Ediciones del
Sesquicentenario

ensayos sobre literatura uruguaya

Arturo Sergio Visca

PUBLICACION DE LA COMISION
NACIONAL DE HOMENAJE
DEL SESQUICENTENARIO DE
LOS HECHOS HISTORICOS DE 1825
MONTEVIDEO 1975

ensayos sobre literatura uruguaya
Arturo Sergio Visca

COMISION NACIONAL DE HOMENAJE DEL SESQUICENTENARIO DE LOS HECHOS HISTORICOS DE 1825

Presidente:

General ESTEBAN R. CRISTI

Vice-Presidente:

Prof. FERNANDO O. ASSUNÇAO

Secretario:

Prof. ALFONSO LLAMBIAS DE AZEVEDO

Este libro pertenece al plan de publicaciones de la BIBLIOTECA NACIONAL realizado a través de la Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825.

ENSAYOS SOBRE LITERATURA URUGUAYA

ARTURO SERGIO VISCA

ENSAYOS SOBRE LITERATURA URUGUAYA

Publicaciones de la Comisión Nacional de
Homenaje del Sesquicentenario de
los Hechos Históricos de 1825

Montevideo
1975

ADVERTENCIA

Ninguno de los trece ensayos reunidos en este volumen —y así será evidente para quien los lea— fue redactado para componer un libro preconcebidamente estructurado. Por lo contrario: fueron escritos independientemente unos de otros y publicados por separado a lo largo de un período de tiempo que abarca veinte años. El más antiguo, **Un representante de nuestro clasicismo,** es de 1953; el más reciente, **Horacio Quiroga modernista,** de 1973. Esta circunstancia, sin embargo, en opinión del autor, no impide que ellos sean convocados para componer un libro no del todo despojado de coherencia interna, que le será conferida, sin duda, por la unidad de espíritu que presidió, a pesar del transcurso del tiempo, la elaboración de todos los ensayos que el libro congrega. Corresponde señalar, además, que de los trece ensayos reunidos, uno, el primero de los dos antes citados, se publicó en la revista **Asir,** y los otros doce sirvieron de prólogo a otros tantos libros. Se omiten, por no ser imprescindibles, referencias bibliográficas detalladas, pero sí es preciso indicar que esos prólogos figuran en libros editados por: a) **Biblioteca Artigas** —Colección de Clásicos Uruguayos; b) **Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios;** c) **Biblioteca Nacional** (Departamento de Investigaciones); d) **Editorial Arca.** En el índice, junto al título de cada ensayo, se señala el año de publicación del mismo y, en correspondencia con las letras con que aquí se les ha distinguido, el órgano editor.

A. S. V.

I

DEL MODERNISMO EN EL URUGUAY

LOS POETAS MENORES DEL MODERNISMO EN EL URUGUAY

I

LA EPOCA

El ambiente intelectual del Uruguay, en la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, se caracteriza por la gran variedad de tendencias que se entrecruzan y que tan pronto parecen converger hacia un centro común como partir de un centro común para diverger bien pronto. Esta heterogeneidad hace que el período indicado sea un período extremadamente complejo. Para intuir esta complejidad es suficiente recordar los trazos de la obra y personalidad de las figuras más representativas. El período se dibuja, entonces, con los rasgos de una fisonomía intelectual que aúna muy diversos matices. Junto al naturalismo zoleano de gran parte de la obra de Javier de Viana (1868-1926) y al realismo del teatro de Florencio Sánchez (1875-1910) se halla la enrarecida atmósfera lírica de la obra de Julio Herrera y Reissig (1875-1910); junto al pensamiento denso y serio de José Enrique Rodó (1871-1917), las distorsionadas creaciones de los primeros libros de Horacio Quiroga (1878-1937); junto a la penetración crítica para el análisis filosófico de Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), el erotismo, por momentos narcisista y desmelenado, de la poesía de Delmira Agustini (1886-1914); junto a la narrativa de Carlos Reyles (1868-1938), empeñada en penetrar en el corazón de su época, la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), enclaustrada en una orgullosa soledad a la que no es ajena la angustia existencial o metafísica. La complejidad de este cuadro se acrecienta si se recuerda que algunos de estos creadores impusieron a su orientación literaria golpes bruscos de timón que varió su trayectoria. Y se acrecienta aún más si se recuerda —quedan citadas solamente las figuras prominentes de la llamada *generación del novecientos*— que se hallan aún en pleno ardor creador algunos de los máximos escritores de la promoción anterior. Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931) publica ese gran mural épico-histórico que es *La epopeya de Artigas* (1910) y Eduardo Acevedo Díaz (1851-1991) cierra con *Lanza y sable* (1914) su tetra-

logía épico-novelesca, iniciada con *Ismael* (1888), seguida con *Nativa* (1890) y continuada con *Grito de gloria* (1893).

Esta fisonomía intelectual tan rica y matizada adquiere, sin embargo, en el núcleo de la *generación del novecientos*, una cierta coherencia. Y la adquieren a través de un rasgo, que de un modo u otro, en todos se manifiesta. Todos viven la convicción de que en esos años en que un siglo muere y otro nace han surgido un nuevo modo de sentir la vida y una sensibilidad nueva complejísima y refinada. Dos textos son extremadamente ilustrativos al respecto. El primero es el notable ensayo de José Enrique Rodó titulado *El que vendrá* (1896). El joven ensayista añora allí el advenimiento del *Revelador* profético en cuya obra plasmarán esas ansias del corazón y del pensamiento a las que todavía "*nadie ha dado forma*", esos "*estremecimientos cuya vibración no ha llegado a ningún labio*", esas "*inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre*". El otro texto es la página titulada *Al lector* que Carlos Reyles puso al frente de la primera de sus *Academias, Primitivo* (1896), y reiteró, con algunas ampliaciones, al frente de la segunda, *El extraño* (1897). Se lee allí lo siguiente: "*Me propongo escribir, bajo el título de* Academias, *una serie de novelas cortas, a modo de tanteos o ensayos de arte, de un arte que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad* fin de siglo, *refinada y complejísima, que transmita el eco de las ansias y dolores innombrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado. En sustancia: un fruto de la estación*".

Este sentir que la vida renacía con forma nueva se traduce en muchos núcleos intelectuales, formados especialmente por hombres muy jóvenes, en una serie de ademanes vitales que dan una tónica o coloración particular a la vida intelectual de esos años. Para la mayoría de los jóvenes escritores el máximo esfuerzo creador debía canalizarse hacia el hallazgo de nuevas formas de expresión, formas innovadoras que permitieran dar voz a ese nuevo modo de sentir la vida y a esa presuntamente nueva sensibilidad. Para esos jóvenes, que en su mayoría más que *sentir*, con todo lo que el *sentir* tiene de rica carnalidad, *pre-sentían*, con todo lo que el *pre-sentir* tiene de vago anhelo e indeciso rumbo vital, ser artista era ser un *raro*. Ser artista era ser un exquisito y hallarse como traspasado o aguijoneado por las más extrañas sensaciones. No es extraño, pues, que muchos de esos jóvenes al descender por primera vez a la arena literaria la convirtieran en la arena de un circo donde afanosamente practicaban posturas clownescas. Para muchos, la vida intelectual se convierte en una nebulosa. Los viejos sentimientos eternos, la salud moral, la viril visión normal de la vida se consideran sólo dignos del vil *buen burgués*, sobre el que recaen todos los desprecios, o del "*vulgo municipal y espeso*", que seguramente no era ni tan espeso, ni municipal ni vulgo. Al mismo tiempo, aparece el *intelectual de café*, que estrepita el ambiente con sus anarquismos ítalo-catalán que dará lugar a la fundación del *Centro Internacional de Estudios Sociales* y se promueven escandalosas polémicas literarias en las que los polemistas hacían gala, entre otras

cosas peores, de un repulsivo compadrismo. Estas polémicas no trataban de dilucidar nada importante. Eran explosiones de vanidad herida y un anhelo imperialista de afirmar el propio *ego*. En la mayoría, quede bien aparte el tan noble Rafael Barrett (1875-1910), el mismo anarquismo se reducía a una peculiar manifestación egolátrica. Más que un anarquismo social se trataba de una especie de anarquismo mosqueteril y estético. El esteticismo, en verdad, tanto en la vida como en la creación, es el signo caracterizante de esos núcleos intelectuales. *Lo Bello* era el objeto de adoración suprema, aunque con ello se desgonzara la integridad de la vida espiritual, y roto el equilibrio, la vida entera —en el plano de la realidad y en el de la creación—, quedara como obturada. Esa adoración por *Lo Bello*, considerado como objeto independiente, limita y constriñe la vida, y toda ráfaga vital poderosa es sentida como una amenaza. Sólo se desea realizar *Lo Bello* a través de una exacerbación de los sentidos; se elude lo sustancial humano; se carga el acento en el hallazgo de ritmos verbales extraños y novedosos; se intentan *efectos* sorpresivos e inconsistentes; los medios llegan a ser sustantivos y adjetivos los fines; se hace del *yo* un objeto imperial. Por los mismos años, otros hombres nada esteticistas se desangraban en las cuchillas en las de 1897 y 1904.

Este esteticismo es uno de los signos detectables en el ambiente intelectual del Uruguay en el cruce de los siglos XIX y XX. No es, desde luego, el único, pero colora intensamente la vida intelectual de esos años. Tanto, que infiltraciones esteticistas se dan en la obra de creadores a los cuales no se les podría adjudicar con justicia el adjetivo. Piénsese, por ejemplo, en Rodó y Reyles: ambos vivieron una obsesiva, devoradora pasión por lo formal e incluso en sus ideologías hay trazos de esteticismo, aunque ello no les impidió la creación de un orbe intelectual complejo y serio, en el que tienen eco múltiples resonancias, y que trasciende ampliamente la actitud esteticista; piénsese en Javier de Viana: su fuerte realismo no lo hace proclive al esteticismo, pero es posible descubrir en su obra la huella esteticista, especialmente en algunos toques de preciosismo descriptivo no infrecuentes en su narrativa. El Supremo Sacerdote del Esteticismo es, sin duda, Julio Herrera y Reissig, cuya poesía, a pesar de ello, muestra, en muchos aspectos, calidades de primer orden que la hacen perdurable. Pero donde el esteticismo novecentista se muestra más al desnudo es en las creaciones de algunos creadores menores, no despojados ciertamente de talento, y en las obras iniciales de algunos de los creadores mayores. Esas obras, por carecer precisamente, de las cualidades y calidades hasta cierto punto intemporales de las obras perdurables, están como transpasadas de momentaneidad y, por lo mismo, el signo esteticista se manifiesta sin velos.

Esta antología incluye, es cierto, algunos textos de Horacio Quiroga, Carlos Reyles y Julio Herrera y Reissig; esto es: de tres de los representantes mayores de la llamada generación del novecientos. No representan al autor, en sus rasgos sustanciales, sino una etapa de su trayectoria creadora vinculada al 900. También se incluyen, para representar el final del modernismo tres poemas de Fernán Silva Valdés, cuya obra, en lo que tiene de sustantivo y perdurable, pertenece

a un momento y orientación distintos. Pero, en lo esencial, esta antología está formada, y por la razón antes expuesta, por textos de nueve poetas que podrían ser denominados *poetas novecentistas menores* (y esta denominación le cabe, asimismo, a don Alberto Zum Felde, que en su iniciación correspondió de lleno al novecientos y que luego cambió la pluma del poeta por la del crítico y ensayista). Esos nueve poetas son: Toribio Vidal Belo, Roberto de las Carreras, Federico Ferrando, Pablo Minelli González, César Miranda, Juan Illa Moreno, Francisco G. Vallarino, Justino Jiménez de Aréchaga, Julio Lerena Joanicó. Sin duda alguna, todos ellos tienen ese aire de familia, proveniente del haberse formado dentro de coordenadas vitales y literarias idénticas, pero cada uno de ellos dibuja un perfil literario y vital bien personalizado. Dibujar esos perfiles es un modo de subrayar algunos trazos de la época. Es lo que se proponen las semblanzas que siguen a estas páginas iniciales.

II

LOS POETAS

Y después, el silencio...

Es frecuente, y frecuente con temible exceso en los países de lengua española, el caso de quienes, sin aptitud real, y quizás también sin verdadera vocación, experimentan la necesidad de *sentirse* poetas. Esta necesidad, nada censurable como actitud íntima, ha aparejado la proliferación de infinitos seudo-poemas, innumerables como las arenas del desierto, porque la necesidad de *sentirse* poeta no ha quedado, como debía, reducida al ámbito personal. Situación ésta tan lamentable como inevitable. Más lamentable es el caso contrario: cuando existe aptitud real y ella queda prácticamente inejercida. A veces, este abandono de lo que se tiene en sí llega a ser totalmente inexplicable. Esta situación se da en Toribio Vidal Belo (1878-1923). Lo que de él se conoce revela auténticas imaginación y sensibilidad poéticas, y, lo que hace más extraña su situación, una destreza expresiva llevaba casi al grado de ese *oficio* que el escritor alcanza generalmente en su madurez. Toribio Vidal Belo, sin embargo, alcanzó ese oficio a los 20 años. Luego se silenció para siempre. Su labor, por otra parte, es, por escasa, casi invisible[1]. De él sólo se conocen tres poemas, publicados en "La Revista" de Julio Herrera y Reissig, y recogidos después en *El Parnaso Oriental* (1905), de Raúl Montero Bustamante, y dos páginas en prosa, *De mis prosas de taberna* y *La última página*, aparecida, la primera, en "Almanaque Artístico Siglo XX, 1901", y transcripta, la segunda, en la conferencia *El decadentismo en América*, dictada por

(1) Las referencias bibliográficas figuran al pie de cada texto.

César Miranda el 12 de agosto de 1907, en el "Ateneo" de Montevideo y bajo los auspicios de la "Asociación de los Estudiantes". Esta obra, tan breve, concitó, sin embargo, los elogios entusiastas del Sacerdote de "La Torre de los Panoramas" y también de sus corifeos[2]. Y aún hay más: esos pocos poemas, y la personalidad del joven poeta, pueden ser estimados como uno de los elementos determinantes de la transformación estética de Julio Herrera y Reissig, tres años mayor que él, cuando el poeta de *Los peregrinos de piedra* pasa de sus elocuentes cantos de corte romántico, como *Canto a Lamartine* (1898), a sus primeros poemas modernistas. Es indudable que tanto por la calidad de su brevísima obra como por la influencia ejercida y su total mutismo literario posterior, Toribio Vidal Belo configura una de las personalidades más singulares de la literatura uruguaya del novecientos.

Los tres poemas citados de Toribio Vidal Belo son, sin lugar a dudas, las primeras manifestaciones en el Uruguay de poesía modernista. Publicados apenas una década después de la aparición de la obra maestra del post-romanticismo uruguayo, *Tabaré,* de Zorrilla de San Martín, los tres poemas denotan una sensibilidad que ha ido más allá de la inspiración post-romántica característica de la poesía uruguaya de esos años. Si los románticos y post-románticos intentaron impactar al lector con los grandes temas eternos —el amor, la muerte, la naturaleza sentida a través de un *elan* de tono panteísta— y con los decorados tenebrosos en los que proliferaban sepulcros y cipreses, Toribio Vidal Belo, por lo contrario, busca seducir al lector mediante un tema muy tenue que le sirve para el bordado de una filigrana verbal y metafórica. Su postura poética es, pues, típicamente modernista, tanto en la búsqueda de un tema expresivo de una sensibilidad fuera de lo vulgar como en la aspiración de lograr la metáfora innovadora, el adjetivo inhabitual, el refinamiento o exquisitez de las sensaciones. Son, asimismo, poemas en los que lo decorativo, como en los más característicamente modernistas, alcanza valores sustantivos. En los tres poemas, por otra parte, pero muy especialmente en el segundo, hay otro rasgo modernista: la conjunción de lo pagano o lo exótico con los elementos paramentales de la religión cristiana (con lo que los poemas se tiñen, aunque no se impregnan, de un vago sentimiento de religiosidad). Los tres poemas, si bien no de un gran poeta, tienen indudables valores. Leánse en voz alta y se percibirá su sostenido ritmo verbal; nótense en algunos versos el ajustado juego de vocales y consonantes; perciba se la adecuación de la metáfora a la imagen visual que se quiere trasmitir (por ejemplo: *"Y a los golpes del remo se enrulan las pelucas de espuma de ámbar"*). Todo ello muestra, sin duda, la mano diestra de un poeta y sorprende que esa destreza haya sido lograda casi de un golpe, sobre todo cuando el poeta, como de un salto, se ubica en el centro de la corriente más innovadora del momento. Tenía, sin duda, muy bien aprendidos su Verlaine y su Rubén Darío. Pero esto no disminuye el mérito de haber poetizado *en modernista* por primera vez en el Uruguay y de haberlo hecho a los veinte años y con tres piezas recordables. En *De mis prosas de taberna*

(2) Ver *Apéndice.*

y *La última página* se perciben idénticas intenciones y análoga calidad de realización. Son prosas poemáticas —por momentos prosa rítmica— en la que el autor logra un ajustado equilibrio de elementos objetivos y subjetivos. Y en todo, prosa y verso, es visible la presencia de un espíritu aristocrático, en el mejor sentido de la palabra. En diciembre de 1902, el poeta obtuvo el título de abogado en la Universidad de Montevideo, y, absorbido por la profesión, por tareas administrativas y por la acción política desapareció del escenario literario. Inició en el Uruguay un movimiento renovador en la poesía; después, fue el silencio...

El Luzbel Criollo

El entusiasmo con que, en el Uruguay, algunos jóvenes escritores, y otros que ya no lo son tanto, se dedican a explotar el tema erótico podría hacer pensar que han descubierto un filón literario hasta ahora inédito al que hay que explorar hasta su última veta. Las raíces de Eros, claro está, son milenarias, y en el Uruguay no faltaron, naturalmente, quienes, desde hace ya muchas décadas, incidieran en el tema. Y en algún caso, con tanta desenvoltura y falta de velos como ahora. Y con mayor coraje. Porque a esta altura de los tiempos, pornografía más o menos suele resbalar por las más delicadas epidermis morales sin dejar roncha, y en aquellos años, una leve audacia podía ser el escándalo y aún aparejar, para el audaz, la excomunión social. En este aspecto, y en los años iniciales de este siglo, nadie fue más audaz, en vida y obra, que el ya casi mítico Roberto de las Carreras (1873-1963), quien se autotituló Doctor en Anarquismo y Voluptuosidad y que, enarbolando la bandera del Amor Libre, predicó la Revolución Sexual, escandalizando al Montevideo más o menos aldeano de su época con su satanismo criollo aunque de importación francesa. El estudio de su personalidad sería un interesante capítulo de esa ciencia que Ortega y Gasset gustaba llamar *Conocimiento del Hombre*. Promotor de incidentes escandalosos, que llegaron hasta la página policial, fue "*protagonista de una crónica novelesca en cuyo carácter se mezclaron la elegante ironía de Alcibiades, la rebeldía romántica de Lord Byron y el cínico libertinaje de Casanova*", según ha escrito don Alberto Zum Felde[3]. No por la calidad de su obra sino por la singularidad y lo significativo de su personalidad —paradigmática de lo vitalmente más hondo del novecientos— Roberto de las Carreras merecería que se le dedicara un libro. Un libro que sin dejar de atender a lo anecdótico y lo pintoresco, no descuidara lo realmente importante del personaje: su representatividad histórica, ya que asumió con autenticidad innegable las vigencias éticas, estéticas, sociales de ciertos grupos de la intelectualidad uruguaya de comienzos de este siglo (sincrónicas, por lo demás, con las producidas por la sensibilidad fin de siglo en todo el ámbito de la cultura occidental).

(3) *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura.* (Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 3ª ed., 1967).

La obra literaria de Roberto de las Carreras puede fácilmente dividirse en tres grupos: poesía, prosa poemática o narrativa y prosa de libelista. La poesía está fundamentalmente representada por un libro, *Al lector* (1894), dedicado a Carlos Vaz Ferreira, de quien era íntimo amigo, y algunos poemas publicados en diarios o revistas; son prosa poemática o narrativa *Sueño de oriente* (1900), *Oración pagana* (1904), *Yo no soy culpable* (1905), *Psalmo a Venus Cavalieri* (1905), *En onda azul...* (1905), *Diadema fúnebre* (1906), *La visión del arcángel* (1908), *El caliz* (1909), *La Venus celeste* (1909); del libelista y aparte de las publicaciones en la prensa diaria provocadas por polémicas varias, lo más representativo es *Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras* (1902). Fuera de esta clasificación queda *Parisianas* (1904), donde combina la prosa poemática con algo del libelista y hace crítica literaria. Este conjunto de obras, si bien no constituye labor literaria perdurable, no carece de interés. Como poeta, Roberto de las Carreras se manifiesta como un versificador diestro —y con rara maestría en el manejo del alejandrino— aunque, en verdad, prosaico en el contenido; sus poemas son relatos versificados, en los que no es posible ver, todavía, los trazos de la estética modernista: no hay en ellos ni metaforismo suntuoso, ni exquisitez paramental, ni adjetivación deslumbrante, ni exotismo geográfico o histórico. Hay, sí, la manifestación de una personalidad rebelde, a contrapelo de todas las convenciones sociales y que se va perfilando ya con los rasgos del dandy excéntrico, provocativo, mezcla de Alcibiades, Lord Byron y Casanova, según Zum Felde, que serán los perfiles de su personalidad futura. Sus versos, con todo rigor, son confesiones anecdóticas o subjetivas. Son, además, en general, divertidos y se leen sin mayor esfuerzo. De su prosa poemática y narrativa, el más famoso, nominalmente, de los libros de Roberto de las Carreras es *Psalmo a Venus Cavalieri*. El prestigio, un tanto de leyenda, de esta obra, se debe, en gran parte, al lujo con que fue editada, a la fama y belleza de la destinataria y al desenfado con que el poeta le dirige su reto amoroso. Hay en estas páginas un chisporroteo metafórico no carente de pujanza y en el cual entran —y en esto ya el autor se ubica en plena estética modernista— un innumerable tropel de nombres de las culturas griega, latina y oriental. Aunque hay hermosos momentos, el carácter exacerbadamente rítmico y poemático de esa prosa, debajo de la cual no hay mucha sustancia, no la hacen de amena lectura. El mejor momento se da en el reto amoroso final, donde se declara "*púgil del sensualismo*". Anotaciones similares corresponden a sus otras piezas de prosa poemática, de las cuales, incluso por su brevedad, la más legible es *Yo no soy culpable*... En sus últimos libros de esta índole —*La visión del Arcángel* y *La Venus Celeste*— la situación se agrava: ya en los lindes de la demencia, poseído por arrebatos casi místicos, el tono llega a lo delirante, el ritmo de la prosa tropieza frecuentemente y el conjunto se torna incoherente y casi incomprensible. Son, en cambio, de fácil y divertida lectura su novela breve *Amigos*, trasunto de su situación vital y literaria hacia 1894 y en la que refleja su amistad con Carlos Vaz Ferreira, y *Sueño de Oriente*, donde relata su frustrado intento de seducir a una mujer casada. Pero donde

en verdad su talento se revela es en su faz de libelista: poseía un casi endiablado ingenio para la invectiva, una desaforada imaginación para el insulto y la difamación. Por desgracia, se han perdido los manuscritos de sus tres libros inéditos destinados a zaherir la vida montevideana, cuyos títulos eran, según recuerda Zum Felde, *El sátiro*, referido a la vida galante, *Fuego al Ateneo*, defensa del Amor Libre, y *Antología de la Aldea*, sátira al medio intelectual, con especial dedicación a los poetas. Su obra maestra en el género es *Amor Libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*. El libro es, a la vez, alegato doctrinario y crónica autobiográfica. Casado con una menor —Berta Bandinelli, prima suya— a la que había seducido, Roberto la adoctrinó en Anarquismo y Amor Libre. La discípula resultó aventajada y al poco tiempo el maestro la halló con un amante. Y el Luzbel Criollo escribe, entonces, su libro, en el que justifica a su mujer, la llama su mejor discípula y la proclama *Musa del Amor Libre*. Los interviews son tres. En el primero narra y justifica los hechos; en el segundo, se teoriza sobre Anarquismo y Amor Libre, enfrentando, en forma casi existencialista, a dos entidades antagónicas: El Marido y El Amante; en el tercero, se narra el reencuentro pasional del Marido, convertido en Amante, con la engañadora, cuyo temperamento pasional es proclamado impar. Todos los textos de Roberto de las Carreras importan, desde luego, más que por sus valores intrínsecos por su carácter testimonial en triple sentido: muestran aspectos interesantes de la sociedad montevideana de principios del siglo XX, dibujan ciertos perfiles de la literatura y del clima intelectual del mismo período y documentan datos de la vida de uno de sus representantes más significativos, ya que no por su obra sí por su vida. Es en función de este valor testimonial que deben ser leídos. Sólo así tendrá sentido su lectura.

Los textos seleccionados procuran dar una imagen lo más completa posible de Roberto de las Carreras. Tras lo arriba escrito, no es preciso comentarlos uno a uno. Cabe agregar unos pocos datos sobre algunas de las páginas seleccionadas a fin de facilitar la comprensión al ubicarlas en sus circunstancias. *Mi herencia*, como surge del texto, es un alegato en favor de sus derechos a su parte de la herencia familiar. Debe recordarse que Roberto de las Carreras era hijo natural de Clara García de Zúñiga y de Ernesto de las Carreras, secretario de Leandro Gómez cuando la Defensa de Paysandú, y que su madre era hija de don Mateo García de Zúñiga, señor feudal de Entre Ríos y poseedor de una de las mayores fortunas argentinas de su época. El texto referido a Alvaro Armando Vasseur es una réplica a la silueta publicada por éste en "El Tiempo" y en la cual, aunque sin citarlo explícitamente, hacía un denigrante retrato del autor del *Psalmo a Venus Cavalieri*. En cuanto a *Oración pagana*, apareció en un folleto titulado *La Tragedia del Prado*, nombre dado a un escandaloso suceso de la época. Una esposa infiel. Alevosa actitud del marido que finge la reconciliación, lleva a la esposa al Hotel del Prado y la mata de dos tiros. Reacción del abogado, Dr. Teófilo Díaz, que a su vez mata al marido. La *Oración pagana* fue escrita con intención de ser leída en el sepelio de la dama. *Interview político con Roberto de las Carreras*, publicado en hoja suelta, es un comentario histórico-político con motivación en los acontecimientos políticos de 1903, cuando ya se preveía el levantamiento revolucionario que se produjo al año siguiente, pero su intención secreta es presionar a Batlle para que le otorgara la Legación del Uruguay en Paris.

