sup>19</sup>, poema con el que cerró la sección “Poemas nativos” que inevitablemente hace juego con “Guitarra”: instrumento e intérprete. El poema comienza con una evocación

---

<sup>19</sup> “El payador” fue interpretado por la actriz y cantante argentina Berta Singerman, que lo incorporó a su repertorio en el recital que brindó en Montevideo en 1922 (Silva Valdés, 1959: 213).

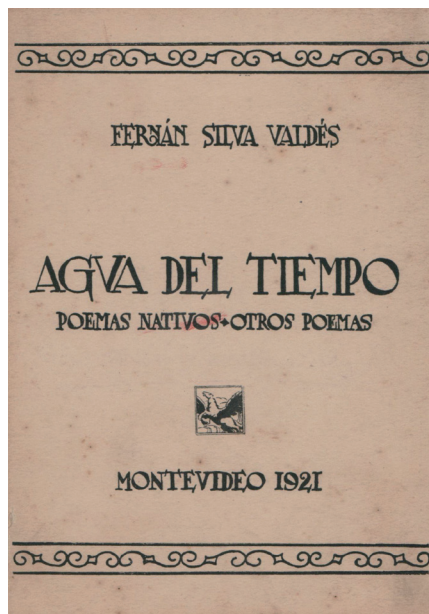
transhistórica de la figura del poeta en la que el payador es una de las encarnaciones.

Payador de melenas nazarenas;  
 poeta del desierto,  
 todavía sin bronce y sin estampa;  
 orillando los siglos has llegado hasta América;  
 tu estirpe abrió los ojos en Provenza  
 y los cerró en la Pampa  
 (1922: 59).

La voz lírica busca a sus precursores, quiere entroncar en un linaje literario. Ubicar el origen en la poesía provenzal representa la puesta en igualdad de la poesía nativista con la medieval europea y reclamar el bronce y la estampa para el trovador de la pampa. El poema construye a lo largo de sus versos la figura del poeta como un esteta silvestre y cierra el poema y la sección con esa suerte de comunión cósmica entre el payador y la naturaleza.

Vivías en belleza pero sin tú saberlo;  
 natura, siendo ciega, hace el bien como el mal;  
 si la lluvia al mojar te ensuciaba de cielo,  
 te alzaba el arco iris una entrada triunfal  
 (1922: 60).

En *Agua del tiempo* están cifradas las dos vertientes del nativismo, lo rural y lo urbano, que el autor retomará y desarrollará a lo largo de su obra poética y dramática. A modo de ejemplo, “El puñal” se halla inserto en el poema dramático *Vida de dos cuchillos* (1957), en la obra *Santos Vega. Misterio del medioevo platense* (1952) reescribe la historia del legendario payador, y con las letras de tango y el drama *Barrio Palermo* (1953) da continuidad al mundo orillero. Ambos espacios formaron parte de las experiencias vitales del escritor y a ambos mundos les cantó. Al cierre de *Barrio Palermo*, dio por saldada la deuda en una nota que agregó: “Con payadores y taitas me siento a mano, estamos casados. Los viví y los *juné*. Si algo les debía: emociones, placeres, cuitas, hoy se los devuelvo, no en improvisaciones juveniles, sí en obras escritas a la sombra de mi bigote canoso” (1953: 67).



Primera edición de *Agua del tiempo*, 1921.

#### IV

“Sus versos se leen en las escuelas y liceos. Las letras de sus tangos se han difundido en América. Desde 1920 comenzó su fama popular al mismo tiempo que se le ha mirado siempre con respeto en el seno de la poesía para poetas solamente” (Bordoli, 1966: 96). Con estas palabras abrió Domingo Bordoli la presentación del autor en la *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*. Actualmente, su poesía está un poco olvidada, su producción narrativa y dramática aún más, y su obra corre el peligro de convertirse, en forma exclusiva, en parte del discurso historiográfico de la literatura uruguaya. En similar situación se encuentra la obra de los poetas de su generación, quizá la excepción sea Juana de Ibarbourou, cuya presencia en los programas de estudio de enseñanza primaria y secundaria le permite conquistar nuevos lectores.

Es probable que una de las razones del olvido de los autores de la generación del 20 sea deudora de la potencia crítica de los integrantes de la genera-

ción del 45, quienes con una fuerte voluntad parricida establecieron, en gran medida, el canon de la literatura uruguaya. Estudiaron con admiración a los autores del Novecientos, de las siguientes promociones reconocieron como maestros a Francisco Espínola y a Juan Carlos Onetti, valoraron la obra de Juan Parra del Riego y Humberto Megget y acusaron de “malos escritores” a la mayoría.