Un desvío sugestivo

Tras su inicial *Por la vida* (1888), novela con rasgos autobiográficos que de inmediato retiró de circulación, Carlos Reyles publicó *Beba* (1894), novela naturalista de ambiente rural. Dos años después, y con esa su particular sensibilidad para ponerse siempre a la *altura de los tiempos*, Carlos Reyles (1868-1938), y de acuerdo con las vigencias vitales y literarias de la época, da un vuelco en su orientación literaria y de su inicial naturalismo transita hacia un modo de narrativa que entronca con la creación literaria modernista. Publica, entonces, sus *Academias*: *Primitivo* (1896), *El extraño* (1897) y *Sueño de rapiña* (1898). En ellas quiere realizar "*una obra de arte tan exquisito, que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara*", según escribe en el prólogo, *Al lector*, de la *Academia* inicial. De las tres *Academias* es, sin lugar a dudas, *El extraño*, tanto por su personaje como por realización, la más típicamente modernista de las tres. Y es, también, la primer manifestación clara, consciente y de valor del modernismo —o decadentismo— en la narrativa uruguaya. Pero en la postura modernista de Reyles hay una particular inflexión que debe ser subrayada. Importa, por consiguiente, evidenciar cuáles son los ingredientes modernistas o decadentistas de *El extraño* y cuál es la aludida inflexión particular.

Queda indicado ya que los rasgos decadentistas de *El extraño* son ostensibles tanto en el personaje como en la realización de esta breve novela. ¿Quién es y cómo es Julio Guzmán, el protagonista de la obra? El primer perfil de su carácter es la exquisitez o el refinamiento, si por tal se entiende el gusto por lo raro, lo exótico, lo difícil y fuera de serie. "*Una acción infame podría no sublevarlo*, —escribe el autor— *pero las pequeñas equivocaciones, las tontadas, las vulgaridades le producían verdadero dolor físico. Su inteligencia era aristocrática, su modo natural, ser complicado, estudiado, de igual manera que el natural de otros es ser sencillos y llanotes. Amaba, lo raro, lo difícil, lo que por exigir cierta intelectualidad para ser comprendido y apreciado, no está al alcance de todos*". Esta exquisitez o refinamiento le apareja, como es natural, un distanciamiento de su medio: siente el mundo en que le toca vivir como expresión de una abominable vulgaridad y no siente que le sean *prójimos* los seres que lo rodean. Es, en consecuencia, *un extraño*, en el doble sentido de su rareza y de su foraneidad con respecto a su medio. Más cabe preguntarse si esa rareza y esa foraneidad, si sus refinamientos y exquisiteces son, en verdad, el fondo insobornable de su ser. El mismo personaje, en un momento en que se autoanaliza, responde: "*Sin duda una mez-*

cla extraña de elementos forman la esencia íntima de mi ser; tengo el alma muerta, y, sin embargo, no existe nadie más accesible que yo al entusiasmo y la sensiblería; *soy una criatura naturalmente falsa,* insincera, *siempre lo he sabido más o menos bien, pero nunca he podido remediarlo*". Esta confesión puede rubricarse con una palabra: el inauténtico. La de Julio Guzmán es una vida inauténtica, la de un ser que no se atreve a vivir desde los centros reales de su ser. El refinado es proclive a la sensiblería; su ajenidad es temor a la vida. Es incapaz de vivir desde una radical sinceridad para consigo mismo y para con los otros. Por eso tiene, y él lo dice, el alma muerta a pesar de su capacidad para el entusiasmo. Esta vida enajenada busca una forma de escapismo en la literatura, y se dedica a pulir y repulir un libro de poemas, *Zafiros,* y otro de prosa, *Tratado del amor.* Pero uno y otro son sólo bisutería literaria, expresiones de un esteticismo vacuo. Escribe Reyles: "*Guzmán era un diamantistà del verso, un artífice más que un poeta; su amor a la preciosura del arte inspirábale el gusto del término raro, de la expresión recamada y pulida, el gusto de las filigranas, taraceas y cinceladuras de la frase*". Es notorio, a través de lo expuesto, que este anti-héroe novelesco es paradigma del personaje típicamente decadente, de ese "*corazón moderno, tan enfermo y gastado*", a que el autor se refiere en el prólogo. No menos evidente es que, en su realización, *El extraño* se ajusta a las innovaciones modernistas. El mismo Reyles busca quintaesencias expresivas; se complace en decorados dondo lo paramental toma carácter sustantivo; se obstina en hallar lo raro, que en lo anecdótico se traduce en ese doble amor simultáneo, tan intenso el uno como el otro, que desgarra el alma del personaje. Julio Guzmán, que es sin duda un enfermo de la voluntad, reaparece en *La raza de Caín* (1900). Pero ahí ya comienza otra historia.

El extraño es, reitero, la primer manifestación de narrativa modernismo narrativo en el Uruguay. Mas el modernismo de Reyles tiene, como se ha indicado antes, una inflexión personal. Es —lo he procurado demostrar en otro trabajo[4]— un modernismo *atenuado.* Acepta su espíritu innovador, los nuevos aportes que trae a la literatura; se complace, incluso, en el gusto por lo raro característico del modernismo. Pero ve con clarividencias sus limitaciones; en especial, su tendencia al esteticismo. Y en este aspecto, está más allá del modernismo al pie de la letra. Su concepción de la novela como una forma de conocimiento, como un instrumento de buceo en lo humano lo ponen fuera del riesgo del puro esteticismo. Y en esto, su posición emparenta con la de Rodó, que también aceptó el modernismo pero en forma moderada, cautelosa y restringida. Es necesario subrayar que *El extraño,* si bien obra muy teñida por las vigencias literarias del momento, tiene valores memorables. Los personajes viven; la construcción es sólida; la anécdota se desenvuelve con precisión. Zum Felde, aunque opina que *El extraño* es "*un momento de desvío sugestivo en la vida intelectual de Reyles*", afirma también que

(4) Prólogo a: Carlos Reyles. *Ensayos.* (Montevideo, Biblioteca "ARTIGAS". Colección de Clásicos Uruguayos, Volúmenes 84-85-86, 1965).

la novela es la más importante de las tres *Academias,* "*porque en ella se manifiesta por entero el estado de conciencia del autor, volviendo al motivo autobiográfico*"[5]. *El extraño,* por otra parte, y esto demuestra que causó impacto, provocó una áspera crítica de don Juan Valera, que acusó a Reyles de seguir la última moda de París, manifestando luego: "*El autor, en mi opinión, aspira a que admiremos a su héroe; pero sólo logra que nos parezca insufrible, degollante y apestoso*".

Antes de la selva

La imagen que de Horacio Quiroga tienen la mayoría de sus lectores es la casi mítica del hombre semi-salvaje, huraño, enquistado en una querida soledad y que, en su retiro de la selva misionera, escribía de cuando en cuando un cuento de impar calidad, en tanto dedicaba lo mejor de sus energías a sus trabajos de pionero agrícola y de industrial experimental. Es la imagen que documentan tantas fotos en las que se le ve, barbudo y desgreñado, con rotosa indumentaria de peón misionero, dedicarse a las más diversas tareas manuales. Esta imagen es indudablemente exacta y corresponde a uno de los muchos Quirogas que había en Horacio Quiroga. Pero hay otras imágenes suyas tan exactas como ésta. Y no menos interesantes. Entre ellas, la juvenil que es la antítesis del Quiroga selvático. Esa imagen del Quiroga de los 20 años es la de un dandy, excéntrico y revoltoso, anhelante de llamar la atención por sus extravagancias, entregado a las aventuras eróticas y muy preocupado —¡qué lejos del Quiroga selvático!— por su atuendo personal. Este Quiroga es el Quiroga novecentista y contribuyó con la "Revista del Salto", el *Consistorio del Gay Saber* y *Los arrecifes de coral* (1901), al movimiento literario modernista uruguayo. Este período de su vida se extiende desde 1897, en que aparecen sus primeras colaboraciones en periódicos salteños, hasta 1904, año en que publica *El crimen del otro.* Los sucesos fundamentales de este período de la vida de Quiroga, desde el punto de vista literario, son los siguientes: camaradería literaria con Alberto J. Brignole, Julio J. Jauretche y Nosé Hasda, con los que forma la "Comunidad de los Tres Mosqueteros", que culmina en la fundación de la "Revista de Salto", cuyo primer número aparece el 11/IX/1899 y el último, el 20, el 4/II/1900 y donde publicó 32 colaboraciones; la fundación, en Montevideo, del *Consistorio del Gay Saber,* que compartió con la *Torre de los Panoramas,* de Julio Herrera y Reissig la primacía de los cenáculos literarios montevideanos de esos años y que estuvo integrado por Quiroga (*Pontífice*), Federico Ferrando (*Arcediano*), Julio J. Jauretche (*Sacristano*), Alberto J. Brignole (*Campanero*), Asdrúbal E. Delgado y José María Fernández Saldaña (*Monagos Menores*); el lamentable viaje a París, para donde partió, el 30/III/1900, como "*un dandy, flamante ropería, ricas valijas, camarote especial*", y regresó, el 12/VII/1900, con "*pasaje de tercera* (...), *un mal jockey encima de la cabeza, un saco con la solapa levantada*

(5) Loc. citada.

para ocultar la ausencia de cuello, unos pantalones de segunda mano, un calzado deplorable"[6]; el triunfo obtenido en el concurso de cuentos organizado por "La Alborada" en 1900, con un jurado integrado por José E. Rodó, Javier de Viana y Eduardo Ferreira, que le concedió el segundo puesto por el *Cuento sin razón pero cansado* (el primero lo obtuvo Oscar Ribas por *La fruta de los olivos* y el tercero, Alvaro Armando Vasseur por *Página de la infancia y para la infancia*); la publicación de *Los arrecifes de coral* y de *El crimen del otro.*

Los textos recogidos en esta antología documentan los rasgos de esta primera etapa de la trayectoria creadora del narrador salteño. El primero de ellos, *Aspectos del modernismo,* muestra cómo el joven Quiroga va sintonizando las inquietudes de su época mientras hila las bases conceptuales de su posición modernista. Con fina percepción vincula la creación literaria con el tono existencial de la época: percibe que el modernismo es algo más que un modo literario, ya que, con todo rigor, se trata de una actitud vital totalizadora. Hay un modo modernista de sentir el amor; hay una indumentaria modernista; hay un modo modernista de aprehender la naturaleza; hay, en fin, un estado de conciencia que en literatura se llamó modernismo pero que abarca todos los aspectos de la vida. El segundo texto, *Episodio,* que como el anterior pertenece al período de la "*Revista del Salto*", es un cuento revelador de esa sensibilidad modernista y en él es visible, además, la temprana influencia de uno de los maestros de Quiroga: Edgar A. Poe. Como su maestro, Quiroga se complace en el horror; hay también la característica complacencia modernista por lo raro. El cuento, aunque no una obra maestra, revela ya las dotes del narrador que su autor llegó a ser. Los textos siguientes —*En un caballito ni bueno ni malo...*, *Layes, Una tarde en que Moisés apacentaba sus cabras...*, *La siesta, como un niño repleto...*— pertenecen al *Archivo del Gay Saber.* Esos seis poemas, típicos pirueteos literarios como todos los que constituyen el *Archivo,* revelan, sin embargo, las buenas dotes de versificador que había en Quiroga y sus dones imaginativos. Es perceptible en estos poemas la clara influencia de Lugones y de Rubén Darío. En verdad no pasan de ejercicios de aprendiz de poeta modernista. De ese poeta, aunque extravagante ya más maduro, que se revelará públicamente con la publicación de *Los arrecifes de coral,* de donde provienen los textos que se titulan *Tu garganta, El martes, 24 de noviembre, Lemerre, Vanier y Cía., El tonel de amontillado, A la señorita Isabel Ruremonde.* El libro de donde se han antologizado estos textos es la decantación de los principios estéticos y vitales de los componentes del *Consistorio.* Su publicación promovió un pequeño escándalo en el Montevideo de la época. Dedicado a Leopoldo Lugones, supremo maestro de los consistoriales, reúne páginas en prosa de carácter poemático o narrativo, versos y tres cuentos: *Jesucristo, El guardabosque comediante* y *Cuento* (es el premiado en el concurso de "La Alborada"). El libro pone de manifiesto el indudable talento del autor, pero al mismo tiempo evidencia cómo estaba en una postura vital y literaria descolocada. Hay en esas páginas un talento desviado por un ansia de originalidad a toda costa, aún a costa del sentido común y del buen gusto. Es un libro, me permito decirlo así, deliberadamente enfermizo y en el cual el no disimulado anhelo de ser un refinado lleva con frecuencia al autor a lo morboso. Al respecto, bastan unos pocos detalles: se reiteran las páginas donde el amante, casi voluptuosamente, y en algún caso como expresión sensual de goce erótico, mata, real o imaginariamente, a la amada; hay varias prosas donde el recuerdo de la amada muerta es sentido con perverso goce; la perversión sexual no está ausente, como es claro en la página titulada *A la señorita Isabel Ruremonde,* (breve narración bien construida y con uno de esos efectos finales que con destreza usó muchas veces el gran narrador de la madurez). El mundo poético creado en *Los arrecifes de coral* es endeble, pero el talento del autor es notorio. Así lo vio Leopoldo Lugones, que contrariamente al resto de la crítica, que fue adversa, predijo para el autor un "*seguro porvenir de prosista*". Por otra parte, *Los arrecifes de coral* es un libro ineludible en la historia del modernismo en el Uruguay. En cuanto al poema titulado *Tarde de los jardines tranquilos y otoñales,* no fue recogido en libro. Es un buen poema de tono modernista menor. En él se da esa veta modernista que no buscó lo exótico sino lo delicado. Tiene buen ritmo verbal y también un ajustado ritmo en el desenvolvimiento del tema.

(6) José M. Delgado/Alberto J. Brignole. *Vida y obra de Horacio Quiroga.* (Montevideo, Claudio García & Cía., 1939).

La muerte lo segó joven

Manuel Acuña, en la literatura mexicana, y Adolfo Berro y Andés Héctor Lerena Acevedo, en la uruguaya, pasaron a la vida de la historia rodeados de esa extraña aureola que otorga más que la obra realizada la presentida como posible. Muertos cuando recién salían de la adolescencia, dejaron un manojo de poemas cuya inspiración hace pensar que debajo de ellos subyace un auténtico poeta al que la muerte segó joven, impidiendo la plenitud de su realización. Análoga situación, aunque no tan difundida, es la del también uruguayo Federico Ferrando (1877-1902). Acuña se suicidó; Berro y Lerena Acevedo fueron abatidos por la enfermedad. Ferrando fue muerto involuntariamente por su mejor amigo: Horacio Quiroga. Salteño como Quiroga, Ferrando intimó con éste cuando, radicados los dos en Montevideo, el primero capitaneaba la alocada grey del *Consistorio del Gay Saber.* Fueron ambos, sin duda, los que con mayor intensidad sintieron el anhelo innovador en lo literario que convirtió el *Consistorio* en un mar de extravagancias, de pirueteos mentales, de actitudes clownescas más que literarias, de ebullición juvenil que producía los más delirantes vapores síquicos. Muerto a los 25 años, la labor de Ferrando es muy escasa. Está formada por tres cuentos (*Un día de amor, En un café al caer el sol, Por el amante se calcula... el grado de la ilusión*); dos estampas (*Juan Bautista* y *Luis Gonzaga*); un extenso poema titulado *Encuentro con el marinero;* un soneto sin título; unas biografías apócrifas de algunos de los consistoriales titu-

ladas *Páginas de un diccionario biográfico que vio la luz en París en 1950;* las contribuciones —poemas y ejercicios en prosa— al *Archivo del Gay Saber.*

El interés que para el estudio del proceso de la literatura uruguaya ofrece todo este material es indudable. Documenta con precisión algunos de los matices de la *situación* de la literatura uruguaya a comienzos de siglo. Para poner de relieve cuáles son esos matices no es necesario un análisis pormenorizado. Basta con subrayar algunos aspectos de los diversos trabajos de Ferrando que aquí se reúnen. Conviene comenzar con algunas indicaciones de las prosas y versos extraídos del *Archivo del Gay Saber.* Esas prosas y esos versos evidencian, con meridiana claridad, el desesperado afán de renovación literaria y de originalidad a toda costa que fue, en esos años, el impulso sustancial que movía la pluma de la mayor parte de los jóvenes escritores, aunque no supieran con exactitud en qué debía consistir esa renovación y sustituyeron la auténtica originalidad —que es expresión de un modo profundo y hasta entonces inédito de sentir la vida y el arte— por el logro de lo meramente insólito, que es simplemente expresión de un querer ser diferente. Dentro del grupo del *Consistorio,* el afán de renovación y originalidad condujo a lo extravagante. Se ha señalado en alguna oportunidad que en los ejercicios literarios de los consistoriales hay ya, adelantándose a los subrealistas, un cierto automatismo de escritura. No lo creo. En rigor, hay en esos ejercicios el deliberado propósito de arribar al absurdo y el procedimiento, bien ostensible, consiste en destruir todas las asociaciones lógicamente normales. Se opera —y permítase la paradoja— mediante una muy lúcida lógica contralógica. La fórmula es sustituir toda asociación por contiguidad por asociaciones —en realidad ficticias— entre objetos o ideas que nada tienen que ver entre sí, no regidas ni siquiera por una ley de contraposición, que es siempre un modo asociativo normal. Esto no es automatismo sino deliberación. Este procedimiento, que no es, desde luego, el único empleado, permite algunos logros medianamente divertidos aunque literariamente nada importantes. Ferrando, entre los consistoriales, se distinguió por su notorio ingenio para este tipo de ejercicios. Léanse, por ejemplo, *Leyenda índica* y las dos secuencias de estrofas que comienzan, respectivamente, con estos versos: *"Corre un río blanco como la estearina"* y *"Un navegante italiano, al mascar una nuez seca"*. Esas estrofas evidencian, por otra parte, que poseía aptitudes para la versificación, siempre fluida y ágil. De igual interés son el soneto sin título y el poema titulado *Encuentro con el marinero.* El soneto encuadra abiertamente en las coordenadas del modernismo, y hay en él resonancias lugonianas y de Julio Herrera y Reissig. A través de elementos descriptivos, se intenta dar expresión a una emoción que pretende ser compleja y refinada, pero, en verdad, sólo se trata de simple ingeniosidad insustancial. En cambio, *Encuentro con el marinero* tiene reales valores. Este poema, rebosante de imaginación y versificado con gallardía, denota la presencia de un poeta ya en camino de hallar su propia voz. Característicamente modernista es la alusión a países que se consideraban exóticos y llenos de colorido de lo pintoresco (Arabia, Turquía); también lo son, y además reflejo

de los hábitos literarios del *Consistorio,* la intención de hallar una adjetivación sorprendente y una rima novedosa (*"...me fui con él, que estaba con un semblante apático, / a la casa vistosa de un mercader asiático / que tiene la sabiduría de un hombre numismático"*); son, asimismo, modernistas y consistoriales, la concepción total del poema, que procura dar un personaje de características sicológicas singulares y que vive una situación extraña. Pero, y en esto se diferencia de los ejercicios literarios de los consistoriales, el poema tiene una arquitectura sólida y regida por una lúcida lógica poética. Y, a pesar de la entonación modernista, modula dentro de la corriente un tono personal —una especie de alegre fruición en el juego de la fantasía— que alcanza para hacer intuir el poeta que pudo ser Ferrando sin el trágico accidente que segó su vida. Este goce en el jugueteo imaginativo, aunque ejercido con intención diferente, es evidente también en las páginas, tan representativas del ambiente literario de la época, tituladas *Páginas arrancadas de un diccionario biográfico que vio la luz en París en el año 1950.* De orientación modernista, aunque más por su concepción que por su estilo, son también los tres cuentos que recoge esta publicación. En dos de ellos, *Un día de amor* y *Por el amante se calcula... el grado de la ilusión,* el tema no es tanto el amor como la extraña situación sicológica con que una mujer enfrenta su íntima vivencia amorosa o erótica. En ambos cuentos, la técnica se aproxima a la del monólogo interior. El tercer cuento. *En un café al caer el sol,* muestra asimismo personajes *extraños,* pero el autor hace incidir el mayor interés en lo *raro* de la situación. Ninguno de los tres cuentos llega a ser un gran cuento, pero están escritos con fluidez y se leen sin esfuerzo. Personajes y situaciones quedan delineados, aunque un tanto primariamente. En Ferrando había, sin duda, dotes de narrador, y estas tres piezas no carecen de interés para el estudio del proceso evolutivo de la narrativa uruguaya. De las dos estampas, *Juan Bautista* y *Luis Gonzaga,* la más interesante y original es la primera, que no carece de cierto *elan* poético. En cuanto al artículo *Enfermedades políticas,* pertenece a una serie de siete trabajos de la misma índole cuyos manuscritos integran el acerbo del Departamento (donación Fernández Saldaña). Aunque esta publicación procura mostrar la figura literaria de Federico Ferrando, no está demás dar a conocer este artículo de distinta índole que evidencia que el alocado juvenil poeta del *Consistorio* era capaz, cuando quería, de razonar sensatamente.

Un trágico accidente, reitero, terminó con la vida de este joven escritor de quien, a mi juicio, mucho pudo esperarse, aunque lo realizado sólo haya sido un *signo* de época y no creación cabal. Su muerte, que concluyó con la vida del *Consistorio,* fue aunque indirectamente, una consecuencia de la actitud vital y literaria que los mismos consistoriales asumían. Los consistoriales no tenía pelos en la lengua. Su actitud fue polémica. Inevitablemente, se crearon enemigos. Uno de ellos fue Guzmán Papini y Zas, que inició, con la de Ferrando, una serie de *Siluetas* en "La Tribuna Popular". Al anunciar las *Siluetas,* el diario adelantaba, en un suelto del 25 de febrero de 1902, que ellas serían escritas por *"una pluma bien empapada en sal ática"*. La silueta de Ferrando, aparecida el 26 de febrero del mismo año, se titu-

laba *El hombre del caño*, aludiendo a un robo cometido en una joyería, unos días antes, y a la cual penetró el ladrón por el caño colector, y en la silueta se afirmaba, y sirva de ejemplo de lo que se entendía por *sal ática*, que Ferrando se caracterizaba "*por su falta infecciosa de limpieza*", agregando luego: "*¡Mi héroe por parentesco de suciedad desciende de Diógenes; y, por las pústulas que le avegigan el rostro, por lo que denominaré consanguinidad purulenta, pertenece a la familia de Job! A la raíz de su árbol genealógico la vigorizan con abonos recogidos en el estercolero del gran leproso.* (...) "*¡Es un enfermo incurable de tontería clásica complicada con un desaseo crónico! Narciso del alma, Narciso inverso, no se enamora de sus rústicas exterioridades, pero se contempla interiormente, le rinde una íntima devoción a la belleza de su pedantería!*". Los denuestos seguían en tono creciente, y Ferrando, también por la prensa, contestó en el mismo tono. El enfrentamiento físico de Ferrando y Papini se respiraba en el aire, y el primero, previsor, compró una pistola Lafaucheux. Y esto desató la tragedia. Ferrando, junto con su hermano Héctor y Horacio Quiroga, comenzó a examinar el arma en el domicilio del primero. Ferrando y su hermano estaban sentados en el borde de una cama, y ante ellos, Quiroga. De pronto, Quiroga tomó el arma, la cargó y al cerrar los dos caños para asegurarla, se le escapó un tiro. Sonó una violenta detonación. Y cuando la madre de Ferrando penetró a la pieza, enfrentó el cuadro trágico: Ferrando ensangrentado —el tiro involuntariamente disparado por Quiroga le había penetrado por la boca y se le incrustó en el hueso occipital— y Quiroga, preso de una crisis de nervios, abrazado a su amigo. Ferrando, privado del habla, hizo unos gestos con la mano como disculpando a Quiroga. Las atenciones médicas fueron inútiles. Murió a los pocos minutos. Quiroga fue detenido, y su defensor, el Dr. Manuel Herrera y Reissig, logró a los pocos días su libertad bajo fianza. La muerte de Ferrando terminó con el *Consistorio*. Fue también una de las tantas ráfagas de tragedia que conmovieron la vida de Quiroga. Tragedia que terminó con la vida de un joven escritor que pudo haber realizado obra perdurable. Un azar trágico se lo impidió.

Rimas de Lutecia

Roberto de las Carreras pasó a la historia de la literatura uruguaya no por los valores intrínsecos de su obra sino por el halo satánico que rodeó, como una atmósfera de mito o leyenda, su personalidad con fama de Luzbel criollo. Otro poeta, Pablo Minelli González (1883-1870), ha pasado a la misma historia por la irradiación de escándalo —tormenta en un vaso de agua— de su libro inicial: *Mujeres flacas*. El libro apareció en Montevideo, en 1904, en un formato cuadrado, inusual en esa época, y con una carátula dibujada por el mismo autor, y en la cual se representa a una mujer delgada hasta lo esquelético, sumida bajo un gran sombrero, muy novecentista, enfundada en un vestido de arrastrante cola y con los brazos cruzados sobre el vientre. Los brazos totalmente cubiertos por las amplias mangas del vestido impiden ver las manos, las cuales, aunque invisibles, sostienen

un gran bolsón negro, cuya ubicación y forma le da una coloración tenuemente pornográfica. Esta carátula, y aún el título del libro, eran un desafío o provocación, en esa época, para el lector corriente. Y el contenido se sintió como una agresión a las buenas costumbres e, incluso, a los buenos sentimientos. Así, en su vejez, me lo confesó el autor, que agregó que la publicación del libro —él tenía en ese entonces 21 años— determinó la ruptura definitiva con la que en esa época era su novia. El autor, íntimamente, renegó de su libro, y en su vejez —lo pude comprobar personalmente— sentía una cierta mortificación de que se le hablara de él. O del que publicó, en 1905: *El alma del rapsoda*, al que estimaba algo mejor que el anterior, pero al cual, por estar ubicado dentro de la misma orientación modernista, tampoco consideraba de mayor importancia. Y se lamentaba que el recuerdo, modulado con sesgo humorístico, de su libro inicial hubiera oscurecido a sus mejores logros posteriores, especialmente su *Paisajes y marinas de Iberia* (1949) y sus crónicas de diversa índole dispersas en publicaciones periódicas.

La explicable reacción de Pablo Minelli González —literariamente, Paul Minely, a principios del siglo— contra *Mujeres flacas* no impide que el libro sea un testimonio importante del clima literario del Uruguay en los comienzos del siglo XIX. Lo es ya en su dedicatoria, que dice así: "*Dedicaces / A Julio Herrera y Reissig / Para Ud. que es mi Maestro / Para tí que eres mi amigo / Para vos que sois mi POETA. / P.M.G.*". Y no lo es menos en la página inicial, *Irónico y galante*, especie de profesión de fe vital y poética, en la cual, como expresión de la galofilia del autor, que era también la galofilia ambiente, se asienta en la primer línea: "*Mi libro viene de París*". Y esa galofilia que se manifiesta a través de toda esa página introductoria, se evidencia, desde luego, a través del libro entero: *Las mujeres flacas* "*son todas de París*", "*de ese viejo seductor París de los exotismos y los refinamientos, de los espasmos y los rugidos de fiebre*". Y los maestros máximos del poeta son también franceses: Verlaine, Baudelaire, Arthur Rimbaud. Si esta galofilia es típicamente modernista, lo es igualmente la figura que de sí mismo compone el poeta. Como poeta modernista o decadente le es imposible ser un hombre normal. Roberto de las Carreras buscó la excentricidad a través del dandysmo, la pose luzbeliana, la erotomanía; Paul Minely la buscó aparentando una distorsión íntima, afirmando que en su "*cuerpo flaco*" vivía un "*espíritu enfermo*". Esta actitud, sin lugar a dudas mucho más ficticia que real (y en esto se diferencia de Roberto de las Carreras en cuya vida hubo de verdad drama), condujo al esquelético poeta a imitar también a sus maestros franceses: "*Para parecerme a Verlaine he bebido ajenjo. — Para parecerme a Charles Cros me he pintado la cara de negro. — Para parecerme a Corbiere he tratado de ponerme tísico*". En acuerdo con esta excéntrica actitud íntima se halla el gusto del poeta por un tipo de mujer también fuera de serie: "*noctámbulas finas, ojerosas y espectrales, fantasmales, exangües, erotomaníacas*". Como es natural, todo remata en una especie de teoría literaria muy curiosa y fuera de lo vulgar; puede formularse en una sola cláusula: la literatura es veneno (o, más galamente, *poison*). En

todo esto hay, sin duda, más imaginación que realidad. Pero la postura vital y literaria de Paul Minely es bien reveladora de las constancias del poeta modernista, y de ahí que, por representativo, su *Mujeres flacas* perdure en el recuerdo. Es un testimonio. Igual que la *persona* Roberto de las Carreras, el libro *Mujeres flacas* paradigmatiza ciertos aspectos del novecientos y tiene, diré así, el carácter de un mito menor. En cuanto a los poemas, hoy, a tantos años, es difícil percibir que hayan sido sentidos como escandalosos. Son más bien de una riente ingenuidad. Y se les debe leer con una sonrisa. El autor poseía don para versificar y un limpio ingenio. La lectura de estos versos —si no se les pide lo que no tienen: poesía— no deja de ser divertida. Son versos transitados por un espíritu amablemente juguetón e incluso el autor, como es evidente en *Mi autto-afiche*, se ironiza a sí mismo. Ese espíritu burlón no desaparece del todo ni siquiera en *Amor macábrico*, a pesar de su tema. En verdad, lo que puede atraer en *Mujeres flacas* es el zumo de época que contiene.

Cinco años después de la publicación de *Mujeres flacas*, Pablo Minelli González, a quien el espejismo parisién había llevado a estudiar en la capital de Francia en 1902 y 1903, ingresó a la diplomacia. Y comenzó un largo peregrinaje por Europa; durante años, residió en las más diversas capitales europeas, desde Viena a Madrid, desde Budapest a La Haya. Jubilado en 1950, vivió los últimos 20 años en Montevideo. Esos postreros años fueron de pobreza y soledad. Recluido en un subsuelo de una casa de apartamentos de la calle Treinta y Tres, pobre, solitario y enfermo, el ex diplomático, que había almorzado con el emperador Francisco José y gozado de la amistad de numerosas celebridades europeas, desde Sara Bernhard y Raquel Meller hasta Pío Baroja, convivía sólo con sus recuerdos. Unos pocos muebles desvencijados, restos de glorias pasadas, una pared atiborrada de retratos de celebridades que se los habían dedicado, carpetas con cartas de otras tantas celebridades constituían su ambiente. Allí lo conocí. Con más de 80 años, y a pesar de hallarse enfermo, mantenía una mente lúcida. Leía y escribía. Y aunque se complacía en el recuerdo de su vida pretérita, no dejaba la impresión de hallarse enquistado en ese pasado. No había en él dolida nostalgia ni resentimiento por el cambio radical que experimentó su vida. Conservaba íntegro un delicado y conmovedor señorío, una insobornable fineza de modales. Con serenidad, y hasta con una no hiriente ironía que atenuaba las aristas ásperas de su declinación social y económica, aceptaba sin alardes de resignación esa su opaca vida crepuscular. "*Todas las noches salgo a la calle desafiando a la muerte*" —confió a un periodista— "*pero es la muerte la que huye de mí; coquetea conmigo, sabiendo que no la temo, sino que la deseo*". Y en uno de sus últimos poemas, escrito ya pasados los ochenta años y en un tono muy distinto y distante, de los versos de *Mujeres flacas*, moduló su sentir de esos años postreros:

¿A qué seguir viviendo mansamente
cuando todo lo habido ya está dado,
y volver a camino caminado,
árbol desnudo, enmudecida fuente?

¿Para qué remembrar lo que se ha amado
y se ama siempre con fervor creciente,
cuando sólo el abismo o el torrente
responden al clamor desesperado?

Este sobrevivir sin ningún huerto
es igual que buscar en el desierto
la llama de pasión que está extinguida.

Pido un final sin dicha ni tormento,
pero ajeno también al sufrimiento
de un cuerpo herido con un alma herida.

Páginas sobre un "sensitivo degenerado"

Horacio Quiroga, pontífice juvenil y alocado de una alocada y juvenil tropa de aspirantes a poetas, acaudillaba a los iniciados del *Consistorio del Gay Saber*. En la *Torre de los Panoramas*, el otro mítico cenáculo literario del novecientos, Julio Herrera y Reissig (1875-1910) oficiaba de *Sumo Sacerdote de la Belleza*. También aquí una tropa juvenil, aunque aparentemente menos alocada, rodeaba al *Sumo Sacerdote* y se embebía en sus palabras (aunque no faltaron las disidencias, como la mantenida con Roberto de las Carreras, que culminó en una escandalosa polémica por la propiedad de una metáfora que, a la postre, no resulta ser muy original ni del *Sumo Sacerdote* ni del Luzbel criollo). *Mujeres flacas* mereció la aprobación de Herrera y Reissig, que escribió sobre quien se consideraba su discípulo un largo artículo que si bien no es un dechado de maduro juicio crítico revela, en cambio, una prodigiosa imaginación y que se lee con gusto y entre sonrisas. Las páginas de Reissig están escritas con un casi desaforado entusiasmo. El artículo del poeta de la *Torre de los Panoramas* es también, como *Mujeres flacas*, un testimonio de época, con más valores documentales que literarios, pero es un testimonio que adquiere una excepcional importancia porque proviene del mayor de los poetas modernistas del Uruguay. Y no sólo subraya muy incisivamente rasgos vitales y literarios del novecientos sino que, también, ilustra sobre aspectos de la personal estética del autor. Y, aunque apuntalados en forma harto retórica, el autor proporciona algunos datos interesantes sobre sí mismo. Es innecesario destacar nada de estas páginas de intención tan transparente. En consonancia con el espíritu del libro de Paul Minely, exalta un arte cuyo centro es lo anormal o morboso. Por eso es un elogio para el poeta llamarlo "*sensitivo degenerado*", "*bebedor de fuego satánico*" sumergido "*hasta asfixiarse en la carroña pesimista*".

Letanías y leyendas

Entre los que pueden ser llamados poetas menores del novecientos uruguayo, César Miranda (1884-1962) fue, sin duda, el de mayor ta-

lento, y uno de los pocos que —fuera, desde luego, de los atros mayores: Julio Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini— escribió algunos poemas cuyos valores, dentro de la corriente modernista, sobrepasan lo meramente testimonial y pueden juzgarse por sus calidades intrínsecas. Es, también, otra de las no infrecuentes personalidades literarias uruguayas que, tras un comienzo brillante, y cuando parecen encaminarse hacia una real madurez creadora, enmudecen, o, por lo menos, se alejan tanto de la actividad literaria que, lo que luego escriben, es apenas el rescoldo de un fuego que fue: productos ocasionales, escritos impuestos por circunstancias menudas y realizados ya sin real ambición creadora. Contertulio de la *Torre de los Panoramas*, de la que dejó una muy plástica descripción en uno de sus trabajos sobre Julio Herrera y Reissig, César Miranda fue el mejor y más fiel discípulo del poeta de *Los peregrinos de Piedra*. Muerto éste, se convirtió, de hecho, en su albacea literaria y colaboró muy activamente en la edición realizada por Orsini M. Bertani de las obras del poeta. Muy joven, en 1904, cuando sólo contaba 21 años, publicó su primer libro de poemas: *Letanías simbólicas;* tres años después, publicó el segundo: *Las leyendas del alma*. Muchos años más tarde, editó *Prosas* (1918), donde reúne un extenso ensayo sobre Omar Kháyyám, una conferencia sobre Julio Herrera y Reissig y un pequeño grupo de breves notas sobre el mismo Reissig, Rubén Darío, Villaespesa y Guerra Junqueiro. Estos tres libros, más su conferencia sobre los poetas modernistas, de la cual se publican fragmentos en esta antología, es su obra literaria más visible. El resto son breves notas —más o menos circunstanciales— publicadas en diarios y revistas. Dentro del grupo de los poetas novecentistas uruguayos, César Miranda se caracterizó, según todas las apariencias, por una gran mesura en sus actitudes personales. No ha quedado de él una historia de desplantes, de actitudes de dandy presumido, de excéntrico ni de postulante a convertirse en el terror de los maridos. Los rasgos más típicos de los novecentistas, en lo personal, están ausentes en él. Buen estudiante, se graduó muy joven, a los 24 años, con el título de Doctor en Derecho y Ciencias Sociales. Luego fue diputado en varias legislaturas y ocupó varios cargos públicos. Y, por lo menos en forma pública y asidua, renunció al cultivo de las letras. Mientras las cultivó, y no podía dejar de hacerlo en esa época de seudónimos, tuvo el suyo: Pablo de Grecia.

Curiosamente, este poeta que en sus actitudes externas es el menos representativo de los novecentistas uruguayos, es, en cambio, y junto con Julio Herrera y Reissig, el que en su obra se ajusta más al pie de la letra a lo que hoy podemos estimar como *preceptiva* modernista. En sus poemas, se dan casi todos —o todos— los trazos de la poesía modernista: decorativismo, gusto por lo exótico, variedad métrica, búsqueda de la metáfora sorprendente, máxima intensificación del ritmo verbal, predominio de la sensación sobre el sentimiento, cromatismo... Sus poemas evidencian sin lugar a dudas, además, que la estética modernista fue asumida por César Miranda con una lucidez conceptual de la que carecieron la mayoría de los modernistas uruguayos, cuya postura modernista más que una estética conscientemente asumida fue un reflejo de la sensibilidad ante la imantación

de algunos de los grandes maestros del momento. Esta lucidez ante la estética de su hora es bien ostensible en su conferencia sobre *El decadentismo en América*, escrita a los 23 años. Sus dos libros revelan, por otra parte, que la asunción de esa estética no fue estática sino dinámica: no sólo el segundo supera las calidades del primero, sino que pone de manifiesto que supo ver tempranamente lo que el modernismo tenía de exceso ornamental, de postura sustancialmente esteticista y logró, sin dejar de ser fiel a su estética, depurarla de esos excesos y buscar modos más hondos de poesía. En esto, y salvadas las innegables distancias, parece acompañar el proceso creador del propio Rubén Darío, que tras de ser el maestro *"de la sensación y de la forma"* supo mostrar *"la hondura de su alma"*, según afirmación de Antonio Machado. En su primer libro, *Letanías simbólicas*, reúne 18 poemas y un pequeño grupo de prosas poemáticas. Esas prosas —que el mismo autor, en una de las secciones, denomina prosas de álbum— no tienen mayor valor, salvo el de mostrar al desnudo la utilería modernista: japonerías, orientalismos, acumulación de vocablos presuntamente poéticos, filigranas con aspiración de exquisitez. Los poemas, muy trabajados, aunan elementos simbolistas y parnasianos, síntesis también bien modernista. En algún poema, *Phiala*, se complace en un hermetismo que le exige una exégesis; en otros, por ejemplo, *Fiat Lux*, dedicado a Lugones, es bien visible la influencia del mismo Lugones y del Julio Herrera y Reissig de *Los parques abandonados;* en otros, *Pan y Sapientia summa*, obtiene buenos logros en la expresión de esa sensualidad más estética que real tan típica, también, de tantos poemas modernistas. Pero el poema más significativo del libro es *Los paquidermos*, del cual opina Zum Felde lo siguiente: *"Un poema suyo del primer libro, en el cual* "pasan por las rutas amarillas los paquidermos antiguos", *y luego en el prado saltan, pareciendo, más que elefantes, chivos... provocó a su hora otro de los más resonantes escándalos en los corrillos de las comadres literarias de la ciudad. La gente rió mucho, entonces, de aquellos paquidermos acrobáticos, que les parecieron incongruentes; sin embargo, ese poema es uno de los mejores que produjo la lírica decadente en el Uruguay"* (...)[7]. El poema, como otros del libro, sintetiza el parnasianismo descriptivo con el simbolismo de contenido. En lo descriptivo, logra un cuadro plásticamente poderoso, bien visualisable, y, como corresponde a la estética modernista, de ambiente exótico: el desierto, los palmares donde grandes monos piruetean en los árboles, y, ya con claro sentido simbólico, unos lagos cristalinos a los que llaman *Fuente de las Musas;* en lo simbólico, postula con claridad la concepción vital y estética del modernismo, a través de una oposición muy violenta: los pesados paquidermos —de hecho: el *"vulgo municipal y espeso"* que despreció Darío— y los cisnes —el ave aristocrática— emblema de la Belleza y la Poesía para los modernistas. Los paquidermos con sus pesadas patas enlodan la fuente de la pura poesía y los cisnes poetas ya no cantan. Oposición, pues, de lo selecto y lo vulgar. La posición estética y vital es discutible, pero es indudable que el poema logra cristalizarla en una

(7) Loc. citada.

imagen fuerte, incisiva, perdurable en el recuerdo. En lo formal, es también un buen logro. Como ya quedó indicado, de *Letanías simbólicas* a *Las leyendas del alma* hay un doble progreso: mayor calidad poética y mayor densidad en el contenido humano. Pero manteniéndose siempre dentro de la más estricta orientación modernista. Un cotejo entre el ya citado poema *Los paquidermos*, del primer libro, y *El buque fantasma*, del segundo, permite comprobar esta afirmación. En ambos poemas, se da una síntesis de elementos parnasianos y simbolistas, y en ambos, se alegoriza la estética modernista, con su oposición del poeta y la multitud. En el segundo, sin embargo, la visión de lo que es el poeta y la poesía adquiere una dimensión más honda. No está ya representado por el aristocrático, delicado cisne modernista, sino por un corazón de hombre capaz de sentir *"la sobriedad del abismo"*. Hay, también, una depuración de los elementos ornamentales, un sentimiento más hondo de lo real, y, por consiguiente, una menor necesidad de recurrencia al ambiente exótico. En general, todos los poemas del libro se ubican dentro de esta misma situación. El poeta ha ampliado su horizonte humano y ha depurado su estética. El tema casi único del libro es Eros. Un Eros estético, depurado de escorias. Mas es un Eros en el que se siente una densidad que no era perceptible en el libro anterior. Y con una irisación de matices que en el libro anterior tampoco había. Esta profundización y este enriquecimiento pueden provenir de una experiencia de base real o de un mero ejercicio imaginativo. Pero, cualquiera sea su raíz, lo cierto es que el tema adquiere una mayor hondura de contenido al que corresponde un menor requerimiento de lo ornamental. Y en algunos poemas, —por ejemplo: *Anfora de alabastro* y los dos que se titulan *En el jardín de Eros*—, obtiene excelentes logros y con tono personal, aunque en otros se percibe claramente la influencia de Reissig, hasta en la adjetivación: párpados lilas, tarde violeta, ojos magos. Pero aún en estos poemas hay auténtica sensibilidad e imaginación poéticas y notoria destreza expresiva. El libro en su conjunto revela la maduración de un poeta; de un poeta que parecía orientarse hacia formas más hondas y sustanciales en su trayectoria poética. Lamentablemente, esta eclosión juvenil quedó clausurada cuando el poeta tenía 23 años. Posteriormente sólo realizó labor periodística. De su obra en prosa merecen especial recuerdo su conferencia *El decadentismo en América*, donde ofrece un panorama bastante completo de la poesía modernista, y los dos trabajos, recogidos en *Prosas*, destinados al estudio de de Omar Káyyán de Naishapur y de Julio Herrera y Reissig. El primero es un análisis inteligente y sensible del poeta árabe; el segundo es la expresión de su admiración incondicional por el lírico de *La Torre de los Panoramas*. Con respecto a este último, corresponde señalar que si bien muchos de los puntos de vista de César Miranda pueden ser no compartidos no por eso deben ser desestimados. Postula una imagen muy precisa del poeta y la defiende con inteligencia (aún en aquellos momentos en que su prosa toma una entonación lírica). Además, formula nítidamente una estética —o poética— que es, sin duda, la del modernismo, pero enfocada a través de su visión personal. De este modo,

las páginas del estudio, y también las de *El decadentismo en América*, importan para la historia de las líneas estéticas en el área cultural platense.

Cinco entre mil

Cualquier curioso lector que recorra las páginas de las revistas, los almanaques, la prensa diaria de Montevideo de los primeros años del siglo XX las encontrará profusamente sembradas de prosas y poemas modernistas, escritos por prosistas y poetas de ambas márgenes del Plata. En esta antología se incluyen cinco poemas que, diré así, asumen la representación de ese núcleo de poetas y prosistas. Esos poemas son: *De las estaciones*, de Francisco G. Vallarino; *Cuatro sonetos*, de Juan Picón Olaondo; *El crepúsculo de los dioses*, de Justino Jiménez de Aréchaga; *Sabbat de los inmortales*, de Julio Lerena Joanicó y *Presagio*, de Juan José Ylla Moreno. Estos cinco poetas, y aunque con distinta intensidad, participaron en la batalla literaria librada por los modernistas en el Uruguay. Los dos primeros, Vallarino y Picón Olaondo, fueron contertulios de *La Torre de los Panoramas* y editaron, en 1901, 1902 y 1903, el *Almanaque artístico del siglo XX*, donde Herrera y Reissig publicó poemas y prosas; Justino Jiménez de Aréchaga publicó cuentos, crítica, poemas, pero luego fue absorbido, como otros, por la actividad profesional y política; Julio Lerena Joanicó, muy fino espíritu, exigente consigo mismo, publicó poco, pero tuvo una brillante actuación como profesor de literatura; Juan Ylla Moreno, también contertulio de *La Torre*, editó un libro de poemas: *Rubíes y amatistas* (1907). El poema de Vallarino y los cuatro sonetos de Picón Olaondo encuadran dentro de las formas más características de los poemas de tema amoroso modernistas; *El crepúsculo de los dioses*, de Jiménez de Aréchaga, procura dar una torsión modernista al pensamiento filosófico de tres germanos; *Presagio*, de Ylla Moreno, introduce un tema inusual en el exotismo modernista: el tema egipcio. El más interesante de estos poemas es *Sabbat de los inmortales*, de Lerena Joanicó. Por sus elementos descriptivos y por su inspiración tenuemente simbolista, el poema se filia sin esfuerzo en el modernismo; también, por las innovaciones métricas y de rima que introduce el poeta, buscando un ritmo verbal cambiante y adecuado al contenido y sentido de los distintos pasajes. Es indudable, asimismo, que la asamblea de inmortales —poetas y sabios— que el poema presenta, pertenece a una recurrente temática modernista. Recuérdese, por ejemplo, *Las Pascuas del Tiempo*, de Herrera y Reissig. Pero corresponde señalar que la intención última del poeta, a pesar del encuadre paramental del poema, es insinuar una concepción filosófica o vital, a través de la oposición de la poesía, mundo del ensueño y la sabiduría, enfrentamiento con el Enigma. Esta intención le da a *Sabbat de los inmortales* una especial y grave intensidad que lo convierte en uno de los textos más interesantes, aunque quizás de los difícilmente asibles en forma espontánea, de los poetas novecentistas menores. Tiene calidades y cualidades que exigen más de una lectura .

Un chambergo de alas amplias

Cuando Roberto de las Carreras escandalizaba al aldeano Montevideo del novecientos, en el séquito de amigos, discípulos y admiradores que lo acompañaban —y entre los cuales se contaban José G. Antuña y Raúl Mendhilarsu— figuraba un joven alto, apuesto y delgado, que gastaba un gran chambergo de amplias alas recubriendo una romántica y rubia melena y cuya arrogante cabeza, según aparece en un conocido dibujo de José D. Barbieri, parecía sostenida por un alto cuello rígido al que se anudaba llamativamente una gran corbata de moña. Este joven no fue actor sino más bien testigo presencial —o, a lo más, participante un tanto lejano— de los escándalos promovidos por su amigo, el Luzbel criollo. Pero si bien este joven no pasó a la historia de la vida literaria uruguaya como un poeta decadente promotor de escándalos personales, sí integra el friso de los novecentistas que, por sus escritos o algunas de sus actitudes intelectuales, tipifican posturas ejemplarizadoras de las vigencias de la época. Fue, como Roberto de las Carreras, un anarcoesteticista (aunque alguna de sus actitudes, según me dijo en una conversación, lo dejara convertido "*en un microbio rebelde y anárquico*"); elaboró sonetos burilados con refinamiento bizantino y prosas poemáticas con cierto impulso mesiánico; escribió obras teatrales y polemizó por ellas, afirmando públicamente, en ocasión del estreno de *El derrumbe*, que el fracaso de la obra era consecuencia de "*una conjuración nefanda que hombres y circunstancias han tramado y realizado*"; se proclamó discípulo del terrible Federico Nietzsche; supo asumir, en defensa de sus postulados anárquicos, la actitud del orador que con su palabra enardece a las multitudes, y en alguna ocasión subió a la tribuna para apostrofar a los propios auditores. Su seudónimo de aquellos años, Aurelio del Hebrón, por su eufonía y sonoridad, se corresponde con las actitudes del joven poeta decadente. Hoy Aurelio del Hebrón es don Alberto Zum Felde y cuando, rememorando, vuelve a situarse en aquellos sus años juveniles, lo hace con calor y fervor, con objetividad levemente matizada de nostalgia y, por momentos, pone sobre sus recuerdos un satinado de ironía. A más de sesenta años de publicados, don Alberto Zum Felde se horroriza de sus escritos juveniles, e, incluso, me ha acusado de traidor por haber descubierto y leído a *Lulú Margat*. Se niega obstinadamente a reconocer calidad en sus escritos juveniles. Esos escritos, no es preciso subrayarlo, no tienen ni la significación ni los valores de su labor posterior y se hallan en una línea literaria que el autor abandonó después. Sin embargo, se ubican dentro de lo más saliente de la producción del grupo de los jóvenes novecentistas uruguayos, muestran algunas calidades evidentes y adquieren una significación particular, ya que en cierto modo, prefiguran al escritor que Aurelio del Hebrón llegó a ser en su madurez.