Buena parte de los autores del 45, sobre todo los que se congregaron en torno a la revista *Número* y el semanario *Marcha*, se adhirieron a los postulados de Sartre y abogaron por una literatura situada y comprometida. Un ejemplo de esto es lo que señaló Carlos Martínez Moreno en el ensayo “Las vanguardias literarias”, haciéndose eco de esta postura e invocando a Mariátegui afirmó que el nativismo fue un fenómeno únicamente literario, a diferencia del indigenismo americano, que tenía una carga de denuncia política (1993: 176). Agregó Martínez Moreno que “en cuanto esas novedades (novelerías) formales se agotaron, el nativismo no tuvo con qué responder; especialmente el de Silva Valdés, tan largamente sobrevivido en los poemas semanales de *La Prensa*” (1993: 177). El tono utilizado correspondía a la impronta parricida y los argumentos, al de la literatura de compromiso, cuyo opuesto era la literatura de evasión. El nativismo, entonces, fue mirado bajo ese cristal, sin reparar en lo que supuso la renovación del lenguaje y la inclusión de motivos populares urbanos. Asimismo, es justo señalar que la distancia fue mutua, testimonio de ello es el cuestionario que, en 1968, Daniel Vidart realizó tanto a Ipuche como a Silva Valdés en el que preguntó la opinión sobre la obra de Idea Vilariño, Carlos Maggi, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti y la labor de *Marcha*. Ambos poetas declinaron opinar ante el desconocimiento de la obra de los autores nombrados. Se trata de una respuesta que se puede interpretar como negación del reconocimiento a quienes, además de construir una obra, ejercían la crítica literaria. Silva Valdés indicó: “Tendría que conocer más las obras de dichos escritores para opinar con seriedad”, e Ipuche dejó ver con mayor claridad la tensión entre las generaciones: “No podría opinar sobre esos autores. No los conozco bien. Posiblemente estemos a la recíproca. Ellos no saben ni se interesan por saber si yo existo literariamente” (Vidart, 1968: 366-367). El último testimonio ilustrativo tiene como protagonistas a Idea Vilariño y a Silva Valdés. En 1994, durante una entrevista con Jorge Albistur, Idea gráfica con

la siguiente anécdota el impacto que causó la crítica de sus cogeneracionales en los mayores: “Una vez que llamé a Fernán [Silva Valdés] para preguntarle por alguna de sus letras de tango, exclamó asombrado: ¡Idea Vilarriño! ¿Pero usted no me odia? Éramos algo que tenía que pasar y que estaba cómodo entre el rigor de Torres, el de Ayestarán, el de Carlitos Real de Azúa, el de Quijano” (Vilarriño, 2007: 24).

Hoy, con la distancia que proporciona el tiempo y alejados de las luchas del campo literario que tuvo a los autores de esas generaciones por agonistas, nos debemos el redescubrimiento de la frescura de los versos de este y otros poetas un tanto olvidados.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BORDOLI, Domingo Luis (1966). *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*. Tomo I. Montevideo: Universidad de la República.
- BORGES, Jorge Luis (1924). “Interpretación de Silva Valdés”. *Proa*, segunda época, año I, n.º 2: 24-26.
- BRANDO, Óscar. (2024). *Los partidos políticos y las ideas. Una mirada desde la cultura*. Montevideo: Estuario.
- CAYOTA, Víctor (1991). *La década uruguaya del 20 en su poesía*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- CORTAZZO, Uruguay (1981). *Zum Felde, crítico militante*. Montevideo: Arca.
- IPUCHE, Pedro Leandro (1959). *Hombres y nombres. Libro cincuentenario (1909-1959): ensayos y entretenimientos*. Montevideo: Imprenta Ligu.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos (1993). *Literatura uruguaya*. Tomo I. Montevideo: Cámara de Senadores.
- ONÍS, Federico de ([1934] 1961). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. New York: Las Américas Company.
- OREGGIONI, Alberto (dir.) (1991). *Diccionario de la Literatura uruguaya. Tomo III, Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales*. Montevideo: Arca.
- PARRA DEL RIEGO, Juan (2016). *Obra reunida*. Edición y estudio preliminar de Valentino Gianuzzi. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar/Academia Peruana de la Lengua.
- S/d. (1921). “Agua del tiempo. En la poesía rioplatense se ha realizado algo nuevo”. *El Plata*, año VII, n.º 2802, 1 de diciembre: 1. [Colección Fernán Silva Valdés, Archivo Literario, Biblioteca Nacional de Uruguay.]

- S/d. (1921). “Dos minutos con Fernán Silva Valdés”. *La Democracia*, año I, n.º 130, 6 de diciembre: 10. [Colección Fernán Silva Valdés, Archivo Literario, Biblioteca Nacional de Uruguay.]
- SILVA VALDÉS, FERNÁN (1917). *Humo de incienso*. Montevideo: Imprenta y Casa Editorial Renacimiento.
- (1921). *Agua del tiempo. Poemas nativos*. Montevideo: Pegaso.
- (1922). *Agua del tiempo. Poemas nativos*. Montevideo: Pegaso.
- (1927) “Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*” en *La Cruz del Sur*, año III, n.º 18: 4.
- (1953). *Barrio Palermo. Drama de costumbres, época 1900*. Montevideo: A. Monteverde y Cía.
- (1958). “Autobiografía” [separata], *Revista Nacional*, n.ºs 193-194.
- (1959). “Autobiografía”, *Revista Nacional*, n.º 200: 206-216.
- (1966). *Antología*. Prólogo de Arturo Sergio Visca. Montevideo: Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos. vol. 104).
- SUÁREZ CALIMANO, EMILIO (1922). “Agua del tiempo” en *Nosotros*, n.º 160: 89-90.
- VÍDART, DANIEL (1968). “Poesía y campo, del nativismo a la protesta”, *Capítulo Oriental*. n.º 23.
- VILARIÑO, IDEA (2007). *Idea: la vida escrita*. Edición de Ana Inés Larre Borges. Montevideo: Cal y Canto/Academia Nacional de Letras.
- ZUM FELDE, ALBERTO (1919). *El Huanakauri*. Montevideo: Maximino García Editor.
- (1919). *Proceso histórico del Uruguay. Esquema de una sociología nacional*. Montevideo: Maximino García Editor.
- (1926). “El nativismo”. *La Cruz del Sur*, año II, n.º 15: 7.