Antes de la publicación de *El Huanakauri* (1917) obra que puede estimarse como el umbral de la segunda etapa de su labor literaria, Alberto Zum Felde, o sea, Aurelio del Hebrón, había publicado numerosas colaboraciones —prosa y verso— en diarios y revistas, había dado a conocer cuatro piezas teatrales: *La hiperbórea* (1908), *Lulú Margat* (1908), *El derrumbe* (1908) y *La ciega* (1909), y, finalmente, había editado un libro de sonetos: *Domus aurea* (1908). De toda esa producción, esta antología recoge los sonetos del citado libro, la segunda de las piezas teatrales mencionadas, y dos piezas oratorias: *Grito de sangre* (1909) y el discurso pronunciado en el sepelio de Julio Herrera y Reissig. Estos textos alcanzan para hacer bien ostensible el perfil literario del modernismo de Aurelio del Hebrón. *Domus aurea*, que se abre con esta exhortación: "*Purifícate, extranjero*", está formado por catorce sonetos, más otro introductorio, *Loa al soneto*, y una breve prosa final donde el poeta justifica las variantes que introduce en la rima del soneto clásico. Como en toda poesía lírica, el Yo del poeta es presencia constante en estos sonetos. Pero ese Yo es, aquí, un Yo filosófico o meditativo. Todos los sonetos están cargados de pensamiento. El poeta bucea en sí mismo y extrae de esa autoreflexión una consciente concepción vital, en la que se conjugan algunas categorías sustanciales: Dolor, Soledad, Amor, Belleza, Sapiencia, Vibración, Esperanza, Fe... Ese carácter reflexivo da a los sonetos de *Domus Aurea* un tono intensamente personal que los diferencia de la mayor parte de la producción de los jóvenes poetas novecentistas uruguayos, que cargaron el acento, fundamentalmente, en la sensación. Pero se identifican con la orientación modernista por otros rasgos: búsqueda de la exquisitez, anhelo de excentricidad con respecto al medio, necesidad de sentirse *Unico*. No abundan en exotismos —helenismo, japonerías, orientalismos—, aunque ellos no faltan. Un trazo personal, sin embargo, les confiere una cierta cualidad exótica a estos sonetos: la mayusculización, mediante la cual quita de su contexto corriente a conceptos u objetos comunes y los convierte, en intención, al menos, en categorías; en cada soneto abundan los vocablos así exotizados: *Tálamo, Dolor, Destino, Estirpe, Grandeza, Hermano, Solitario, Montaña, Estrellas, Extasis, Verdad, Parábola, Deleites, Potencia, Corazón*... Si *Domus aurea* significa una inflexión personal en la poesía modernista en el Uruguay, *Lulú Margat* es también una inflexión personal dentro del teatro uruguayo de esos años: es uno de los pocos intentos, en el Uruguay, de llevar a escena la tónica modernista y de hacer vivir sobre las tablas personajes de corte decadente. La pieza, denominada por el autor "*juguete trágico en un acto*", pone en escena a un joven calavera que descubre, al fin, que su amante, hija natural de su madre, es, por consiguiente, su medio hermana. Lo que da temperatura decadente a *Lulú Margat* es, más que el tremendismo del tema, el tono de los diálogos y el tipo de los personajes. En éstos, muy decadentes, el calaverismo no es vicio —en la intención del autor— sino aristocracia de espíritu, refinamiento, un estar por encima del "*vulgo municipal y espeso*"; en aquellos, aunque atenuada por las exigencias del diálogo escénico, se trasluce la orfebrería de la prosa y el poema modernista. Y el personaje femenino protagónico es también una exótica flor de decadencia: viciosa e ingenua, pasional y voluble, un alma por momentos cruel pero con la "*transparencia de las piedras preciosas*". Este juguete trágico, escrito a los 19 años, aparece hoy, a más de sesenta años de publicado, como un tanto ingenuo, pero

el diálogo es fluído y la construcción teatral correcta. Junto a *Lulú Margat* y *Domus aurea*, esta antología recoge dos piezas oratorias de Aurelio del Hebrón que completan su fisonomía de joven escritor decadente. La primera, *Grito de sangre*, fue pronunciada en el mitin popular realizado el 17 de octubre de 1909, en Montevideo, como acto de protesta por el fusilamiento, en Montjuich (Barcelona), del anarquista y pedagogo español Francisco Ferrer; la segunda fue dicha el 19 de marzo de 1910, en el Cementerio Central, ante el féretro de Julio Herrera y Reissig. Uno y otro configuran magníficos actos de rebeldía. El primero es un acto de rebeldía contra una monstruosa injusticia social, contra la irresponsable prepotencia de una clase dominante, putrefacta y prepotente; el segundo es la rebeldía contra otra forma de injusticia: la que condena al creador a la incomprensión y aún a la miseria. *Grito de sangre* está escrito con pujanza pasional y real elocuencia, es un *yo acuso* incisivo y poderoso; las mismas cualidades tienen el discurso en el sepelio de Herrera y Reissig, aunque transido por una emoción personal que, por momentos, comunica a sus palabras una temperatura humana más conmovedora que el sostenido tono oratorio. Y en ambas piezas se percibe, a pesar de que crecen desde raíces fuertemente emocionales, al ser reflexivo capaz de equilibrar emoción y pensamiento.

En nota publicada en "El País" el 14/VI/64, Zum Felde insinúa que el estado de conciencia característico de la intelectualidad novecentista cambió a consecuencia de la multitudinaria tragedia iniciada en julio de 1914. Lo afirma en relación con su propia evolución intelectual, al manifestar que toda su labor posterior a ese período *"nada tiene que ver con aquella deslumbrante tragi-comedia novecentista, sobre la que cayó el telón sombrío de la primera Guerra Mundial"*. Aunque afirmada para su caso particular, la observación tiene validez general. Ya en la década de 1910, el modernismo comienza su agonía. Son detectables, desde luego, algunas manifestaciones anacrónicas del espíritu decadentista. Pero sólo dos libros recordables de poemas modernistas son publicados en esos años y con ellos se cierra el modernismo en el Uruguay. Ellos son *Anforas de barro* (1913) y *Humo de incienso* (1917), ambos de Fernán Silva Valdés. En cuanto a Aurelio del Hebrón, dejó de ser tal para convertirse decididamente en Alberto Zum Felde con la publicación de *El Huanakauri*. Con este libro, el autor abandona al joven poeta y prosista decadente que fue Aurelio del Hebrón y comienza otra etapa de su vida intelectual.

Un poeta pálido y marchito

"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 tiempo) *volví a ser un bárbaro, sí, pero —y perdónenme la paradoja— un bárbaro civilizado"*. Estas palabras fueron escritas por Fernán Silva Valdés en su *Autobiografía*[8] y caracterizan, con precisión,

(8) Fernán Silva Valdés. *Autobiografía*. (Montevideo, Apartado de la "Revista Nacional". Nos. 193-194, 1958).

las tres etapas fundamentales de su trayectoria poética. En la primera, de la que no ha quedado libro, y fue, y es también expresión suya, *"un vulgar poeta gauchesco"* que, en poemas para consumo de amigos o payadas de aficionado, seguía las huellas de José Hernández y Estanislao del Campo; en la segunda, testimoniada por los dos libros —*Anforas de barro* y *Humo de incienso*— antes citados, siguió los pasos poéticos de Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig y escribió poemas de clara filiación modernista; en la tercera, se encontró a sí mismo y, ya no *gauchesco* sino *nativista*, creó ese orbe poético personal que dibuja su fisonomía inconfundible y perdurable en la poesía platense. El poeta que entra en esta antología es el poeta de la segunda etapa: el poeta pálido y marchito que no sabe del bien ni mide el mal que el propio autor describe en un poema, *Yo era un hombre pálido*, transido de motivos autobiográficos. Es el poeta, *alto y decadente*, según el mismo poema, que se mancha de orgía y enciende su alba con mujeres rubias y que, llevando a sus últimas consecuencias sus afanes decadentistas, se procuró *"los paraísos artificiales"* que proporcionan las drogas.

Anforas de barro y *Humo de incienso* no requieren amplia caracterización, ya que en ellos se dan, en general, los rasgos característicos de la poesía modernista en sus expresiones más nítidas. En sonetos a lo Julio Herrera y Reissig o en poemas que, a la manera rubendariana, procuran ritmos verbales novedosos, el poeta se afana tras las sensaciones exquisitas y raras y hace restallar sus versos con los latigazos de las metáforas detonantes. En ambos libros se acumulan los lugares tópicos de la poesía modernista, en lo que tuvo de más efímero. Estos dos libros, sin embargo, y no obstante evidenciar a un poeta fuera de ruta que se complacía en motivos, ritmos y armonías ya sin curso en esos años, no dejan de traslucir un talento poético indudable. Posee destreza en el manejo del verso, muestra inventiva poética, atrapa imágenes brillantes, aunque todo eso, y no podía ser de otro modo en un mero epígono del modernismo, es más juego poético que creación auténtica. Pero dentro de la postura en que se coloca, obtiene logros poéticos no desdeñables. Los tres poemas incluidos en esta antología lo comprueban. No sobrepasan, desde luego, la estatura poética que puede alcanzar un epígono del modernismo, pero hay en ellos duende poético, y en uno y otro poema se percibe una aproximación al tipo de metáfora que caracteriza al ultraismo y otras orientaciones de los años veinte, que, dentro de ciertos límites, preanuncian algo de la poesía posterior del autor de *Agua del tiempo*.

Humo de incienso es, repito, la última manifestación recordable de la poesía modernista en el Uruguay. En el mismo año en que se publicó el libro, apareció otro que mostraba ya claramente que la poesía uruguaya tomaba nuevos rumbos. Ese libro es *Pantheos*, de Carlos Sabat Ercasty. El mismo Fernán Silva Valdés, repito también, abandonó su falsa ruta poética y con su *nativismo*, iniciado, según él ha dicho, tras una curación total de cuerpo y alma, comenzó su labor poética perdurable. Esa labor en la que, según las palabras citadas al comienzo, se funden el bárbaro casi analfabeto que fue a los veinte años y el refinado que fue a los treinta. Porque el *nativismo* opera una sín-

tesis dialéctica de lo tradicional y lo innovador. Tradicional por su temática, es innovador por el enfrentamiento de la misma y por su forma expresiva. Y en esto, la experiencia modernista del poeta de *Intemperie* no fue vana. Ella le dio el amor por la imagen novedosa y el afán de originalidad. Para ser él mismo, sólo tuvo que buscar esa originalidad dentro de sí mismo y no en los moldes desgastados de una orientación ya agonizante. Cuando *se supo* fue un poeta.

HORACIO QUIROGA MODERNISTA

Trayectoria vital y literaria

La trayectoria creadora de Horacio Quiroga puede escindirse, fácilmente, en cuatro etapas: la primera, de iniciación modernista, se extiende de 1897, año en que aparecen sus primeras colaboraciones en publicaciones periódicas de Salto, hasta 1904, fecha de publicación de *El crimen del oro*(1) hallándose comprendido en esta etapa otro libro, *Los arrecifes de coral*(2), bien significativo de la misma; la segunda, de maduración, va desde 1905, cuando escribe *Los perseguidos*(3), hasta 1917, en que aparece *Cuentos de amor de locura y de muerte*(4), su primer libro realmente logrado; la tercera, de plenitud, continúa a la anterior y culmina en 1926, cuando edita el más complejo de sus libros, *Los desterrados*(5), y comprende varias de sus colecciones de cuentos más significativos; la cuarta, de declinación, es la de los años postreros de su vida y acusa la presencia de un libro irregular, *Más allá*(6), último que publicó en vida. Estas cuatro etapas creadoras tienen sus respectivas concomitancias vitales. Cada una de ellas se caracteriza por algunos hechos significativos y hasta es posible afirmar que cada una tiene su propia coloración vital. Esa coloración es, en la primera etapa, la característica del novecientos: afán de singularidad, dandysmo, exacerbación erótica, deseo de llamar la atención y aún escandalizar mediante la extravagancia de atuendo y actitudes, visibles en su inquieta adolescencia salteña, en las alocadas y funambulescas aventuras vitales

(1) QUIROGA, Horacio. *El crimen del otro.* Buenos Aires, Casa Editora de Emilio Spinelli, 1904.

(2) QUIROGA, Horacio. *Los arrecifes de coral.* Montevideo, Imprenta "El Siglo Ilustrado", ilustraciones de Vicente Puig, 1901.

(3) QUIROGA, Horacio. *Historia de un amor turbio. Los perseguidos.* Buenos Aires, Editor Arnoldo Moen y Hno., 1908.

(4) QUIROGA, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte.* Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada "Buenos Aires", 1917.

(5) QUIROGA, Horacio. *Los desterrados.* Buenos Aires, Editorial Babel, 1917.

(6) QUIROGA, Horacio. *Más allá.* Montevideo - Buenos Aires, Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, Vol. JIV, Prólogo de Alberto Zum Felde, 1935.

y estéticas del Consistorio del Gay Saber, en el ambicioso viaje a Europa, en su conducta de señorito neurótico y maleducado cuando acompaña a Leopoldo Lugones en su expedición de estudio a las ruinas jesuíticas de San Ignacio (Misiones), en su primera experiencia de pionero en el cultivo de algodón en el Chaco. El tono vital de la segunda etapa difiere totalmente del de la primera; el dandy, que se ha casado el 30 de diciembre de 1909 con Ana María Cirés, se radica, en 1910, en San Ignacio, y se convierte en el ser huraño y selvático que configura su imagen más popularizada; son los años en que Quiroga se adentra en sí mismo, existencial y literariamente, y, a la vez que escribe algunos de sus cuentos más notables, funde su vida con el ambiente misionero y se dedica febrilmente a experimentaciones agrícolas e industriales. Una coloración vital distinta se registra en la tercera etapa: el hombre selvático, cuya esposa se ha suicidado el 14 de diciembre de 1915, regresa a Buenos Aires a fines de 1916, y, en el apogeo de su prestigio, se convierte en el centro de algunos círculos litrarios (al mismo tiempo que, y aunque en una forma distinta, reincide en el deporte erótico que practicó en su primera juventud). La etapa final es, diré así, una especie de maduración para la muerte: casado con María Elena Bravo, vuelve a Misiones; vive en medio de privaciones, casi en la miseria; se ve obligado, para subsistir, a una forzada colaboración en periódicos; el desentendimiento con su esposa y los problemas de sus propios hijos acentúan las dificultades de orden económico; la enfermedad y, por fin, el suicidio: en la noche del 18 de febrero de 1937 se envenena con cianuro y muere al día siguiente.

Los textos que se reúnen en este volumen se ubican íntegramente dentro de la primera de las cuatro etapas reseñadas. El primero de ellos, *Para los ciclistas*, fue publicado el 3/XII/1897, en "La Reforma" de Salto; los demás fueron escritos antes de 1904. Desde un punto de vista externo, pueden dividirse en cuatro grupos: colaboraciones iniciales, aparecidas en publicaciones periódicas de Salto ("La Reforma", "Gil Blas" y "La Revista Social"); colaboraciones publicadas en "Revista del Salto"; colaboraciones en revistas varias, publicadas con posterioridad a la desaparición de la "Revista del Salto" ("La Reforma" y "El Imparcial" de Salto, "Rojo y Blanco" y "La Alborada" de Montevideo, "El Gladiador" de Buenos Aires); *Actas del Consistorio del Gay Saber* y materiales inéditos contenidos en el cuaderno de originales —custodiado en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional— de *Los arrecifes de coral*. El conjunto configura una actividad literaria muy variada: poemas, narraciones, prosa poemática, páginas ensayísticas, notas de viaje. Todo este material dibuja la fisonomía de un espíritu en ebullición y que busca ansiosamente un camino personal por el cual hacer transitar su vocación literaria. Sin duda, no hay en todo esto ningún logro definitivo, pero es un material imprescindible para el conocimiento de la obra quiroguiana: en germen, están en estos textos algunos trazos de los que componen la personalidad humana y literaria del Quiroga maduro y perdurable, y, por lo mismo, su lectura puede resultar reveladora.

La iniciación

El primero de los grupos citados está constituido por nueve textos de diversa índole. Uno, *Para los ciclistas*(7), es una nota periodística, donde narra su viaje en bicicleta de Salto a Paysandú; cuatro, *Nocturno*(8), *V y R*(9), *Simbólica*(10) y *Póstuma*(11), son páginas de prosa poemática; tres, *Convencionalismos* (I)(12), *El primer amor*(13), *Convencionalismos* (II)(14), son breves notas, de corte ensayístico, donde anota reflexiones sobre el luto y el amor; hay, por fin, un poema: *Helénica*(15). Ninguno de estos textos es, sin lugar a dudas, literariamente memorable. Desde ese punto de vista no pasan de ejercicios, casi escolares, de un aprendiz de escritor. Esta apertura literaria ofrece, sin embargo, algunos puntos de interés. *Para los ciclistas* muestra ya esa atención al detalle de la realidad, esa eficaz concisión estilística que caracterizan al Quiroga de la madurez; las cuatro páginas poemáticas y *Helénica*, aunque con menos elaboración y menos enrarecidas por el afán de expresar estados síquicos *extraños*, están en la misma línea que los poemas y prosas del libro típicamente modernista de Quiroga, *Los arrecifes de coral*, y señalan con precisión la orientación literaria del autor en esos años; los tres textos ensayísticos ponen de manifiesto esa independencia, ese estar más allá de ciertas convenciones que, con modulación diversa, será rasgo saliente de toda la vida del narrador salteño. Todos estos textos, corresponde agregar, fueron escritos cuando el autor tenía 19 y 20 años e integraba, junto con Alberto J. Brignole, Julio J. Jauretche y José Hasda la "Comunidad de los Tres Mosqueteros", a la que, posteriormente se unieron los directores de "Gil Blas": José María Fernández Saldaña y Asdrúbal E. Delgado.

En "La Revista del Salto"

Estos frutos incipientes e insipientes de la vocación literaria del joven salteño son continuados, poco después, por otros, publicados en forma más asidua. En 1899 funda la "Revista del Salto", cuyo primer número sale el 11 de setiembre del citado año. Para este número firma Quiroga una página, pletórica de entusiasmo juvenil, titulada *Introducción* y en la que expone el programa de la publicación. Ese programa es muy simple: no se propone fijar una orientación, sino canalizar el esfuerzo de quienes sientan en sí el impulso creador. "*Abri-*

(7) "La Reforma", Salto, 3/XII/1897.
(8) "Gil Blas", Salto, 14/VIII/1898.
(9) "La Revista Social", Salto, 21/IX/1898.
(10) "Gil Blas", Salto, 2/X/1898.
(11) "Gil Blas", Salto, 13/XI/1898.
(12) "La Revista Social", Salto, 10/IX/1898.
(13) "Gil Blas", 11/IX/1898.
(14) "La Revista Social", 29/IX/1898.
(15) "Gil Blas", Salto, 30/X/1898.

mos estas columnas —escribe el joven Quiroga— *a los que en el Salto meditan, analizan, imaginan, y escriben esas meditaciones, esos análisis, esas imágenes*". Y revelando tempranamente la vocación de conductor o pionero, que de un modo u otro le acompañó toda la vida, agrega: "*El abandono, —aun para los que están eternamente condenados a sólo admitir— es acusable. Pero es criminal cuando el genio vive en la sangre como una neurosis, cuando acaso con un golpe de alas se puede salvar una bruma tenaz.* (...) "*Extendemos, pues, las codumnas de esta Revista, para los que inician el ataque, ya como veteranos de una vieja Guardia, ya como tímidos iluminados*". La "Revista del Salto" no alcanzó los cinco meses de vida: su último número, el 20, apareció el 4 de febrero de 1900. Quiroga, en este número, firma el acta de defunción de la revista, en un artículo titulado *Por qué no sale más la REVISTA DEL SALTO,* donde acusa de chatura al ambiente y donde expresa que la publicación muere no por falta de calidad de la misma sino porque no se adapta a la frivolidad de los lectores: "*La masa común rechaza toda efervescencia que pueda hacer desbordar su medida de lo acostumbrado. No quiere anchos horizontes, ni reflexiones, ni verdades desconocidas: quiere distraerse, entretenerse, preocuparse por la silueta enigmática, descifrar un jeroglífico. No juzga. La literatura, para ella, no debe buscar la excitación del pensamiento o sentimiento; debe no aburir, sencillamente. Y conforme a ese modo de ser, las revistas languidecen y mueren. ¿Porque están mal escritas? No: porque no se leen*". Este artículo, con el que se cierra la "Revista del Salto", es, asimismo, revelador de una preocupación persistente de Quiroga a lo largo de toda su vida: la de la situación social del escritor, que dio motivo a varias de sus colaboraciones periodísticas de la madurez.

La "Revista del Salto" tuvo breve vida. Pero, en cambio, durante ese otro período, salió con regularidad (semanalmente hasta el Nº 17, del 3 de enero de 1900; con pequeñas demoras las tres últimas entregas). Quiroga, reitero, colaboró asiduamente, publicando, entre los dos artículos citados, 30 colaboraciones más, incluyendo un poema, *Helénica*[16], ya publicado en "Gil Blas", y *El primer amor*[17] y *El abrazo*[18], que había dado a conocer en la misma revista, el primero, y en "La Revista Social", el segundo. El conjunto de estas colaboraciones, que constituyen el segundo de los grupos antes mencionados, configura, lo mismo que el primero, una expresión de multifacetismo literario. Hay poemas, prosa poemática, páginas narrativas, crítica teatral y literaria, artículos ensayísticos sobre diversos temas. Son, rigurosamente, aunque en un nivel de mayor madurez, una continuación de sus iniciales ejercicios literarios. El mismo espíritu y las mismas orientaciones hay en estos nuevos textos y los anteriores. Mas, por su significación, algunas de las colaboraciones aparecidas en la "Revista del Salto", merecen comentario particular. Son interesantes, por lo que revelan sobre la situación vital y literaria de Quiroga en esos años.

(16) "La Revista del Salto", Salto, 18/IX/1899.
(17) Id. id., 13/XI/1899.
(18) Id. id., 13/XI/1899.

las páginas de corte ensayístico. Son cinco: *Post-amor*[19], *Aspectos del modernismo*[20], *De sport*[21], *Leopoldo Lugones*[22], *Sadismo-masoquismo*[23] (que firma conjuntamente con Alberto Brignole y da lugar, en el número siguiente, a una breve *Aclaración*)[24]. Tres de ellas muestran, desde diversos ángulos, cómo el joven narrador va sintonizando las inquietudes de su época, cómo va hilvanando las bases conceptuales de su posición modernista. Importa señalar, en este aspecto, que con fina percepción, vincula, en *Aspectos del modernismo,* la creación literaria con el tono existencial de la época: percibe que el modernismo es algo más que un modo literario, ya que, con todo rigor, se trata de una actitud vital totalizada. Hay un modo modernista de amar o de sentir el amor; hay una indumentaria modernista; hay un modo modernista de aprehender la naturaleza; hay, en fin, un estado de conciencia, que en literatura se llamó modernismo, pero que abarca todos los aspectos de la vida. Una de las manifestaciones de esa sensibilidad queda expresada en la página titulada *Sadismo-masoquismo.* La página tiene una cierta ingenua pretensión de constituir una descripción —diré así— científica de tipos síquicos extraños. Así lo evidencia la *Aclaración* publicada posteriormente. En realidad es un ensayos de prosa característicamente modernista, bien ostensible en su afán por bucear en lo raro, en las angustias de una sensibilidad torturada, en los refinamientos del erotismo fuera de serie. El artículo sobre Leopoldo Lugones documenta el entusiasmo del joven Quiroga por el gran poeta argentino, en quien ve al maestro insuperable del modernismo: "*Es simbolista. Más que simbolista es modernista. Más que modernista es un genio*". Un interés distinto tienen los otros dos textos: *Post-amor* y *De sport.* En el primero es interesante señalar que mucho antes que Ortega y Gasset, que comentó el famoso verso becqueriano "*qué solos se quedan los muertos*", invirtiéndolo y señalando que el que queda solo no es el muerto sino el vivo; mucho antes que Ortega, repito, señaló que el sobreviviente sufre no por el muerto sino por sí mismo: "*Y en tanto que de pie al lado de la caja mortuaria, miramos al vencido de la vida, tal vez pensando en las dianas y en las banderas caídas de su batalla finalizada, un pensamiento revelador y estéril surge a nuestras espaldas, y acercándose a nuestro oído, nos dice lentamente*: ¡no sientes por él, sino por tí!". Las cuasi teorizaciones que estos artículos explayan se abren en dos vertientes creadoras: verso y prosa narrativa. Una y otra son claras manifestaciones de la postura modernista del autor. Todos esos textos ponen de manifiesto, sin duda, un claro progreso en relación con los de la etapa anterior, pero importan, más que nada, lo mismo que éstos, por su valor documental, no sólo en lo que a la trayectoria creadora de Quiroga se refiere sino también

(19) Id. id., 25/IX/1899.
(20) Id. id., 9/X/1899.
(21) Id. id., 13/XI/1899.
(22) Id. id., 20 y 27/XI/1899.
(23) Id. id., 3/I/1900.
(24) Id. id., 15/I/1900.

en cuanto a la atmósfera literaria del novecientos. En los poemas, —de los cuales, a mi juicio, los mejores son *Helénica, Dehli*[25] y el publicado sin título y cuyo primer verso dice: *Noche de amor. Bajo la sombra cómplice*—[26], es ostensible, en contenido y forma, esa imaginería con pretensiones de exquisitez y rareza característica del modernismo: refinamiento de las sensaciones, un erotismo más imaginario que real, más esteticista que efectivamente carnal, adjetivamente detonante, búsqueda de la imagen insólita. Todo lo cual se reitera, aunque en distinto plano, en la prosa narrativa. Los mismos trazos se dan en los poemas y los cuentos. Pero conviene anotar, porque es un rasgo persistente en la narrativa de Quiroga, aun en la de su madurez, que lo *raro*, cuya búsqueda obsesiona al autor, aparece fundamentalmente en el aspecto anecdótico o en la atmósfera del cuento, más que en la creación de personajes. Quiroga no fue nunca un gran creador de tipos humanos. Cuando un personaje se singulariza por su sicología extraña, esa rareza se da en un ser sin fisonomía definida: no hay un personaje sino un estado sicológico. También es necesario subrayar que en los mejores de estos cuentos se percibe ya la influencia de E. A. Poe, cuya huella es perdurable en toda la obra narrativa del salteño. Esos cuentos, los mejores, son tres: *Fantasía nerviosa*[27], donde un asesino nato es asesinado, a su vez, por una de sus víctimas; *Para noche de insomnio*[28], (precedido por un acápite de Baudelaire sobre Poe), especie de fantasía funeraria; *Episodio*[29], cuyo final —dos hombres convertidos en gusanos— trae a la memoria *La metamorfosis* de Kafka (aunque, desde luego, no se puede estimar al salteño como precursor del checo). Estos tres cuentos son, sin lugar a dudas, la culminación de la labor realizada por Quiroga en la "Revista del Salto". Tienen ciertos valores intrínsecos que les dan interés más allá de su calidad documental. De las demás colaboraciones de Quiroga en la revista, lo más intresante son dos o tres de las publicadas en una sección permanente titulada "Sociales". Una de ellas, *Colores y estatuas*[30], es una fantasía, muy modernista, en la que barrocamente se establecen relaciones entre los colores y las edades y algunos simbolismos un tanto extravagantes; otra, *Bazar de Caridad*[31], recuerda en algo algunas de las páginas de *Noches de octubre*, de Gérard de Nerval.

Después de Paris

El tercer grupo está constituido por ocho textos, que se ordenan de este modo: dos crónicas de viaje, *Desde París*, publicadas en "La

(25) Id. id., 18/IX/1899.
(26) Id. id., 19/XII/1899.
(27) Id. id., 2/X/1899.
(28) Id. id., 6/XI/1899.
(29) Id. id., 24/I/1900.
(30) Id. id., 19/XII/1899.
(31) Id. id., 3/I/1900.

Reforma" de Salto[32], y que corresponden a su viaje a Europa, realizado con el secreto afán de conquistar la gloria y que terminó en forma lamentable, según sus biógrafos y amigos, José María Delgado y Alberto J. Brignole, los cuales cuentan que partió *"como un dandy, flamante ropería, ricas valijas, camarote especial"* y volvió con *"pasaje de tercera (...), un mal jockey encima de la cabeza, un saco con la solapa levantada para ocultar la ausencia de cuello, unos pantalones de segunda mano, un calzado deplorable (...)*[33]; dos poemas, *Nubibile post (Quaquam)?*, aparecido en la "Revista Literaria" de Montevideo[34], con el seudónimo Aquilino Delagoa, y *Recuerdos*, publicado en "El Imperial" de Salto[35]; cuatro cuentos, *Ilusoria mas enferma, Cuento sin razón pero cansado, Charlábamos de sobremesa* y *Los amores de dos personas exaltadas*, dados a conocer en "Rojo y Blanco"[36], el primero, en "La Alborada", los dos siguientes[37] —revistas montevideanas ambas— y en "El Gladiador" de Buenos Aires[38] el último. Las dos crónicas, aunque meramente periodísticas, tienen importancia indudable como complemento del *Diario de viaje*[39], donde el joven Quiroga fue anotando sus impresiones, observaciones y —lo que es más importante— sus estados de ánimo, frecuentemente angustiados. El *Diario* y estas crónicas ilustran sobre un momento capital de la vida del narrador salteño; período decisivo en su formación como hombre y en su evolución literaria. De los dos poemas, el primero sigue la línea de los anteriores, pero es evidente el acrecentamiento del afán innovador que culmina en formas casi delirantes en *Los arrecifes de coral;* el segundo, más centrado y con claro dominio de la versificación, está escrito en recuerdo de Victor Hugo, de tan grande influencia sobre los modernistas, aunque debe anotarse que el salteño confunde las fechas: el 26 de febrero (de 1802) es la fecha de nacimiento del francés y no la de su muerte —22 de mayo de 1884— como supone Quiroga. Los cuentos merecen párrafo aparte, ya que son lo más significativo de este grupo.

Ilusoria mas enferma es una muy breve narración, que el autor mismo subtitula *Página decadentista*. El ambiente es la Hélade, esa Hélade vista a través de Versalles, tan grata a los modernistas y a su enajenado exotismo de entrecasa; los personajes, dos amantes dominados por el hastío; la anécdota, un caso de vesanía provocado por ese mismo hastío: el amante estrangula a la amada mientras tiernamente le dice que la ama, y ella se deja estrangular pasivamente, y ese estrangulamiento es *"tan dulce, tan aristocrático, tan suave, que Aris-*

(32) "La Reforma", Salto, 29/V y 20/21/VI/1900.
(33) DELGADO, José María y BRIGNOLE, Alberto J. *Vida y obra de Horacio Quiroga.* Montevideo, Claudio García & Cía. Editores, 1939.
(34) 5/VIII/1900.
(35) 26/II/1902.
(36) 7/X/1900.
(37) 9/XII/1900 y 19/V/1901.
(38) 24/IV/1903.
(39) *Diario de Viaje a París de Horacio Quiroga.* Prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal. Montevideo, 1950.

tóbulo acaricia aún con sus manos el tibio descendimiento de Lydia —tal vez muerta pero impasible— en cuya garganta dolorida ha depuesto cinco helados besos de pasión". Notoriamente: el cuento se ajusta a los más obvios moldes modernistas, y aunque escrito con soltura, no pasa de ser un endeble juego imaginativo. Más importante es el siguiente, *Cuento sin razón pero cansado*, que obtuvo de un jurado integrado por José Enrique Rodó, Javier de Viana y Eduardo Ferreira, un segundo premio en el concurso organizado por "La Alborada" (el primer premio lo obtuvo Oscar Ribas con un olvidable cuento titulado *La fruta de los olivos* y el tercero, Alvaro Armando Vasseur con otro igualmente olvidable: *Página de la Infancia y para la infancia*). El cuento de Quiroga continúa el mismo juego de su página decadentista (en este nuevo cuento, el amante ahoga en un lago a la mujer cuando sabe que el marido está enterado de sus relaciones, y el marido, a su vez, concede su implícito acuerdo al asesinato), pero hay aquí un indudable progreso del narrador en cuanto a toda su producción anterior. El cuento, que luego pasó con algún agregado a *Los arrecifes de coral*, revela al narrador que ha adquirido un relativo dominio en la composición, que maneja con relativa soltura los distintos elementos narrativos: decorados, diálogos, graduación en el desarrollo de la anécdota, destaque de situaciones significativas. Hay, dentro del gusto modernista, alguna buena descripción de paisaje; y, dentro del mismo gusto, no carece de intensidad la escena del paseo en bote que culmina con el ahogamiento de la mujer. Por otra parte, uno de los personajes lee un fragmento de un libro que está por publicar, y este fragmento es una especie de postulación teórica de los ideales estéticos del propio Quiroga. Esta página, junto con el prólogo *Al lector*, escrito por Reyles para sus *Academias*[40], más algunos otros pocos textos, forman algo así como la plataforma teórica del modernismo en el Uruguay. De un tono muy distinto es el tercer cuento, *Charlábamos de sobremesa*, en el cual los elementos de cuento de horror —que será posteriormente una de las maneras quiroguianas— se diluyen al fin en una humorada. Pero está contado con habilidad y revelan al cuentista diestro para mantener el interés del lector. El mejor de los cuentos de este grupo es *Los amores de dos personas exaltadas*, que lleva como subtítulo el siguiente: *O sea, la mujer que permaneció niña y el payaso que permaneció hombre*. El cuento narra una de esas historias de amor desdichado y presenta uno de esos temperamentos femeninos que refinadamente bordean la histeria que dan materia para algunos de los cuentos posteriores del Quiroga ya maduro en el arte de contar. En este cuento es ostensible cómo el narrador nato que había en Quiroga está ya de cuerpo entero: cuenta con nervio seguro, va derecho al grano, no se demora en situaciones episódicas ni en descripciones innecesarias. No es, desde luego, uno de los grandes cuentos de Quiroga, pero hace ver, según la expresión utilizada por Rafael Barret al referirse a otro escritor, cómo el joven cuentista va pasando del cartílago al hueso.

(40) REYLES, Carlos. *Academias. El extraño.* Madrid, Est. Tipográfico de Ricardo Fe, 1897.

El Consistorio(*)

Cuando Horacio Quiroga regresó de su viaje a Europa —había partido el 30 de marzo de 1900 y desembarcó en Montevideo el 12 de julio del mismo año— pasó a residir, durante un breve período en Salto. Luego vuelve a Montevideo y comparte la habitación de su amigo Julio J. Jauretche, en 25 de Mayo 118. Esa habitación es el primer local —luego sería el de la calle Cerrito 113— del *Consistorio del Gay Saber*. Este cenáculo, que compartió con *La Torre de los Panoramas* de Julio Herrera y Reissig, la primacía de los cenáculos literarios de esos años, estaba formado por Quiroga (*Pontífice*), Federico Ferrando (*Arcediano*), Julio J. Jauretche (*Sacristano*), Alberto J. Brignole (*Campanero*), Asdrúbal E. Delgado y José María Fernández Saldaña (*Monagos menores*). El afán de innovación literaria y de originalización personal convirtió el *Consistorio* en un mar de extravagancias. No es necesario extenderse al respecto. Han sido largamente difundidas. Por otra parte, el material que este volumen recoge con el título *Actas del Consistorio del Gay Saber* las pone suficientemente de relieve. Ese material se custodia en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional y fue donado por Alberto J. Brignole, que acompañó la donación con el siguiente texto: "*Montevideo, Diciembre 15 de 1948. Este Archivo del Gay Saber, me fue entregado por el propio Horacio Quiroga, en uno de los viajes que hiciera a Montevideo, allá por los años 1916 ó 17. Es copia dactilográfica, hecha por él mismo, de manuscritos originales que guardaba en su poder. Alberto J. Brignole*".

El interés que para el estudio del proceso de la literatura uruguaya ofrece el *Archivo del Gay Saber* es indudable. Documenta con precisión algunos aspectos de la *situación* de la literatura uruguaya de comienzos de siglo XX. Para poner de relieve cuáles son esos matices no es necesario un análisis pormenorizado. Basta con subrayar algunos rasgos de los textos provenientes del *Consistorio*. Ellos ponen en evidencia, con meridiana claridad, el desesperado afán de renovación literaria y de originalidad a toda costa que fue, en esos años, el impulso sustancial que movía la pluma de la mayor parte de los jóvenes escritores, aunque no supieran con precisión en qué debía consistir esa renovación y sustituyeran la auténtica originalidad —que es expresión de un modo profundo y hasta entonces inédito de sentir la vida y el arte— por el logro de lo meramente insólito —que es simplemente expresión de un querer ser diferente. Dentro del *Consistorio* el afán renovador condujo a lo extravagante. Se ha señalado, en alguna ocasión, que en los ejercicios literarios de los consistoriales hay ya, adelantándose a los surrealistas, un cierto automatismo de escritura. No lo creo. En rigor, en esos casos hay el deliberado propósito de llegar al absurdo y el procedimiento —bien ostensible— consiste en

(*) Este capitulillo reitera literalmente lo expuesto en algunas partes del ensayo anterior. Como este libro se compone de ensayos independientes entre sí, no se suprimen aquí las páginas que siguen, a fin de mantener la coherencia interna del ensayo. Quien haya leído el anterior, puede saltearlas.

destruir todas las asociaciones lógicamente normales. Se opera —permítase la paradoja— mediante una muy lúcida lógica contralógica. La fórmula es sustituir toda asociación por contiguidad por asociaciones —en realidad, ficticias— entre objetos e ideas que nada tienen que ver entre sí. Asociaciones no regidas siquiera por las asociaciones por contraposición, que es un modo asociativo normal. Este procedimiento, que no es, desde luego, el único empleado, permite algunos logros medianamente divertidos aunque literariamente nada memorables. Ferrando, entre los consistoriales, se distinguió por su notorio ingenio para este tipo de juegos literarios. Léanse por ejemplo, *Leyenda índica*, y las dos secuencias de estrofas que comienzan, respectivamente, con estos versos: *"Corre un río blanco como la estearina"* y *"Un navegante italiano al mascar una nuez seca"*. En cuanto a las colaboraciones de Quiroga a los pirueteos literarios del *Consistorio*, aunque literariamente no sean dignas de mayor memoria, revelan sus buenas dotes de versificador y su don imaginativo. Algunos *Layes*, en un modo aprendido de Ruben Darío, dos sonetos, uno de ellos de clara filiación lugoniana, un extenso poema de tema bíblico y unos pocos versos más constituyen la contribución quiroguiana a los textos consistoriales. Lo más interesante de todo esto es, quizá, el poema de tema bíblico, que muestra cómo el joven Quiroga, aún en verso, tendía a la narración y a lo descriptivo.

La vida del *Consistorio del Gay Saber* culmina, literariamente con un libro, *Los arrecifes de coral*, y se cierra con una tragedia: la muerte de Federico Ferrando. El libro es una consecuencia del clima literario vivido en el *Consistorio*. Los *arrecifes de coral* es la decantación de los principios estéticos y vitales de los componentes del grupo y su publicación promovió un pequeño escándalo en el Montevideo de la época. Dedicado a Leopoldo Lugones, supremo maestro de los consistoriales, reúne páginas en prosa —de carácter poemático o narrativo— y versos. Se cierra con tres cuentos: *Jesucristo, El guardabosque comediante* y *Cuento* (es *Cuento sin razón pero cansado*). Prosa y verso ponen de manifiesto el indudable talento del autor, pero al mismo tiempo, evidencian cómo estaba en una postura literaria y vital descolocada. Hay en esas páginas un talento literario desviado por el afán de originalidad a toda costa, y aun a costa del sentido común y del buen gusto. Es un libro, me permito decirlo así, deliberadamente enfermizo y en el cual el no disimulado anhelo de ser un refinado lleva con frecuencia al autor a lo morboso. Al respecto, bastan unos pocos detalles: se reiteran las páginas donde el amante casi voluptuosamente, y en algún caso como expresión de sensual goce erótico, mata, real o imaginariamente, a la amada, continuando la línea iniciada en la antes citada "página decadente"; hay, además, varias prosas poemáticas donde el recuerdo de la amada muerta es sentido con perverso goce; la perversión sexual no está ausente, como es claro en la página titulada *A la señorita Isabel Ruremonde* (breve narración bien construida y con uno de esos efectos finales característicos del gran narrador futuro). No obstante la endeblez del mundo creado en estos versos y prosas si se atiende a su contenido, el libro denota, reitero, un talento mal orientado pero notorio. Y bien lo vio

Leopoldo Lugones, que contrariamente al resto de la crítica, que fue totalmente adversa, predijo para el autor *"un seguro porvenir de prosista"*. *Los arrecifes de coral*, por otra parte, es un libro ineludible para el estudio del modernismo en el Uruguay. Los materiales inéditos tomados para esta publicación del cuaderno de originales de *Los arrecifes de coral* —cuaderno que forma parte del acervo del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional— no agrega nada fundamental al libro. Es, indudablemente, material desechado por el mismo Quiroga al hacer la selección definitiva de los textos que formarían el libro. En general, son exclusiones justificadas, ya que lo desechado o parece incompleto, inacabado en su elaboración estética o son piezas de valores inferiores a lo publicado. Todas las piezas mantienen, no obstante, la misma orientación del libro, aunque algunas se acercan más a los desgonzados ejercicios de los consistoriales.

Los arrecifes de coral fue la manifestación externa más visible de la actividad literaria del *Consistorio*. La muerte de Ferrando, que puso fin a la vida del cenáculo, fue una trágica consecuencia de los hábitos literarios del novecientos. En varias oportunidades se ha hecho la crónica del suceso. Yo mismo he realizado una síntesis de los pormenores principales en el prólogo a *Textos desconocidos* de Federico Ferrando. Reproduzco el fragmento:

"Los consistoriales no tenían pelos en la lengua. Su actitud era polémica. Inevitablemente, se crearon enemigos. Uno de ellos fue Guzmán Papini y Zas, que inició, con la de Ferrando, una serie de *Siluetas* en "La Tribuna Popular". Al anunciar las *Siluetas*, el diario adelantaba, en su suelto del 25 de febrero de 1902, que ellas serían escritas por *"una pluma bien empapada en sal ática"*. La silueta de Ferrando, aparecida el 26 de febrero del mismo año, se titulaba *El hombre del caño*, aludiendo a un robo cometido en una joyería, unos días antes, y a la cual penetró el ladrón por el caño colector, y en la silueta se afirmaba, y sirva de ejemplo de lo que se entendía por *sal ática*, que Ferrando se caracterizaba *"por su falta infecciosa de limpieza"*, agregando luego: *"¡Mi héroe por parentesco de suciedad desciende de Diógenes; y por las pústulas que le avejigan el rostro, por lo que denominaré consanguinidad purulenta, pertenece a la familia de Job! A la raíz de su árbol genealógico la vigorizan con abonos recogidos en el estercolero del gran leproso.* (...) *"¡Es un enfermo incurable de tontería clásica complicada con un desaseo crónico! Narciso del alma, Narciso inverso, no se enamora de sus rústicas exterioridades, pero se contempla interiormente, le rinde una íntima devoción a la belleza de su pedantería!"*. Los denuestos seguían en tono creciente, y Ferrando, también por la prensa, contestó en el mismo tono. El enfrentamiento físico de Ferrando y Papini se respiraba en el aire, y el primero, previsor, compró una pistola Lafaucheux. Y esto desató la tragedia. Ferrando, junto con su hermano Héctor y Quiroga, comenzó a examinar el arma en el domicilio del primero. Ferrando y su hermano estaban sentados en el borde de una cama, y ante ellos, Quiroga. De pronto, Quiroga tomó el arma, la cargó y al cerrar los dos caños para asegurarla, se le escapó un tiro. Sonó una violenta detonación. Y cuando la madre de Ferrando penetró a

la pieza, enfrentó el cuadro trágico: Ferrando ensangrentado —el tiro involuntariamente disparado por Quiroga le había penetrado por la boca y se le incrustó en el hueso occipital— y Quiroga, preso de una crisis de nervios, abrazado a su amigo. Ferrando, privado del habla, hizo unos gestos con la mano como disculpando a Quiroga. Las atenciones médicas fueron inútiles. Murió a los pocos minutos. Quiroga fue detenido, y su defensor, el Dr. Manuel Herrera y Reissig, logró a los pocos días su libertad bajo fianza. La muerte de Ferrando terminó con el *Consistorio*. Fue también una de las tantas ráfagas de tragedia que conmovieron la vida de Quiroga. Tragedia que terminó con la vida de un joven escritor que pudo haber realizado obra perdurable. Un azar trágico se lo impidió"[41].

El material reunido en este volumen abarca un período de poco más de cinco años: el texto inicial está fechado el 3/XII/1897 y el final, el 24/IV/1903. Dentro de este período entra, como se ha indicado, la aparición de *Los arrecifes de coral* que, junto con *El crimen del otro*[42], son los dos libros de Quiroga de su etapa modernista. Este último libro, aunque conserva todas las trazas del más exacerbado modernismo, es un paso adelante muy notorio en la trayectoria del autor: es evidente que el joven Quiroga, que sin duda ha sufrido el impacto del antes mencionado juicio de Leopoldo Lugones sobre *Los arrecifes de coral*, ha sentido que su futuro de escritor está en la narrativa; es evidente, asimismo, que ha madurado su concepción de lo que es un cuento y también su capacidad de realización. El libro pone de manifiesto, también, que el salteño ha completado su aprendizaje de narrador en un autor que deja en él marca perdurable: Edgar A. Poe. Esta influencia, aunque asimilada en forma que da un fruto más personal, es clara también en la larga historia titulada *Los perseguidos*[43], escrita en 1905, aunque publicada recién tres años más tarde, junto con *Historia de un amor turbio*. Este es un libro de transición. Quiroga se ha desprendido del modernismo, pero no llega todavía a ser el autor de cuentos como los de sus libros posteriores donde su personalidad se define totalmente. Con *Los perseguidos* empieza una nueva historia: la de una lenta y segura maduración literaria que convertirá al joven escritor modernista de 1900 en uno de los mayores narradores de América.

(41) Los pormenores de la muerte de Ferrando fueron detallados por las crónicas policiales de la época, en "La Tribuna Popular", edición del día 6/II/1902, la crónica titulada EL SUCESO DE AYER. — LAMENTABLE DESGRACIA. — MUERTE DE FEDERICO FERRANDO. En el mismo diario, y en el suplemento que conmemoró el 80 aniversario de su fundación —edición del día 1/III/1950— Omar Prego Gadea publicó una excelente y muy completa nota, LA MUERTE DE FEDERICO FERRANDO, basada en las crónicas de la época.

(42) Ver nota (1).

(43) Ver nota (3).

Apéndice

Ya compuesto este prólogo, se incorpora al libro, y en apéndice, un conjunto de composiciones que se constituyen como un quinto grupo, cronológicamente anterior a los cuatro que en este prólogo se indican. Esas composiciones figuran en un cuaderno que se custodia en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Ese cuaderno contiene prosas y versos de Alberto J. Brignole, Horacio Quiroga y Julio Jauretche, que firman, respectivamente, A., H. y J.J.J. Pertenecen a un período previo a las primeras colaboraciones de Quiroga en revistas salteñas. Con esta publicación, este volumen se completa, al incluir todo el material hasta ahora conocido del Quiroga anterior a *Los arrecifes de coral*.

Sobre este conjunto de composiciones que se incorporan sólo cabe decir que se inscriben dentro de los lineamientos generales con que se ha caracterizado globalmente los otros textos del presente libro. Quizás no esté de más agregar estas tres observaciones: 1) en los poemas se nota una evidente influencia becqueriana, que va a desaparecer en los trabajos posteriores, motivados en las orientaciones modernistas, mientras que en algunas prosas, y sobre todo en *Dos o tres definiciones*, se hace presente en forma acentuada el espíritu positivista; 2) en la crítica de la producción de los amigos, se anuncia ya esa vocación (o posición) de "*maestro*", que es bien visible más tarde en su correspondencia con Fernández Saldaña, Delgado y Brignole; 3) no deja de ser de interés la defensa que Quiroga hace de los suicidas en la página titulada *El suicidio*, si se recuerda el trágico final de su autor.

II

TRES NOVELAS Y UN LIBRO DE CUENTOS

UNA NOVELA DE AMOR EN LA ESTANCIA: LAURACHA

I

Lauracha, de Otto Miguel Cione, que con toda justicia se incorpora a la *Biblioteca "Artigas" - Colección de Clásicos Uruguayos*, fue publicada, por primera vez, en Buenos Aires y en 1906. Su publicación constituyó un verdadero éxito literario. Con esta novela, su autor logró, incluso, atraer la atención del gran público. El éxito de la novela, entre los lectores más que entre los críticos, no declinó en los años que siguieron inmediatamente a su inicial publicación. *Lauracha* fue reeditada más de una vez[1]; fue, también, llevada al cine[2]. Personalmente, conozco lectores que al tomar la novela por vez primera entre sus manos han recorrido ávidamente sus páginas. Otto Miguel Cione repite, en el área cultural del Plata, el caso de algunos escritores europeos, que habiendo producido una obra amplia, y no siempre desdeñable, han salvado, sin embargo, su nombre para la posteridad con un solo libro. Dejando de lado todo cotejo de calidades literarias, recuerdo, en este momento, a Benjamín Constant y su *Adolfo*, al abate Prévost y su *Manon Lescaut* y a Edmundo D'Amicis y su *Corazón*. Otto Miguel Cione es, como ellos, autor de una obra vasta y sostenidamente continuada a través de los años. Escribió varias obras

---

(1) Conozco estas ediciones:

Lauracha (La vida en la estancia). Novela argentina. Buenos Aires, Tip. Ivaldi y Checchi, 1906.

Lauracha (La vida en la estancia). Novela americana. Montevideo, O. M. Bertani, 1911. Esta edición es, según se indica en ella, la tercera. Desconozco la segunda.

Lauracha (La vida en la estancia). Buenos Aires, V. Matera; Montevideo, A. de Angelis, 1921.

Lauracha (La vida en la estancia). Con una semblanza literaria de Víctor Pérez Petit. Buenos Aires, Lib. Anaconda, 1933.

Lauracha (La vida en la estancia). Prólogo de Alberto Lasplaces. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1938. Figura como sexta edición.

Lauracha (La vida en la estancia). Prólogo de Alberto Lasplaces. Montevideo, Claudio García & Cía., 1946.

(2) *Lauracha*. Argentina, 1946. Director: Ernesto Arancibia. Con Amelia Bence y Arturo García Buhr.

de teatro, de las cuales *El arlequín* (1910) es la más recordada; publicó libros de cuentos: *Caraguatá!...* (1920), *La eterna esfinje* (1938); insistió como novelista: *Luxuria* (1936); dedicó mucho tiempo a la labor periodística y radial. Pero de todas sus obras es *Lauracha*, principalmente, la que preserva el nombre de Otto Miguel Cione dentro de la literatura nacional. Y es únicamente ella la que conoció el halago del favor popular.

El sostenido interés que los lectores han mostrado por *Lauracha*, que ha permitido que Alberto Lasplaces la llame "*popularísima novela*" y que Alberto Zum Felde hable de ella como de un "*éxito popular*", y se justifica, a mi juicio. Hace más de una década leí a *Lauracha* por primera vez; la he releído, en estos días, a fin de preparar la redacción de este prólogo. Las impresiones que la lectura y la relectura me han dejado son coincidentes. Si entendemos por obra maestra aquella en que se verifican valores estéticos y vitales supremos, *Lauracha* no es una obra maestra. Esos valores supremos no se verifican en ella. Pero tiene, en cambio, todas las cualidades necesarias como para que resulte una lectura incitante. Crea un personaje protagónico, Lauracha, indudablemente atractivo; desenvuelve con amenidad un hilo anecdótico interesante que hábilmente liga a la protagonista con un conjunto de personajes narrativamente atrayentes; despliega ante los ojos del lector un cuadro costumbrista a la vez vivaz y pintoresco; tiene una construcción sencilla pero sólida y su andar novelesco es de ágil paso; su escritura, por fin, si bien no de alto rango, conserva con lozanía sus cualidades comunicativas. Estas calidades literarias son de la índole más adecuada para lograr la atención del lector. Justifican la popularidad de que gozó —y aún goza, aunque no con pareja intensidad— la novela de Otto Miguel Cione. Son calidades literarias que hacen de *Lauracha*, también, una obra de indudable significación dentro del conjunto de la narrativa nacional.

II

Nuestro conocimiento de los personajes novelescos es, en cierto modo, semejante a nuestro conocimiento de los seres reales que nos rodean. Nuestro conocimiento de un ser humano es siempre una *construcción* que realizamos con los datos que la realidad nos proporciona. De alguien conocemos desde la calidad de la voz hasta los actos que ejecuta, desde las palabras que pronuncia hasta los silencios en que de pronto se sumerge. Pero ni la calidad de su voz ni sus actos, ni sus palabras ni sus silencios son el *ser* que ese alguien es. Solamente son indicios o manifestaciones de ese *ser*. Con ellos, construimos una imagen que aspira a coincidir con el *ser* real que es ese alguien. Que esa coincidencia se produzca, en forma milimétrica, es dudoso. Quizás sola la logremos en algún fugaz relámpago de la intuición. Con un personaje novelesco ocurre algo semejante. Un personaje novelesco existe *fuera* de las páginas del libro, aunque existe con esa forma peculiar de existencia en que consiste el existir de los objetos ideales. Ese personaje que con existencia ideal existe *fuera* de las páginas de

la novela (y que puede tener o no un *modelo* en la realidad; según dicen, Lauracha lo tuvo) es el *verdadero* personaje novelesco. De él, el novelista recoge y trasmite algunos *datos*. Comunica algunos de sus actos; transcribe algunas de sus palabras; procura apresar y expresar algunas de sus ideas y sentimientos; describe su aspecto físico; lo ubica en un ambiente determinado. Lo que ocurre con un ser real se repite con el personaje novelesco: todos esos datos son sólo indicios con los cuales debemos *construir* una imagen que aspire a coincidir con el *ser* del personaje *verdadero* que, con existencia ideal, existe *fuera* de las páginas de la novela. Como sucede con los seres humanos, es también difícil que se logre la coincidencia absoluta de la imagen construida y el ser del verdadero personaje novelesco. Intentaré, sin embargo, construir esa imagen. Ella valdrá, por lo menos, como una interpretación de Lauracha, que, quizás, no sea del todo inútil. El lector podrá comparar esta construcción con la suya propia. Y el cotejo de ambas arrojará mayor luz sobre el personaje. El fin de la crítica, ha escrito Ortega y Gasset, consiste en desintegrar "*los elementos de la obra con el fin de potenciarlos, de llevarlos a un máximo crecimiento de modo que al releer el libro parezcan haberse multiplicado todas sus energías interiores*". Al construir mi imagen de Lauracha me guía el deseo de procurar esa potenciación de un personaje que posee, coincido con la opinión de los más espontáneos lectores, un atractivo indudable.

El novelista, o, si se quiere, su alter-ego narrativo, el pintor Carlos Lozada, ve a Lauracha como un *enigma sicológico*. El mismo Carlitos Lozada se lo dice a la propia Lauracha, la primera vez que ésta, en la noche, le concede una entrevista, que, románticamente, se realiza a través de los barrotes de una ventana: "*Es usted un enigma demasiado complejo para que jamás pueda yo descifrarlo. ¡Qué otro más sabio y más temerario lo intente; yo he fracasado!*". Para Carlitos Lozada, y aunque explícitamente no lo diga, las razones que hacen de Lauracha un *enigma sicológico* son varias. La primera de esas razones es el temperamento lleno de rasgos contradictorios de la protagonista. Ya desde antes de conocerla, y predisponiéndolo sicológicamente a hallar un ser excepcional y rebosante de originalidades, ha oído hablar de las *rarezas* de Lauracha y de su temperamento contradictorio. En las primeras páginas de la novela, uno de los personajes, se la ha definido así: "*Lauracha lo mismo va descalza en una procesión por encima de guijarros, como se lanza en un* break *tirado por cuatro caballos a un barranco, y se queda tan fresca*". Y cuando la ve por primera vez, recibe ya la impresión de hallarse ante un ser complejo en cuya alma viborean las contradicciones, y en quien hay una especie de extraña mezcla de impureza y de candor. Esa impresión se la producen sobre todo, los ojos de Lauracha. Esos ojos son, para Carlitos Lozada, algo así como el lugar en que manifiestamente y sin rebozos aparece el alma de Lauracha. Son "*unos ojos grises, verdosos, azulados, según los momentos y las circunstancias, como con pintas de oro, que tenían la impureza y la sublimidad de un pantano que reflejara a la vez un pedazo de cielo y un rayo de sol*". Son, pues, ojos de color cambiante, como el alma de Lauracha; son ojos que

unen lo tenebroso de un pantano con la luminosidad de un cielo surcado por la luz del sol. Que Lauracha es un temperamento lleno de íntimas contradicciones no es una mera impresión de Carlitos Lozada. Esa impresión coincide con lo que Lauracha es en realidad. La misma protagonista lo confirma cuando se define así: *"Soy una naturaleza llena de contradicciones. Un rosal repleto de espinas y sin flores"*. Y a través de la novela, en diversas situaciones, le lector tropezará con una Lauracha cambiante: pura y sensual, tierna y pérfida, exquisita y salvaje, espontánea y cerebral, cándida y felina, trivial y trágica... No es necesario, creo, señalar escenas que confirmen estas afirmaciones. El autor mismo lo subraya con fuertes trazos. El temperamento desgarradamente contradictorio de Lauracha es la primer razón para que Carlitos Lozada, y el autor, la vean como un *enigma sicológico*. La segunda es la extremada exageración con que Lauracha vive cada uno de sus *estados íntimos* antagónicos. Lauracha es un alma sin matices. Juega de continuo a todo o a nada. Se coloca siempre en una situación límite. Esta extremosidad con que Lauracha se entrega a sus distintos *estados sicológicos*, pasando, frecuentemente, sin transiciones de unos a otros, acentúa lo contradictorio de su temperamento y contribuye a que el autor y su alter-ego narrativo la sientan como un *enigma sicológico*. Y determina, además, la tercera razón para que así la vean. Ese vivir en situación límite *estados íntimos* contradictorios es como un desgarramiento integral de la personalidad. Constituye una desarticulación sicológica tan pronunciada que el novelista, a través de su alter-ego narrativo, experimente que no hay *una* sino *varias* Lauracha. Esta es, en distintos momentos, distintas personas. El narrador no halla para esa complejidad un centro que unifique lo contradictorio. Lauracha, entonces, alma sin centro ni eje, se convierte en el *enigma sicológico* total. Un enigma y un alma que a Carlitos Lozada le producen por momentos, el mismo vértigo que experimentó al mirar, por primera vez, el remolino de aguas donde Lauracha se arroja cuando se suicida. Ese remolino que tiene, en la novela, algo de simbólico.

Esta es la visión que de Lauracha ofrece Otto Miguel Cione, a través de su alter-ego Carlitos Lozada. Es un *enigma sicológico*. Hay en su naturaleza mucho de demoníaco, aunque, como todo lo demoníaco, esté tocada de algunas luces angélicas. Esta es la consecuencia final, a pesar de que no se la exprese explícitamente, que el lector debe extraer al terminar la obra, según la intención de su autor. Este ve en el personaje un ser totalmente fuera de serie. Un caso de genuina anormalidad. Esa visión justifica la condensada caracterización que de Lauracha realiza Alberto Zum Felde a través de estas palabras: *"El éxito popular de esta novela se debe (...) a la sugestiva figura de Lauracha, la protagonista, raro temperamento de mujer sensual e histérica, mezcla de niña caprichosa y de perversa diablesa, que acaba fatalmente de una manera trágica"*. *(Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* — Montevideo, Editorial Claridad, 1941). Pues bien: cabe preguntarse si la visión o interpretación que el novelista expone, y que el juicio de Zum Felde corrobora, es exacta. La pregunta no es absurda. He escrito antes que el personaje novelesco

tiene su auténtica existencia —existencia de ser ideal— *fuera* de la novela. Lo que el novelista recoge en la obra son manifestaciones de ese ser. Pero, en ocasiones, el novelista se equivoca. Y ocurre, en unos casos, que le atribuye al personaje actos o sentimientos que *no pueden ser*, que no le corresponden. En otros, sucede que, implícita o explícitamente, lo interpreta equivocadamente. Un ejemplo ilustre de lo segundo es Cervantes, que, como certeramente afirma Menéndez Pelayo, *pensó* un Quijote contradictorio del que genialmente *vio*. En el caso de Lauracha, el narrador no le atribuye nada que *no puede ser*, que no le corresponde. Mas es posible diferir con su interpretación del personaje (o con la impresión que el mismo produce en el alter-ego Carlitos Lozada). ¿Por qué? Intentaré justificar una interpretación distinta. Comenzaré con una pregunta: ¿es realmente Lauracha un *enigma sicológico?* Sí, en el sentido en que lo es cualquier ser humano o en que lo puede ser un personaje novelesco, si es profundo. ¿Quién no es para los otros un misterio si atendemos no a la superficie sino a lo hondo del ser? Pero no parece válido sentirla como un *"enigma demasiado complejo"* por los motivos que inducen a Carlitos Lozada a sentirla como tal. Es cierto que en Lauracha se dan *estados íntimos* contradictorios y que vive esos estados siempre en *situación límite*. Ni una ni otra cosa justifica que se atribuya a un ser determinado mayor misteriosidad síquica que a los demás. Lo primero corresponde, después de todo, a la naturaleza humana en general. ¿Quién que es no es un nudo de impulsos íntimos contradictorios? El desgarramiento del ser por íntimos antagonismos pertenece a la esencia de lo humano, y en mayor o menor proporción todos los seres viven con y de íntimas contradicciones. Lo segundo corresponde al tipo sicológico al que pertenece Lauracha. Es una pasional, y, por consiguiente, extrema la vivencia de sus propias íntimas contradicciones. Se abandona a ellas, y no se retacea a sí misma ni le retacea a los otros la manifestación del polifacetismo de su alma. El *enigma sicológico* de Lauracha, como *caso* particular, no es otro, pues, en estos aspectos, que el *enigma sicológico* que el ser humano en general. Lo excepcional en Lauracha es el ardor con que se entrega a sus vivencias. Un ardor que comparte con todas las naturalezas fuertes. Corresponde, ahora, formular una segunda pregunta: ¿es Lauracha una naturaleza demoníaca tocada por luces angélicas? En un pasaje, Carlitos Lozada reflexiona sobre Lauracha y le aplica estos dos adjetivos: divina y diabólica. Nada de lo que hace o dice Lauracha parece validar tal adjetivación. Sólo cabe, por algunos de sus actos, el caracterizante de histérica utilizado, en la cita antes transcripta, por Zum Felde. Pero sin extremar tampoco la calificación ni convertir a Lauracha en un caso clínico. Lauracha lanza a la carrera su caballo hasta casi desbocarlo; deja deslizar por su mano la sangre de una vaquillona recién sacrificada y exclama: —*"Qué suave y caliente es!"*; *"marca"* un novillo sin mostrar el menor gesto de compasión por el martirio del animal y sin que se altere *"la tranquilidad sonriente de su rostro"*; juega con los hombres hasta que llega uno que la enamora, toca los centros de su sensualidad —fuerte pero sana— y a él se entrega. No veo en todo esto asomo de diabolismo ni de divinidad. A lo sumo,

repito, podrán señalarse algunos arranques lindantes con la histeria. También, sin duda, un cierto grado de excentricidad, lo suficiente como para llamar la atención de los que la rodean y hacer hablar de *las cosas* de Lauracha, pero no lo bastante como para convertirla en diabólica y divina, ni en francamente neurótica. Una tercer pregunta se impone ahora: ¿carece Lauracha de un centro síquico que unifique su personalidad? Carlitos Lozada, despistado por las contradicciones de Lauracha, no ve ese centro, aunque en él algunos momentos lo presiente[3]. Ese centro es la sensualidad. Una sensualidad contenida, y que como tal busca abrirse cauce liberándose con excentricidades, hasta que conoce y se enamora de Carlitos Lozada y se entrega a él. Tras la entrega, las excentricidades desaparecen. El propio narrador anota: *"Estaba transformada del todo. Una racha de buen juicio habíale quitado toda suerte de excentricidades, y era realmente encantadora con su porte recatado, más propio de una monja entregada a místicas meditaciones que de la loquilla que yo había conocido"*. Se descubre, entonces, que Lauracha, lejos de ser una mezcla de *"mujer y de virago"* es profundamente femenina. El mismo Carlitos Lozada lo presiente así, cuando en un pasaje, y expresando una de sus varias y a veces contradictorias opiniones sobre Lauracha, afirma que tenía el impulso de decirle esto: *"Sea usted como es, alegre, bromista, sensual, caprichosa, extraña, perversa; sea usted como es, la más femenina de las mujeres que he encontrado en mi vida"*. En verdad, la *"divina y diabólica estanciera"* es, reducida a su verdadera dimensión, una mujer muy mujer, aunque de temperamento fuerte y con algunas excentricidades. Alberto Lasplaces, que es quien la ha caracterizado como una combinación *"de mujer y de virago"*, y que comparte, coincidiendo con Zum Felde, la interpretación que el propio novelista hace de su personaje, comprende, sin embargo, que hay en Lauracha un fondo casi desvalidamente femenino. En su prólogo a una de las ediciones de *Lauracha*, la realizada en Montevideo y en 1946 por Claudio García & Cía., escribe lo siguiente: *"Toda la monstruosidad de una conducta vacilante y contradictoria, de un carácter impositivo y sádico se deshacen en nada en una noche de amor. Lauracha es, en realidad, una mujer como todas las otras, capaz de ser engañada y hasta abandonada, como las más ingenuas y apacibles, y de matarse por amor contrariado*

(3) Carlitos Lozada, ya en personales reflexiones, ya a través del diálogo, intenta, en varias oportunidades, *"definir"* a Lauracha. Pero como se esfuerza en apresar a un ser que siempre se le escapa y lo somete a violentos vaivenes sicológicos, esas *"definiciones"* no son siempre coincidentes. En un momento, la define como un *"fruto natural de la tierra, con todos los encantos, picardías y crueldades de las criollas de pura raza"*, aunque en otra oportunidad afirma que Lauracha, *"fruto extraordinario de varias cruzas de razas, tenía la gallardía de la inglesa y la sensualidad de formas de la española"*; en un pasaje escribe: *"Comprendí que era una espiritualísima mujer, culta sin pedantería, afectuosa y excesivamente modesta"*, y algo más adelante la caracteriza así: *"Coqueta por necesidad, era de las mujeres que tienen el placer de hacer sufrir a su alrededor y de mantener encendida una pasión sin satisfacerla jamás"*. Otros personajes intentan, también, *"definir"* a Lauracha. No faltan, tampoco, los intentos de Lauracha misma. Hay, en esto, una amplia variedad de *"puntos de vista"*.

como las antiguas niñas románticas enfundadas en sus polizones rosados, que nos sonríen puerilmente desde las desteñidas litografías de mediados del siglo pasado. Toda la máscara se ha disipado, como si hubiera sido de niebla, ante el conjuro de un beso apasiosado, que incendiando los labios ha dejado abierta la brecha por la que ha de llegarse a rendir a la arisca fortaleza. Con sus ojos verdes, grises y azules, de estrías aceradas y metálicos reflejos, Lauracha resulta a la postre, una víctima más del amor, es decir, de la vida y de las leyes biológicas, y del hombre que la sacrifica a su triunfante masculinidad".

La visión e interpretación que de Lauracha tiene el novelista, o su alter-ego narrativo Carlitos Lozada, no coincide con la que en las líneas que anteceden se ha insinuado. ¿Qué motivos pueden determinar esta divergencia? Yo diría que hay, por lo menos, dos: uno de índole literaria; otro de índole social. Otto Miguel Cione escribió *Lauracha* en momentos en que el modernismo literario, aun cuando en forma atenuada, aún mantenía su vigencia. En *Lauracha*, aunque ubicada en la línea del realismo, hay infiltraciones modernistas, visibles en algunas descripciones de paisajes, donde el autor se complace en recoger sensaciones cromáticas y auditivas y, muy especialmente, las producidas por el aroma de las flores[4]. Otra manifestación de esas infiltraciones modernistas, y aparte del mismo Carlitos Lozada, es Lauracha. Fue afán modernista la búsqueda de lo raro e, incluso, de lo anormal. Y el autor quiso que su personaje fuera anormal y raro. Este es el motivo de índole literaria. El de índole social es bien claro. Lauracha pudo ser, para su época, una excéntrica, un ser fuera de serie. Pero, en verdad, sus reacciones no contrarían la naturaleza sino las costumbres de un momento histórico. Hoy, algunas de sus *rarezas* nos parecen solamente ingenuidades; otras pueden tener algo de excéntrico sin que constituyan anormalidades. Lauracha, en 1906, pudo parecer *"divina y diabólica"*, naturaleza que daba de sí irisaciones demoníacas y angélicas; hoy, en 1966, es una naturaleza claramente humana. El lector puede preguntarse si, de este modo, al vérsele con una fisonomía distinta, pierde la figura de Lauracha algo de su atractivo. A mi juicio, no. El personaje, en rigor, sigue idéntico. Sólo ha variado la perspectiva desde la cual se le enfoca. Y todo cambio de perspectiva determina un cambio de visión, aunque lo visto permanece invariable.

(4) Es curiosa la atracción que por el aroma de las flores experimenta Cione. Esa atracción no sólo se evidencia en diversos pasajes de *Lauracha*, en cuyas páginas iniciales aparece ya, en la descripción de un *"combate de aromas"*. Se manifiesta también en otras de sus obras. En *El arlequín*, caratulada por el autor como *"tragedia moderna"*, el personaje protagónico, Marcelo, ya próximo a la demencia, vive obsesionado por la idea de formar una orquesta de flores, cada una de las cuales, según sus cualidades y calidad de su aroma, representaría un instrumento. *"Cada perfume es un sonido"*, dice Marcelo, y, según él, los malvones y geranios son los bronces; las magnolias, los cornos; los claveles rojos, los timbales.

III

El centro de *Lauracha,* novela, se halla en Lauracha, personaje. Mas, como es natural, Lauracha, personaje, no agota los motivos de interés que ofrece *Lauracha,* novela. Uno de esos motivos es el conflicto pasional que Lauracha promueve en Carlitos Lozada. Ese conflicto es complejo, porque en él interviene, además, de un modo muy directo, Carmencita Ocampo. Se crea, así, una relación erótico-sentimental triangular donde la atención del lector muerde fácilmente y que constituye, repito lo que ya he subrayado, uno de los atractivos de la novela. Pero aún hay más. El novelista se complace en complicar el tejido de relaciones erótico-sentimentales entre sus personajes. Y coloca, junto al triángulo Carmencita Ocampo - Carlitos Lozada - Lauracha Mornins, tres personajes más (el doctor Julio de los Santos, Mauricio Loreti y Anita Gómez) que, de diverso modo, se ingieren en ese tejido erótico-sentimental. ¿Qué intención guió la mano del novelista al complicar de tal modo el cuadro de relaciones de amor entre sus personajes? En apariencia, para *dar* a Lauracha, centro de su atención creadora, pudo prescindir de todo ese complicado tejido de relaciones erótico-sentimentales. Sin embargo, tienen plena justificación novelesca. Intensifican el interés narrativo y crean, diré así, una especie de *casuística amorosa* que no carece de atractivos. El autor se complace en fijar la mirada en diversos *amores* más que en el análisis del *amor* mismo. No está de más, quizás, recordar aquí que las relaciones erótico-sentimentales fueron preocupación casi obsesiva de Otto Miguel Cione, tanto en su narrativa y su teatro como en su labor de "*crítica de costumbres*" desarrollada, generalmente con el seudónimo *Martín Flores,* en la prensa y la radio.

El análisis de ese complicado tejido de relaciones erótico-sentimentales debe ser antecedido por una breve caracterización de las figuras que, además de Lauracha, interviene en él. ¿Quiénes y cómo son Carlitos Lozada, Carmencita Ocampo y el doctor Julio de los Santos? Una respuesta surge como reacción inmediata y espontánea ante esta pregunta: estos son personajes, aunque narrativamente no carecen de relieve y novelescamente viven, no tienen rasgo alguno excepcional. Al contrario de Lauracha, en quien el autor ve, repito, un *enigma sicológico,* ellos son seres perfectamente normales. Carlitos Lozada —y es curioso que siendo el relator de los sucesos haga saber tan pocas cosas de lo que él es en *sí mismo*— es un joven pintor que goza, según se dice en la novela, de cierta notoriedad. Sin embargo, el lector no lo verá nunca pintar ni dar mayores trazas de que es, realmente, un artista. Novelescamente no se configura como tal. En ese aspecto está *dicho* pero no *hecho.* Otros datos surgen de la novela: Carlitos Lozada es un ser un tanto jactancioso, incluso de su aspecto físico (él mismo se describe como de un hombre de "*apostura gallarda*", "*interesante palidez*" de rostro, "*ojos de mirada vivaz y dominadora*", que viste con "*estudiado abandono*" y gasta "*un chambergo de amplias alas*" para cubrir una "*abundante cabellera*"); tiene, también, ciertos aires y presunciones de don Juan; vive una vida bastante ociosa y tiene un criado, llamado Ramón, confidente de sus "*pueblerias aventurillas amorosas*". Estos datos son bastante triviales, pero no son otros los que de sí mismo ofrece Carlitos Lozada, ni los que, por modo indirecto, puedan conducir a que se *vea* su interioridad (entendiendo, aquí, por tal, no a lo que en un momento siente sino a lo que como ser es). Pasemos a Carmencita, es la menor de la adinerada familia Ocampo, y es, también, de acuerdo con lo que el relator dice, una deliciosa criatura. Pero tampoco hay nada excepcional en ella. Tiene, sí, un cuerpo de "*formas correctas e incitantes*" y un natural alegre y juguetón, casi picaresco, cuyo fondo, sin embargo, está hecho de ternura. Eso es todo. Hay aquí, sin duda, un ser que sería grato conocer en la vida real. Mas, novelescamente, el autor no profundiza en él. Es un escorzo de personaje. Aunque posee, sí, la vitalidad suficiente para cumplir su función en la novela y para que el lector lo recuerde bien. El doctor Julio de los Santos, por fin, es algo así como un petimetre titulado. Es presentado así: "*Noté que vestía elegantemente de caballero. Botas* chantilly, *pantalón color crema, jaquet azul, chaleco marrón a cuadros verdes y galerita cuadrada gris. Calzaba guantes de gamuza y jugueteaba con una hermosa fusta de puño de oro mate*". Es, fundamentalmente, una figura de apoyo: ayuda al progreso de la acción, determina reaccionen necesarias para el sondeo síquico de otros personajes. El doctor Julio de los Santos, como hombre y como personaje novelesco, es, en definitiva, un pobre ser subsidiario. Estos tres personajes son típicamente *personajes en contacto.* Es decir: personajes enfrentados de tal modo que sus reacciones se interpenetran mutuamente, determinando una cadena de acciones y reacciones que, por un lado, operan un corte vertical en el personaje mismo que permite ahondar en su interioridad, y, por otro, influyen en lo argumental de la novela, en la propia dinámica de la acción. Son personajes cuya relación constituye, rigurosamente una co-relación. No tienen esa relativa independencia que poseen, aun en una misma novela, otros personajes cuya acción o reacciones no están directamente vinculadas entre sí. Es preciso, pues, preguntarse, qué relaciones mantienen entre sí Carlitos Lozada, Carmencita Ocampo y el doctor Julio de los Santos. El relator comunica que "*desde niño*" se le "*consideraba como el novio de Carmencita*", y agrega luego: "*Ambos calumniados dejábamos decir y novios continuábamos de grandes, aunque nunca hubiéramos cambiado una palabra ni una mirada de amor*". Sin embargo, ese amor existe, aunque adopta un aire de jugueteo, y se complace, más que en la manifestación abierta y franca, en una especie de escaramuza amorosa hecha de acercamientos y rechazos. Es precisamente un amor que no se dice porque parece innecesario decirlo. Tan sabido y sentido interiormente es. En cuanto al doctor Julio de los Santos se acerca a Carmencita atraído tanto por su gracia femenina como por su posición social y su dinero. Al final de la novela, el lector se entera que el viejo Mac-Gregor le legó una estancia a una de sus ahijadas y el doctor deja de cortejar a Carmencita para conquistar... la estancia. Pero, en lo que interesa, que es su relación con Carmencita y Carlitos Lozada, el doctor es sólo un *instrumento.* De él se vale Carmencita para dar celos a Carlitos, y ese fingido interés de Carmencita por el doctor hará que Carlitos decida su partida a la estancia de los Mor-

nins para conocer a Lauracha, y dar, así, a su vez, celos a Carmencita. La relación de estos tres personajes tiene, pues, una función en el aspecto meramente argumental de la novela: es un elemento dinámico para el avance de la acción, acrece e intensifica su interés anecdótico. Pero eso no es todo. Más allá de esa función primaria tiene otra, y es, como ha sido indicado, la de plantear una especie de *casuística amorosa*, mostrada a través de un complicado tejido de relaciones erótico-sentimentales. Dije antes que para *dar* a Lauracha, e, incluso, para dar la relación pasional Lauracha - Carlitos Lozada, no era imprescindible entretejer con esa relación la existente entre Carlitos Lozada y Carmencita Ocampo. No obstante, esta segunda ecuación amorosa, aunque no imprescindible, tiene eco y reflejo en aquella primera, y le da un especial sentido. ¿Cuál es ese eco, cuál ese reflejo? ¿Qué especial sentido es ése? Veámoslo. El teclado sentimental del ser humano es, realmente, muy amplio y variado. Y ocurre, además, frecuente y curiosamente, que, en ocasiones, desde esos hondones de donde, como de un hontanar, brotan los sentimientos, saltan notas disonantes o fluyen corrientes contrarias, que, aún cuando no surjan simultáneamente, sí lo hacen con suficiente proximidad como para que se encuentren, se superpongan y resuenen al unísono en el alma. Cuando tal sucede, se instaura en el alma de quien vive ese estado una real *confusión de sentimientos*. Y esa confusión no destruye ninguna de las partes sentimentales opuestas que la constituyen. Por lo contrario, cada una potencia a la otra, la exalta y la lleva a un máximo de intensidad. Carlitos Lozada, el deuteragonista de la novela, o co-agonista o antagonista de Lauracha, vive, con precisión, ese estado de confusión de sentimientos. Su *estado sicológico* es un verdadero *remolino* (como ese que fascina a Lauracha y a él le causa vértigo). En su alma se arremolinan y combaten dos impulsos: la atracción que sobre él ejerce Lauracha, que sólo cautelosamente puede ser llamada amor aunque tiene algo de atracción magnética, y su amor por Carmencita, el cual, aún en los momentos que él intenta rechazarlo, persuadiéndose de que no existe, se le impone. Y, complicando más su *estado sicológico*, él mismo percibe que su situación pasional ante Lauracha está hecha de una mezcla de atracción irresistible y, al mismo tiempo, de repulsión. Hacia el final de la novela, Carlitos Lozada, en un instante en que la influencia de Lauracha, influencia que él mismo llama "*magnética y perturbadora*", le da una tregua, se introspecciona. Anota, entonces, que ella promueve en él dos reacciones. Primera reacción: "*Cuando me hallaba lejos de ella, ya en el río o en pleno campo, sentía unas ansias infinitas de libertarme del yugo que había puesto sobre mi cuerpo y sobre mi espíritu, sin haber consultado antes la verdadera inclinación de mi alma. Un súbito hastío producido por la hartura del formidable banquete de caricias que me había ofrecido Lauracha, haciame pensar en un alejamiento próximo como en una salvación anhelada*". Segunda reacción: "*Cuando estaba próximo a ella variaban mis pensamientos por completo, olvidábame de las anteriores ideas de liberación y me asombraba ingenuamente de que hubieran podido germinar en mi cerebro. ¿Dónde podría encontrar mayor felicidad que al lado de Lauracha? ¿Qué mujer era capaz de tanto amor, de tanta pasión? Pero, ¿yo la amaba acaso?...*". Esta dinámica pasional que vive Carlitos Lozada ante Lauracha, que lo coloca como en "*un mar tempestuoso combatido por vientos contrarios*", y su situación conflictual frente a Carmencita y Lauracha, hacen de Carlitos Lozada uno de esos personajes novelescos —en la vida real también los hay— interesantes no por lo que en *sí mismos son* sino por lo que les *ocurre*. En *Lauracha*, el joven presunto pintor Carlitos Lozada importa relativamente poco. Interesa, en cambio, la *confusión de sentimientos* que vive. Completaré, ahora, el cuadro de personajes y relaciones hasta aquí diseñado introduciendo en él dos más: Anita Gómez y Mauricio Loreti. Anita Gómez tiene el encanto que irradian, a veces, algunas figuras novelescas apenas perfiladas pero en las que se adivina una virtual profundidad intencionalmente no explotada por el novelista. Pasa por la obra casi silenciosamente, como resguardándose con pudor. Su callado amor por Carlitos Lozada la hace recordable. Es, también, su desesperado amor por Lauracha lo que hace fundamentalmente memorable a Mauricio Loreti, aunque el autor burila más a fondo los trazos que dan carácter a esta figura: cuenta su curiosa historia, lo hace actuar, evidencia su cándida bondad de alma. Para cerrar esta galería de seres tocados por el amor, quizás convenga hacer desfilar por ella, aunque tan fugazmente como en la novela, a la madre de Lauracha. Muy discretamente se insinúa que hay en su pasado *una falta*, un acto de infidelidad a su marido. (La intención obvia, y trivial, del novelista es dar a la novela un toque de algo que andaba muy en el ambiente de esa época: la herencia biológica. En un pasaje, incluso, se puede leer esto, referido a Lauracha: "*Fruto extraordinario de varias razas, tenía la gallardía de la inglesa y la sensualidad de formas de la española*"). Sobre esa *falta*, muy poco se dice. Pero el mismo secreto que la envuelve hace que doña Mariana sea una figura que queda como trémulamente revoleando en la memoria del lector.

Recapitulo. *Lauracha*, novela de *personaje*, centra el esfuerzo creador del autor en el personaje que le da título. Lauracha es el eje que ordena todos los demás elementos novelescos. Pero *Lauracha* es, también, una novela *de amor* (aunque la expresión tenga aquí un sentido tan distinto al que se piensa al recordar, por ejemplo, *María*, de Jorge Isaacs). Como novela *de amor*, se centraliza en la relación Lauracha - Carlitos Lozada. Incide en esa relación el amor de Carlitos por Carmencita. "*Argumento*" y personajes se hacen así más complejos e intensifican el interés narrativo. Ese interés y esa complejidad se acrece, todavía, mediante un tejido de relaciones erótico-sentimentales en que otros personajes intervienen. Resultado: un cuadro donde se analiza no el *amor* sino diversos *amores*. De los *amores* ha escrito Ortega y Gasset que "*son historias más o menos accidentadas que acontecen entre hombres y mujeres. En ellas intervienen factores innumerables que complican y enmarañan su proceso hasta el punto que, en la mayor parte de los casos, hay en los* "amores" *de todo menos eso que en rigor merece llamarse amor*". Algo de eso ocurre en alguno de los *amores* que transcurren por las páginas de *Lauracha*. Es seguro que no hay *amor* real en el doctor Julio de los Santos. En él se da, todo

lo más, ese interés ¿diré así? *amoroso-social* que liga en un todo el atractivo femenino, la figuración social y el dinero. (Quizás, para quien siente el tipo de interés indicado, el orden axiológico de estos factores debe ser invertido). No es dudoso que hay *amor*, y un *amor* muy normal, en Carmencita. Un *amor*, dicho sea sin sentido peyorativo, perfectamente centrado y burgués. Sí, con rápido vaivén, deslizamos la atención del *amor* que experimenta Carmencita al que experimenta Lauracha, se puede incurrir en la tentación de ver en uno y otro formas opuestas del *amor*. Lo cual llevaría a afirmar que el *amor* de Lauracha es anormal, descentrado y anti-burgués. Nada de ello es verdad. Reléanse las páginas en que se cuenta la primer entrevista en la ventana; repásese el diálogo de Carlitos y Lauracha tras la entrega de ésta; recórranse algunos pasajes en que, posteriormente, Lauracha y Carlitos hablan de sus relaciones; se comprobará que, salvo diferencias de temperatura, el *amor* de Lauracha no difiere del de Carmencita. Lauracha aspira a normalizar sus relaciones, a colocarse dentro del orden establecido. Un elemento hay, sin embargo, que da al amor de Lauracha un carácter peculiar. Ese elemento proviene de su temperamento de mujer fuerte y sensual. Es la *voluntad de dominio*. En una ocasión, Carlitos anota que Lauracha lo abarcaba con una mirada tranquila y firme, como si él, Carlitos, fuera *cosa suya*, de Lauracha. Y, en efecto, en el *amor* de Lauracha hay un afán de apropiamiento. Su entrega es un modo de dominar. Y su misma muerte trágica, su suicidio, es el culatazo de su *voluntad de dominio* cuando se ve frustrada. No se suicida por amor, sino por despecho, y para gozar —muy femeninamente— la sensualidad de una venganza que supone mortal. Estos *amores* de Lauracha y Carmencita se enfrentan a los que vive Carlitos Lozada creándole la *confusión de sentimientos* a que me referí. Del amor por Lauracha, algo se ha ya insinuado. Cabría la pregunta de si esa atracción "*magnética y perturbadora*" que Lauracha promueve en Carlitos es realmente amor. En algunos pasajes, Carlitos trata de convencerse a sí mismo y a Lauracha de que realmente es amor lo que por ella siente. Pero es dudoso que así sea y él mismo duda. Su sentimiento se parece más bien a un precipitado de mero erotismo físico, fascinación ante lo que estima un *enigma sicológico* y deseo de vencer a una mujer que sabe ha sido muy codiciada, y sin éxito, por otros muchos. Más próximos al amor son los sentimientos que experimenta por Carmencita. Es cierto que piensa voluptuosamente en las deliciosas formas físicas de Carmencita. Mas se siente, también, ligado a ellas por vínculos afectivos y sentimentales. No es el suyo un amor ideal, sino un ideal de amor burgués. No excluye la voluptuosidad pero quiere deslizarse por cauces de tranquilo transitar. Curiosamente, en esta galería de *amores* las formas más puras de amor se hallan en dos personajes secundarios: Anita Gómez y Mauricio Loreti. Es el de Anita un amor secreto y callado, que para vivir apenas necesita la presencia del amado; el de Mauricio Loreti es un amor que vocifera y se desgrana en un continuo y por momentos ridículo asedio de la amada. Pero ambos viven un amor sin esperanza (y Mauricio, además, un amor desesperado). Por eso mismo, son amores que se alimentan y viven sólo de su propia sustancia. No interfiere en esos

amores nada ajeno a ellos mismos. No inciden factores extraños que los desvirtúen. Son, diré, el amor en estado puro. ¿Y el viejo, pasado amor de doña Mariana? De él, poco sabemos. Apenas insinuado, pasa por la novela como un rumor casi imperceptible.

IV

Lauracha, novela *de personaje y de amor*, es, al mismo tiempo, una novela *de costumbres*. Una parte de la acción, la menos, transcurre en "*un pintoresco pueblo que yace en la ribera de uno de los más caudalosos ríos de la tierra*"; el resto tiene por marco "*la vida en la estancia*", según indica el sub-título de la novela misma. De la vida pueblerina, el autor recorta algunas escenas características en la época en que la acción de la novela se sitúa: una reunión social en el muelle del río, una cabalgata, una jugada de lotería, algún baile; de la vida en la estancia, en cambio, procura dar un cuadro completo: desde el viaje en diligencia hasta la doma, desde la yerra hasta el velorio de angelito. En ambos casos, muestra, también, personajes característicos: la ridícula familia Gurméndez, por ejemplo, en la vida pueblerina; en la vida de la estancia, los *tipos* habituales: el domador, el *componedor* y el *corredor* de parejeros, el mayoral y el cuarteador de diligencia. No creo preciso detenerme demasiado en este aspecto de *Lauracha*. Haré, al respecto, sólo unas rápidas observaciones.

Por el ambiente en que la acción se desarrolla —estancia, pueblo—, *Lauracha* se vincula a la narrativa uruguaya de tema rural o campesino. Pero la actitud de Otto Miguel Cione ante el mundo campesino que constituye el telón de fondo de su novela es sustancialmente distinta de la ostensible en los creadores fundamentales de nuestra narrativa criollista. En éstos no falta, desde luego, el rasgo costumbrista, la descripción de los hábitos de vida de nuestro mundo rural. En ellos, no obstante, el costumbrismo es la corteza de la obra. La intención honda que los guía es atravesar esa corteza para llegar a lo sustancial humano. Concilian así lo específico de un modo de vida bien concreto con lo genérico humano. En *Lauracha*, en cambio, el autor se propone subrayar los trazos de esa corteza costumbrista. Su esfuerzo creador se concentra en Lauracha y el conflicto pasional que promueve. El resto es decorado, atmósfera propicia donde ubicar al personaje. Lo cual no le quita interés al cuadro costumbrista que presenta. Por lo contrario: es un cuadro vivaz, bastante amplio, pintoresco y matizado. Su visión de la realidad campesina es humorística y, por momentos, satírica. Es la visión del hombre ciudadano, no compenetrado con esas formas de vida. Padece, sin lugar a dudas, frente a ellas, un modo de incomprensión afectiva. De ellas solamente ve lo externo. Las páginas dedicadas a ironizar sobre la preparación de los parejeros son bien reveladoras de esta actitud. Y si se quiere medir, en forma muy clara y precisa, toda la distancia que media entre la visión de Cione y la de otros creadores, nada mejor que leer comparativamente las páginas de *Lauracha* donde se describe el "*velorio de angelito*" y el cuento de Francisco Espínola, *El angelito*, incluido en

Raza Ciega (1926). El cotejo —y en literatura las comparaciones no son odiosas— arroja luz sobre uno y otro texto. Las páginas de Cione son fundamentalmente descriptivas, atienden a lo externo y subrayan, antes que nada el absurdo de un ritual donde muerte y jarana se entreveran en rara combinación. Su descripción se eriza de esguinces burlones, y el sesgo humorístico, llega, en ocasiones, por desaprensivo, a ser casi cruel, como, por ejemplo, en este pasaje: "*El* angelito *que había fallecido, era de acentuado color cobrizo, lo que a mi entender lo perjudicaría grandemente cuando el gran chambelán o maestro de ceremonias del paraíso, le quisiera expedir los despachos de angelpaje del Todopoderoso, no siendo blanco y de guedejas o rulos dorados, según la idea corriente y exclusiva que tenemos los rostros pálidos, de los ángeles*". En el cuento de Espínola, hay una inmersión honda en los personajes, lo externo es un ropaje tras el cual se descubre un sentido trágico en ese ritual que para Cione no es más que un retazo de barbarie. Y de barbarie sin grandeza ni fuerza. Distinto es también el *humor* espinoliano del humorismo de Cione. El *humor* de Espínola es un modo de tierna, encariñada comprensión. Es un corte vertical en el personaje que sirve para iluminar honduras de su interioridad. Y, asimismo, un *humor* estético que alivia la tensión trágica. Estas observaciones no se proponen invalidar las páginas de Cione. Como cuadro costumbrista, su "*velorio de angelito*" resiste bien la lectura. Es, aunque superficial, vivaz, y el autor sabe congregar allí diversos elementos (incluso un duelo criollo). Parejas cualidades hay en otros. Por ejemplo: el viaje en diligencia, las carreras, la yerra, la doma (donde, con gracia, utiliza, por momentos, la primera persona del plural, tratando de situarse *dentro* del bagual mismo para intuir sus reacciones). Estas anotaciones pueden concluirse observando que la estancia que Cione describe es la estancia "*vieja*", existente todavía en momentos en que ya evolucionaban las formas de explotación agropecuaria. Esto le permite algunas ironías, y le hace adoptar, sin mayor entusiasmo, una actitud progresista. "*El método de gobierno reinante en la estancia,* —apunta— *según pude colegir más tarde, era el tradicional y anticuado que se usa todavía en los establecimientos alejados de los grandes centros de población. En la actualidad, el progreso ha afirmado su huella para siempre en los grandes establecimientos ganaderos*".

El escenario campesino en que Cione coloca a Lauracha, conduce, como de la mano, a interrogarse si era preciso ese escenario como marco donde encuadrar al personaje. A mi juicio, ese escenario no es el único que el autor pudo utilizar, pero su uso se justifica y constituye un verdadero acierto. Lauracha, no es, indudablemente, un *producto telúrico*. En modo alguno está *condicionada* por el medio ni es una *consecuencia* de él. Su formación, incluso, es urbana. Es una mujer de la ciudad situada en el campo. El personaje, en verdad, con leves variantes pudo tener como telón de fondo la ciudad. Pero situada en la ciudad, Lauracha corría el riesgo de convertirse en un mero calco de algunas figuras novelescas femeninas ya prestigiadas por la literatura europea, mientras que, situada en la estancia, el personaje se empapa de originalidad, se desartificializa, adquiere destellos personalísimos. El medio agreste en que el autor la sitúa evita, diré así, que Lauracha sea meramente —como pudo haber sido— un personaje de la literatura europea trasladado a la narrativa rioplatense. Cabe agregar algo más todavía. El medio agreste hace de Lauracha un personaje original con respecto a la literatura europea, y, sin embargo, no le impide ser original dentro de nuestra narrativa de tema campesino, porque Lauracha, aunque situada en ese medio, no aparece, repito, como una consecuencia de él, como un *producto telúrico*. Elude así esa correlación irrompible entre medio y personajes caracterizante de nuestra narrativa de tema rural[5].

V

Con el fin de prologar *Caraguatá!...* (Montevideo, Claudio García, 1920), libro de cuentos de Otto Miguel Cione, Víctor Pérez Petit escribió una semblanza literaria sobre el autor de *Lauracha*. Se afirma allí que Otto Miguel Cione sostenía que su novela era tan sólo un "*pecado juvenil*". Ese "*pecado juvenil*", sin embargo, es su mejor obra. Creo que, sin restricciones, se pueden suscribir estas palabras que figuran en el ya citado prólogo de Alberto Lasplaces: "*Otto Miguel Cione, muy joven aún, y cuando su nombre comenzaba a sonar estrepitosamente en revistas y en escenarios teatrales, lanzó su* Lauracha *sin pensar quizá que ella defendería su nombre más que cualquiera otra de sus obras*". Estas palabras pueden valer como una insinuación del juicio global que hoy promueve la obra de Cione. En su narrativa *Lauracha* aparte, hay algún cuento rescatable por su ingeniosidad temática y su sentido del humor; algunas de sus obras teatrales

(5) En el capitulillo I de este prólogo, hice, fugazmente, una alusión al estilo y composición de *Lauracha*. No ahondaré en esos aspectos de la novela. Solamente deseo consignar tres observaciones. a) El autor revela gran destreza para insertar los elementos costumbristas en la novela sin que esos elementos lo desvíen de los centros que constituyen su preocupación sustancial: conflicto y personajes. Los cuadros costumbristas no están simplemente *adicionados* sino que son hábilmente colocados en estrecha relación con la acción y los personajes: sirven de punto de apoyo para hacer progresar la acción o sirven como medio para provocar reacciones significativas en los personajes. No hay, en el sentido químico de los términos, *mezcla* sino *combinación*. b) La perplejidad de Carlitos Lozada ante Lauracha tiene, desde el punto de vista del interés novelesco, un resultado beneficioso: intriga al lector y lo incita a seguir adelante, a desentrañar el enigma que para Carlitos es Lauracha. c) El proceso de la relación Lauracha-Carlitos es dado a través de un ritmo bien ajustado: conocimiento indirecto de Lauracha, por medio de opiniones ajenas que despiertan la curiosidad del deutaragonista y lo predisponen a la situación pasional; conocimiento y primeras reacciones ante Lauracha; período en que, sinuosamente, con atracciones y rechazos, la pasión va cristalizando; posesión; breve alejamiento (Carlitos regresa al pueblo); segunda visita a la estancia, con un primer período en que Lauracha rehuye las relaciones físicas y otro de amor lujurioso; desengaño de Carlitos, retirada y suicidio de Lauracha. Estas tres observaciones alcanzan, a mi juicio, para comprender que el estudio de la composición novelesca de Lauracha puede dar buen rendimiento crítico. Prescindo, sin embargo, en este prólogo, de esa tarea.

(*El arlequín, Partenza, Clavel del aire*) no carecen de inventiva, dinamismo dramático y habilidad en el manejo del diálogo y las situaciones. Pero más que por sus valores intrínsecos, y aunque el autor supo casi siempre ser ameno, esa narrativa y ese teatro interesan por su cualidad de *documentos* que ilustran sobre la evolución de nuestro proceso cultural. Más que al lector pueden interesar al crítico y al investigador. No ocurre lo mismo con *Lauracha*, que tiene en el interés que brinda su protagonista, en su amenidad, en lo vivaz de sus elementos costumbristas garantías suficientes para constituir una lectura cuyo atractivo perdurable, más allá de lo meramene documental, se sostiene.

PASAR..., UNA NOVELA OLVIDADA

Singularidad

Esta novela, *Pasar...*, de Mateo Magariños Solsona, merecidamente actualizada al reeditarse ahora cuando han transcurrido cuarenta y cuatro años de su inicial publicación y cuarenta y siete de escrita[1], constituye, con todo rigor, un caso singular en la literatura uruguaya. Su singularidad se motiva, por un lado, en la trayectoria literaria del autor, y, por otro, en la índole de la novela misma.

Esa trayectoria, en efecto, no avanza por los carriles habituales. Se da en Mateo Magariños Solsona un curioso proceso creador. Nacido en 1867, publicó, antes de los treinta años, en 1893 y 1896, respectivamente, dos novelas: *Las hermanas Flammari*[2] y *Valmar*[3], y tras esta iniciación, que parecía prometer una carrera fecunda en realizaciones, se produjo un silencio de casi veinticinco años, roto con la publicación de la novela que ahora se incorpora a esta colección. Sólo tres años, pues, separan la publicación de la segunda y la primer novela, mientras que entre la segunda y la tercera y última media casi un cuarto de siglo. Pero no es solamente esto lo que singulariza la trayectoria literaria de Mateo Magariños Solsona. Lo más curioso es que esos veinticinco años de mutismo literario sirvieron para que el creador madurara. El escritor pasó, según expresión usada alguna vez por Rafael Barrett, del cartílago al hueso. Sus dos novelas iniciales, efectivamente, se inscriben dentro de ese grupo de obras que es posible llamar obras de "*valor documental*"[4]. Utiles como testimonio de un momento del proceso evolutivo de nuestra cultura, no alcanzan, en cuanto creación literaria, valores intrínsecos perdurables[5]. En cam-

(1) Mateo Magariños Solsona. *Pasar...* (Montevideo, Maximino García, 1920). La novela está datada en Maroñas, 1917.

(2) Mateo Magariños Solsona. *Las hermanas Flammari.* (Montevideo, Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos y Tip.-Lit. Oriental de Luis Peña, 1893). Prólogo de Samuel Blixen.

(3) Mateo Magariños Solsona. *Valmar.* (Montevideo, Imprenta y Litografía "Oriental", 1896).

(4) En notas aparecidas en "El País" - Página "Artes y Letras", el 16 y el 23 de febrero de 1964.

(5) Prescindimos en este prólogo del análisis de las dos primeras novelas de Magariños Solsona, aunque no carecen de interés en ciertos

bio, *Pasar*... es una de las buenas novelas nacionales. Tiene calidades firmes. Resiste, hoy, una lectura exigente. Sus debilidades no destruyen la bondad del conjunto.

Con lo dicho, queda indicado, pues, el primer motivo que hace de *Pasar*... un caso singular en nuestra literatura. El otro motivo, repetimos, radica en la índole de la novela misma. Por el marco en que la acción se ubica en casi toda la extensión de sus páginas, *Pasar*... se coloca dentro de esa larga secuencia constituida por nuestra narrativa de ambiente rural o campesino. Esto no tiene, desde luego, nada de singular. La singularidad se percibe cuando horadamos esa primer capa que recubre la creación más honda. Percibimos, entonces, que los resortes que mueven todo el mecanismo imaginario difieren, en *Pasar*..., de los resortes que mueven el mismo mecanismo en las otras novelas que forman nuestro ciclo rural o campesino. La intención creadora de Mateo Magariños Solsona no es análoga a la de esos otros creadores. No diremos que *Pasar*... queda totalmente al margen del citado ciclo narrativo. Pero sí que se construye dentro de él, para ubicarse, un lugar muy personal y, hasta cierto punto, retirado y solitario. Conviene precisar, en forma explícita para evitar equívocos, que estas observaciones tienden a iniciar una caracterización y no a establecer una estimativa. Afirmar que la novela de Magariños Solsona ocupe, dentro del mencionado ciclo, un lugar retirado y solitario no significa asignarle una superior jerarquía. Supone tan sólo sostener que muestra, dentro de un grupo genérico, una fisonomía personal, rasgos específicos diferenciales. Ser distinto no es siempre igual a ser mejor.

Identidades y diferencias

Se ha afirmado, y es afirmación que proviene de una voz antigua y venerable, que lo que las cosas tienen de semejante entre sí se percibe, precisamente, por lo que entre sí tienen de diferente, y, a la inversa, que lo que entre sí tienen de diferente se evidencia por lo que tienen entre sí de semejante. Y, en efecto, al cotejar unas con otras las obras que constituyen el ciclo narrativo rural o campesino uruguayo, se percibe que lo que las identifica hace evidente, por contragolpe, lo que las singulariza, y que lo que las singulariza remite de

sentidos. Anotaremos que ambas son de ambiente montevideano y que constituyen una de las primeras manifestaciones del naturalismo zoleano en el Uruguay. *Las hermanas Flammari* es una pintura de la clase media. Esa pintura se complica con algunas de esas escenas que, según el gusto de la escuela, mostraban el lado "tenebroso" de la condición humana. Una hija, por ejemplo, que mientras su madre agoniza se entrega al que luego continuará siendo su amante, con el agravante de que el tal amante es, además, su cuñado. *Valmar* moviliza varias capas sociales pero se radica especialmente entre la alta burguesía. Es obra más ambiciosa que la anterior, hasta por su volumen material: casi 500 páginas de prosa apretada. Pero, sin carecer de algunos momentos rescatables, nos parece hoy menos legibles que la primera. Más falsa en su trama y personajes, que pretenden ser más sutiles y complejos que los de la novela, *Las hermanas Flammari* y resultan, al fin, menos verosímiles.

inmediato a su inicial identidad. La más exacta caracterización global de ese conjunto de obras debe surgir, necesariamente, de la síntesis resultante de ese vaivén entre identidades y diferencias. Al solo efecto de fijar con alguna precisión ese lugar retirado y solitario que a *Pasar*... le hemos asignado, trataremos de establecer algunas de esas identidades y diferencias. Lo haremos en forma esquemática y tomando en cuenta tan sólo a tres creadores importantes contemporáneos de Mateo Magariños Solsona. Ellos son Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), Javier de Viana (1868-1926) y Carlos Reyles (1868-1938).

La primer identidad, obvia, proviene de la utilización, por parte de esos tres escritores[6], como materia narrativa, de un mismo escenario natural: nuestra campaña, y de un semejante tipo de hombre: el que en ella habita. Los tres roturaron narrativamente, y el verbo tiene aquí cierto significativo simbólico y de juego de palabras, esa ancha realidad. De ahí, naturalmente, que sus obras tengan un cierto sabor común, un aire filial que las identifica. Pero ese sabor común, ese aire filial es, precisamente, el que, en el juego de vaivén a que nos hemos referido, lleva a experimentar de inmediato las profundas diferencias que separan esos orbes narrativos. El mundo novelesco de Eduardo Acevedo Díaz, aunque fuertemente infiltrado de realismo, es, en su conjunto, el fruto de una concepción romántica del arte y de la vida. Esa concepción romántica es la fuente de donde nace el aliento épico de su tetralogía (*Ismael*, 1888, *Nativa*, 1890, *Grito de Gloria*, 1893, *Lanza y Sable*, 1914) y de su narración *El Combate de la Tapera* ( ); también de esa concepción romántica fluye el calor y color poéticos que caldean y le dan intensas luces a *Soledad* (1894). Nos hallamos ante un mundo novelesco donde hasta lo brutal, inevitable por la índole de la materia con que está construido, se halla como transfigurado por una luz que lo ennoblece. Al romanticismo de Acevedo Díaz se opone el naturalismo zoleano de Javier de Viana[7], naturalismo tajante en sus libros iniciales —*Campo* (1896), *Gaucha* (1899), *Guri y otras novelas* (1901)— y atenuado por el humorismo en sus posteriores cuentos breves. Ya no estamos ante el gaucho épico de la gesta de la independencia sino ante un ser que

(6) En su casi totalidad, la obra de Javier de Viana tiene por escenario nuestra campaña. En lo que de ella importa, igual ocurre con la de Eduardo Acevedo Díaz (con más algunas rápidas incursiones al Montevideo colonial). La obra de Reyles ofrece mayor diversidad. Hasta 1920, año en que apareció *Pasar*..., Reyles llevaba publicadas tres novelas: *Beba* (1894), *La raza de Caín* (1900) y *El Terruño* (1916). De escenario rural, con algún rápido desplazamiento a Montevideo, son la primera y la tercera. De las tres *Academias*, también una es de escenario rural: *Primitivo* (1896). Un cuento, *Mansilla* (1893), se halla en la misma situación.

(7) Se ha subrayado, a nuestro juicio con exageración, la influencia del modernismo en Javier de Viana. Esa influencia, sin duda, es perceptible en ciertos pormenores y hasta, parcialmente, en la concepción de algún personaje (Juana, de *Gaucha*). Pero el naturalismo zoleano rige, a pesar de esas infiltraciones, el conjunto de su obra. Sobre la influencia del modernismo en de Viana véase el trabajo de Tabaré J. Freire, *Javier de Viana, Modernista* (Montevideo, Publicaciones del Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, 1957).

muestra cómo en negativo sus propias virtudes: el coraje se hace frecuentemente perfidia o vesanía, la pujanza vital aunque siempre poseedora se muestra como desorientada. De tarde en tarde, salta como un relámpago y desaparece con su misma rapidez un destello de nobleza. Pero el cuadro general es sombrío. Es el hombre de nuestra campaña durante las últimas décadas del siglo XIX, que mata y muere en las cuchillas durante las guerras civiles, y desfallece durante la paz, sometido a los azares de un período de transición que lo bambolea como el viento a un cañaveral. El paisaje narrativo que ofrece Reyles, aún tomando en cuenta solamente sus novelas de ambiente rural, es más matizado y complejo. Y, por consiguiente, más difícil de caracterizar mediante fórmulas sintéticas. Es posible, sin embargo, señalar dos rasgos que sirven para distinguirlo de los narradores anteriores. Uno de ellos es la presencia en su novela con carácter predominante de un elemento que aunque no ausente en Acevedo Díaz y de Viana tiene en sus obras una importancia secundaria: la estancia. Tanto en *Beba* (1894) como en *El terruño* (1916) y *El gaucho florido* (1932), la estancia, en cuanto núcleo sustantivo en la estructuración social de nuestra campaña, ocupan un lugar de primer plano. No en vano se ha afirmado que en Reyles es difícil distinguir, a veces, el novelista del hacendado[8]. Nuestra intuición de los personajes de Acevedo Díaz y de de Viana los sitúa en un lugar de la tierra de horizontes ilimitados; los personajes de Reyles parecen ubicados en una zona que los mojones de la estancia delimitan. El segundo rasgo diferencial es la utilización, por parte de Reyles, para la creación de su mundo novelesco, de personajes, algunas veces de procedencia urbana, fuertemente "*intelectualizados*", lo cual, unido al temperamento conceptualmente más complejo y refinado del autor, quita a sus novelas, salvo, quizás, *El gaucho florido,* ese aire de primitivismo, entre rudo y poético, que se respira en la obra de Acevedo Díaz y de Viana. Percibidas estas diferencias, podemos sentirnos impelidos, por el mecanismo de vaivén mental antes aludido, a fijar otras identidades más hondas que aquella primaria consistente en el manejo de similar materia narrativa. Y hallamos, entonces, que los tres radican su visión del hombre de nuestra campaña dentro de los marcos de una concepción telúrica, histórica y sociológica. En la creación narrativa de los tres, la naturaleza no es un medio donde el ser humano *está* sino un medio que *determina* el temperamento del ser humano y de sus hábitos de vida. El medio no es *escenario* sino *personaje.* La naturaleza es mostrada en toda su pujanza. Con lo que tiene de salvaje y con lo que tiene de idílico. Con lo que hay en ella de destructor y constructivo. Y el hombre y la naturaleza se hallan en diálogo

(8) Arturo Torres-Rioseco, en *Novelistas Contemporáneos de América* (Santiago de Chile, Nascimento, 1939), y Enrique Anderson Imbert, en *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954), hacen algunas observaciones en tal sentido. En lo que tiene de peyorativo, las creemos injustas. Reyles hace, es verdad, en algunas de sus novelas, consideraciones de carácter agropecuario, pero ellas se incorporan naturalmente al cuerpo de la novela. El carácter técnico y la intención de orden práctico ostensibles en *Las Geórgicas* no le impiden ser una obra maestra de la literatura latina...

permanente. Luchan algunas veces; fraternizan, otras. Sometidos a esa fuerza tremenda, los seres, aunque no pierdan su carácter reactivo, están, de un modo u otro, como fatalizados por ella. He ahí la concepción telúrica. El medio natural es, pues, un factor condicionante del tipo de personajes creados por Acevedo Díaz, de Viana y Reyles. Pero esos personajes son, también, representativos de una situación histórica y social bien determinada. Son personajes de una época específica, de una faz de nuestro proceso evolutivo. Y los tres han subrayado, en forma implícita o explícita, este rasgo. En sus obras, esas circunstancias históricas y sociales se entretejen, no en forma accidental sino esencial, con la trama imaginaria, con los hilos de la ficción. He ahí la concepción histórica y sociológica.

Dejándonos llevar por ese vaivén mental que nos permite fijar identidades y diferencias en la obra de nuestros narradores de tema rural o campesino, podríamos afinar el esquema primario hasta aquí realizado. Podríamos, asimismo, extender el análisis a los narradores posteriores a los citados. Veríamos que, en mayor o menor grado, continúa actuando en estos nuevos narradores la concepción telúrica, histórica y sociológica, y veríamos, también como cada uno de ellos despliega ante nuestros ojos un orbe narrativo con personalidad propia. El conjunto de nuestros narradores de tema rural o campesino se nos muestra, así, como un todo unitario y coherente pero que no excluye la variedad y la originalidad creadora. No nos extenderemos en estas consideraciones. Con lo expuesto, alcanza para nuestra finalidad inmediata: situar ese lugar relativamente retirado y hasta cierto punto solitario que ocupa *Pasar*... dentro del contexto de nuestro ciclo rural o campesino. Es necesario, sin embargo, subrayar otro elemento esencial que da coherencia y unidad a todo ese conjunto de obras. No se relaciona con el modo de ver la realidad o de interpretarla, sino con la intención que mueve la mano de los diversos creadores. Hay, en todos ellos, un propósito subyacente: el de servirse de la narración como de un instrumento propicio para la indagación de la realidad nacional. La narración no se reduce a un juego estético ni a una lúdica movilización imaginativa. Consciente, lúcidamente se procura interpretar una realidad que se experimenta como angustiosamente problemática. Agazapado en el corazón de toda narración hay, digamos así, un sociólogo potencial.

Un lugar solitario

Cuando afirmamos que *Pasar*... ocupa un lugar hasta cierto punto retirado y solitario dentro del ciclo de nuestra narrativa de tema rural o campesino, no pretendemos significar, reiteramos lo dicho, que ello le otorgue una superior jerarquía. Tampoco significa que *Pasar*... ocupe ese lugar relativamente solitario y retirado porque excluya totalmente de sí esos elementos sustanciales que constituyen la vertebración misma de ese conjunto de obras y le otorgan unidad y coherencia. Esos elementos, pues, sin los cuales *Pasar*... quedaría completamente al margen del citado ciclo, están presentes en la novela de Magariños Solsona. Pero están en *Pasar*... de distinto modo que en las otras

novelas. Esos elementos tienen en esas novelas un peso y una importancia radical. En *Pasar*... son secundarios. Es un problema de nivel o de disposición. Cosas iguales distribuidas de distintos modos dan conjuntos diferentes aunque en algunos aspectos identificables. Así ocurre en este caso. El telurismo, la historicidad, el sociologismo, el deseo de interpretación de la realidad nacional no están ausentes en *Pasar*... Pero mientras en el resto de nuestra narrativa de tema rural son esenciales, en *Pasar*... descienden, séanos permitido el modo de decir, a los entresuelos de la creación. Mateo Magariños Solsona proyecta su atención y su intención de narrador hacia otras zonas. Ellas, al ocupar los niveles superiores en el contexto de su novela, determinan lo que ella tiene de más característico. Procuraremos, a continuación, precisar algo más estas observaciones.

El medio natural, se ha sostenido antes, actúa, en la narrativa uruguaya de tema rural, como *personaje*. No es un mero escenario. Es una fuerza enorme que gravita de tal modo sobre el ser humano que éste parece emerger de su medio con caracteres casi fatalizados por el medio mismo. Ya por adaptación, ya por reacción. Pero siempre en estrecha relación con la naturaleza. Este telurismo está sumamente atenuado en *Pasar*... Muchos personajes de la novela están *ante* la naturaleza, no *en* o *dentro* de ella. La naturaleza determina algunas reacciones de esos personajes, pero no los configura. En los restantes, en los que aparecen como configurados por el medio natural, esa configuración no aparece tan violentamente acentuada como en las otras novelas o cuentos de tema campesino. La naturaleza es, pues, en *Pasar*... más escenario que personaje. La novela carece, por consiguiente, de intensa acentuación de la vertiente telúrica. Se halla muy diluido ese color y ese sabor de primitivismo, frecuentemente poético, característico de las otras obras de tema campesino. El carácter histórico y sociológico se hallan, en *Pasar*..., mucho menos atenuados que el telurismo. Sin esas bases, la novela quedaría, desde luego, con las raíces en el aire. Son supuestos necesarios para dar consistencia de realidad a la acción y los personajes. Pero la atención del autor no se dirige fundamentalmente a esos centros. Están en la novela. Pero no son, como en otras obras, los núcleos afectivos o conceptuales desde los que la obra crece. No hay tampoco en *Pasar*... la intención de lograr, como finalidad esencial de la obra imaginativa, una interpretación de la realidad nacional. Aunque existe, sí, un *cuadro* de esa realidad y, consecuentemente, un comienzo de interpretación de la misma. ¿Hacia dónde ha sido desplazado, entonces, el centro de atención del autor, cuál ha sido su intención fundamental al escribir su novela? Dicho brevemente: hacia el destino individual de unos seres, hacia el análisis de sus individuales rasgos sicológicos y de las mutuas reacciones derivadas de su convivencia, más, también, la explanación narrativa, hecha sin énfasis, de una personal, discreta filosofía de la vida. El autor coloca a los personajes en un medio que sirve a sus fines, pero que podría ser otro sin que por eso variara fundamentalmente su creación. Lo campesino, en *Pasar*..., es más accesorio que sustantivo, sin que, a pesar de todo, deje de ser un ingrediente interesante en la novela.

Situar una obra literaria dentro del contexto del que forma parte es el mejor punto de partida para correctamente entenderla, gustarla y enjuiciarla. Situar una obra en su contexto es hundirla en un sistema de relaciones mediante las cuales el conocimiento de la obra se enriquece: cada obra arroja luz sobre las otras y subraya sus perfiles propios. Una comparación no es odiosa sino útil cuando tiende a que cada una de las cosas comparadas dibuje con mayor nitidez su personalidad. Tal es lo que, hasta aquí, se ha procurado hacer con *Pasar*...: situarla dentro de su contexto literario. Ello ha permitido fijar algunos de los trazos de su fisonomía, determinar algunos de sus rasgos definitorios. Esos rasgos y esos trazos, de orden muy general, constituyen algo así como las coordenadas críticas dentro de las cuales puede encuadrarse el más particularizado estudio de la novela de Magariños Solsona que a continuación intentaremos.

Escenario

En la casi totalidad de sus páginas, *Pasar*... tiene como escenario una estancia: "El Oasis". Este escenario sólo varía en dos oportunidades: una, en el capítulo II, en el cual el personaje protagónico evoca algunos episodios de su vida, fundamentales en la trama de la novela, ocurridos en Europa, especialmente en París; otra, en los capítulos XIII y XIV, en los que la acción se desplaza, por lógica necesidad de su desarrollo, hacia Montevideo, dando lugar, dicho sea de paso, a unas rápidas pinceladas, no desprovistas de interés, con las que se esbozan aspectos de la vida montevideana de los años en que la novela transcurre. Indicado el escenario, corresponde, ahora, particularizar algunas de sus características. "El Oasis", estancia del acaudalado señor Mauricio Padura y Arteta, personaje protagónico de la obra, es mostrado como un establecimiento modelo de explotación agropecuaria, en nuestro país y hacia la segunda década de este siglo[9]. Es un establecimiento modelo, pero lo es en un sentido muy especial. No ha sido concebido por su creador, que es, desde luego, el propietario de la estancia, como un medio egoísta de intensificar la producción con fines de ganancia personal. "El Oasis" quiere ser una creación que tienda al bien y al progreso colectivo. Es, según la visión de Mauricio Padura y Arteta, "*un nuevo foco de vida y experimentación*", que intenta, según afirma en un diálogo el mismo personaje, "*el estudio de fórmulas nuevas para intensificar la producción del suelo, y dar tarea al mayor número posible de los desocupados que pululan en nuestra campaña* (...)". Como es lógico, en varios lugares de la novela se describen las distintas dependencias de "El Oasis", desde la lechería hasta las caballerizas, desde las bodegas hasta los talleres y usinas, y en otras partes se reflexiona sobre métodos de

(9) La acción de la novela comienza un poco antes de la primera guerra mundial. En el capítulo IX se hace referencia precisa al estallido de la guerra. La novela concluye sin que se haga alusión a la terminación de la conflagración. Por otra parte, ella incide sobre el desarrollo de la trama novelesca.

explotación agropecuaria o sobre las posibilidades de la evolución rural del país. Retomaremos, más adelante, algunos de estos temas. Ahora nos interesa fijar cuál es, desde el punto de vista narrativo, el funcionamiento de este escenario.

En primer término, y a pesar de lo que podría suponerse en contrario de acuerdo con lo que llevamos dicho, "El Oasis", en cuanto establecimiento modelo, no funciona al modo de una *tesis* que ocupe un primer plano en el cuerpo de la novela. Si ello fuera así, "El Oasis" adquiriría carácter protagónico y los personajes se convertirían en una mera "función" de "El Oasis". Lo exacto es lo contrario. "El Oasis" está en "función" de los personajes: sirve para acentuar algunos de los rasgos de su carácter, para determinar lógicamente algunas de las reacciones, para enmarcarlos en un medio que les presta mayor colorido e interés. Un medio que alumbra sus rasgos sicológicos con una luz más intensa. Empleando una fórmula sintética, podríamos decir que los personajes no son un "*ingrediente*" de "El Oasis" sino que "El Oasis" es un "*ingrediente*" útil aunque no sustancial para la definición de los caracteres de los personajes protagónicos. "El Oasis", en cuanto establecimiento modelo, no es, pues, "personaje" protagónico en *Pasar*..., como no lo es tampoco, repetimos lo señalado antes, la naturaleza, en cuanto elemento integrante de una concepción telúrica del hombre. El uno y la otra ocupan un segundo plano en la economía de la obra, algo así como "los lejos" de la pintura, pero ni el uno ni la otra están meramente *agregados* al primer plano sino realmente *integrados* a él. Cabe, por consiguiente, señalar, en segundo término, que Marañiros Solsona ha obtenido, en *Pasar*..., buenos efectos narrativos tanto de su concepción de un establecimiento modelo como de la presencia de la naturaleza. Subrayamos, en este aspecto, y sin comentarios, que el lector podrá hacer de por sí, los capítulos X y XI, a modo de ejemplos. En el primero, la naturaleza sirve de marco donde se encuadra una situación sicológica, y el autor utiliza bien ese marco natural para acentuar la situación íntima; en el segundo, se plantea un conflicto determinado por el modo de convivencia de "El Oasis", pero, en definitiva, ese conflicto refluye sobre Mauricio Padura y sirve para ahondar en los relieves de su temperamento.

El cotejo de la estancia tal como es dada en *Pasar*... con la estancia tal como es mostrada por otros narradores uruguayos es un tema no carente de interés y también en relación con el escenario de la novela la de Magariños Solsona. Pensamos, por ejemplo, en la novela de Carlos Reyles, *Beba*, en la cual también se diseña un establecimiento modelo. Sugerimos el tema sin entrar en él. Sólo anotaremos que Reyles enfrenta los problemas agropecuarios con una intensidad y preocupación mucho mayores que Magariños Solsona. En Reyles, la estancia ocupa un primer plano en la preocupación del novelista. La estancia es, por eso, "*protagonista*" de su obra[10]. Aludido y eludido este tema, vamos a cerrar estos apuntes sobre el escenario de *Pasar*... con dos observaciones más. Primera: no hay en *Pasar*... ninguna de esas grandes escenas, habituales en nuestra narrativa campesina, en las que se muestra al hombre en lucha a brazo partido con las fuerzas naturales[11], ni abunda en esos otros episodios también típicos y ya tópicos (la yerra, la doma, etc.). Lo más característico, en este último aspecto, es la "*polla*" que aparece en el capítulo IV. Una buena escena, por otra parte, realizada con sobriedad y eficacia, y puesta, como casi todo en la novela, al servicio del trazado sicológico de varios personajes. La escena está creada, además, fundamentalmente, a través de lo visto, desde fuera, por testigos, y no mediante lo vivido, desde dentro, por actores. Segunda: el paisaje es también una presencia discreta en *Pasar*... Hay algunas buenas descripciones, pero el autor no las multiplica. No procura la brillantez descriptiva, en cuanto esta se iergue como un valor aislado. Hace entrar el paisaje en función narrativa, como se evidencia en el capítulo I, donde, simultáneamente, se va describiendo un paisaje de amplia perspectiva y haciendo la historia de "El Oasis".

(10) Hay, desde luego, muchas otras novelas en la que la estancia tiene importancia, aunque, quizás, en ninguna adquiere tanta importancia como en la obra de Reyles. Pensamos que el más cercano a él, en este aspecto, es un escritor posterior: Enrique Amorím, con *El Paisano Aguilar* (1934) y *El caballo y su sombra* (1941).

Personajes

Cuando nos referimos a la especial situación que ocupa *Pasar*... dentro de nuestro ciclo rural, subrayamos que la atención del autor se centraba especialmente sobre el destino individual de algunos seres y sobre sus rasgos sicológicos. Es, pues, *Pasar*..., ante todo, novela de *personajes*. Sin embargo, y contrariamente a lo que podría pensarse de acuerdo con tal afirmación, no hay en la novela de Magariños Solsona ni creación de grandes *tipos*, ni ocupa el buceo sicológico, analíticamente realizado, muchas páginas. La intención del autor no fue, evidentemente, la de crear grandes *tipos*, sino diseñar bien un grupo de personajes interesantes y verosímiles, aunque sin nada realmente excepcional; su intención no fue hacer sicología en abstracto, sino iluminar interiormente a sus personajes mediante actos que objetivan lo síquico[12]. A nuestro juicio, Magariños Solsona logró, en su novela, uno y otro objetivo.

Por las páginas de *Pasar*... desfilan una treintena de personajes. Todos ellos, incluso los episódicos, perduran fácilmente en la memoria del lector, porque el novelista supo, en cada caso, hallar algún

(11) Algunas de estas escenas son espléndidos frutos en nuestra narrativa. Recordemos, por vía de ejemplo, el paso del ganado a través del río, en el capítulo inicial del *Gaucho florido*, de Reyles, y la muerte de don Farías, en el capítulo penúltimo de *El paisano Aguilar*, luchando contra la corriente del arroyo.

(12) No faltan, en ciertas páginas, análisis sicológicos abstractos. Pero están realizados con mesura, y en general, apoyados en una situación o un acto que los justifican. El análisis no detiene la acción. El haber procedido al revés, abusando del sondeo síquico abstracto e inmovilizando la acción como consecuencia, es el error de Javier de Viana en *Gaucha* (1899). Por esa razón, se malogran muchas páginas de esta novela, tan importante, a pesar de ello, en nuestra narrativa.

rasgo que hiciera narrativamente bien discernibles a sus personajes. Cada uno de ellos tiene, pues, su propia personalidad novelesca. Es posible, sin embargo, escindir esa treintena de personajes en tres grupos. El primer grupo está integrado por Mauricio, Jacqueline, Eloisa Llanos y su hijo Jorge, que asumen carácter protagónico; el segundo grupo está formado por algunos personajes (especialmente Zenón y Fausto Peralta) sobre los cuales el autor demora su atención, aunque no tanto como con los protagonistas, y que inciden sobre la acción determinando episodios importantes; el tercer grupo se constituye con aquellos personajes (los agrónomos Eduardo Granier y Otto Rasker, el maestro don Cosme Comellas, Francisco Luchardo, el administrador don Juan Tussoni, el indio Merlo, la tía Juana, don Brígido Martínez (a) El Hueso y otros) cuya función narrativa consiste en completar el diseño del escenario, y los personajes episódicos (la cuadrilla de amigos de Mauricio, los canillitas y la tonadillera Cholito) que sirven para determinar situaciones que contribuyen al trazado de las figuras protagónicas. Ninguno de los personajes del segundo y tercer grupo impresiona como superfluo. Es cierto que el enfrentamiento conflictual de los cuatro protagonistas hubiera bastado de por sí para sostener el interés dramático y sicológico de la novela. Pero reducida a ellos, *Pasar*... hubiera quedado en el plano de la novela puramente sicológica (a la manera, digamos del *Adolfo*, de Benjamín Constant). Ese enfrentamiento conflictual gana en interés al ubicarse en un escenario como "El Oasis" y al ser rodeados los protagonistas por esos personajes de segundo y tercer plano. El conflicto se sitúa dentro del contexto de un *cuadro social* que opera como caja de resonancia. Este fue, a nuestro juicio, un acierto del autor. La novela de preponderante intención sicológica, reducida a ese solo centro de interés, corre el riesgo de esquematizar demasiado los contenidos humanos. Ubicados los personajes en un medio adecuado, se amplían los puntos de mira y la obra se beneficia con ello. Adquiere mayor proyección. Lo sicológico, sin perder en tensión, puede impresionar como más vitalmente fluído, aparecer menos como un producto de la abstracción. Piénsese, por ejemplo, como gana en vivacidad, al ser colocado en el cuadro social de lo andaluz, el análisis sicológico del pasaje del amor divino al amor humano en *Pepita Jiménez*, de Juan Valera.

En *El arte desde el punto de vista sociológico*, afirma Guyau que "*la forma menos complicada de la novela sicológica es la que se ocupa únicamente de un solo personaje, sigue su vida paso a paso y enseña el desarrollo de su carácter*", pero, añade más adelante, cuando se pasa "*a la novela de dos personajes sobresalientes el problema se complica. Los dos personajes deben estar incesantemente reunidos, mezclados uno a otro, permaneciendo siempre bien distintos uno de otro. Cada acontecimiento debe, después de haber, por decirlo así, atravesado al primero, llegar al segundo. La acción total del drama es una especie de cadena sin fin que comunica a cada personaje movimientos diversos, ligados entre sí, aunque individuales, y que obran sobre el conjunto, acelerando o retardando la acción*". El máximo de complicación y de interés se logra, agrega después Guyau, cuando en vez de dos son varios los personajes que se interinfluyen a través de

acciones y reacciones mutuas[13]. Esta interdependencia de los personajes entre sí (característica esencial de lo novelesco excelentemente acentuada por Guyau) es uno de los logros relevantes de *Pasar*... Como dijimos antes, la ecuación hombre-naturaleza, base de la concepción telúrica de nuestros narradores de tema rural, está apenas insinuada en la novela de Magariños Solsona; en cambio, se halla fuertemente subrayada la ecuación que relaciona lo humano con lo humano. Y esa sólida trabazón entre los personajes, en su juego de acciones y reacciones, es uno de los mayores atractivos de la novela. Es a través de ese juego de acciones y reacciones que los personajes cobran interés y adquieren su verdadera dimensión narrativa. Hay figuras de ficción que parecen poder (relativamente, por lo menos) independizarse de su contexto, manteniendo, aún así aislados, sus relieves propios. No ocurre así con los personajes de *Pasar*... Interesan más por el proceso sicológico que en ellos se da como consecuencia de su relación con los otros, que por lo que ellos *son* en sí mismos. Pero su mutua relación los revitaliza y le otorga a la novela una genuina progresión dramática.

Mauricio Padura y Arteta, mostrado en esa edad cenital que es la cincuentena, constituye, sin duda, una limpia, hermosa figura novelesca. Se halla en ese instante de la vida en que el pasado corre el riesgo de convertirse en un cementerio de recuerdos aureolados de nostalgia, y en que el futuro se abre como un horizonte que arroja sus últimos resplandores de esperanzas. Hay en él una tranquila nobleza que le hace ver la vida con benevolente mirada comprensiva. Se halla todo como bañado por una melancólica luz crepuscular. Es, a pesar de sus riquezas, un ser sencillo y llano, de temperamento naturalmente bondadoso. Pero es también (y aunque parezca curioso se trata de un rasgo sicológicamente muy veraz) de un ser no exento de sensualidad que, voluptuosamente, ha gozado de los placeres de la vida. Los otros tres personajes que con Mauricio forman el conjunto protagónico de la novela, tampoco son sicológicamente muy complicados. Jacqueline, la joven amante de Mauricio, es una francesita grácil y atrayente, sensitiva pero muy normal. Tiene un "pasado" (su primer amante la ha abandonado dejándola con un hijo) pero es un ser moralmente sano. La vida fue, por momentos, dura con ella. Su relación con Mauricio la pone a cubierto de la abyección y la miseria. Expande, entonces, por "El Oasis" su "joie de vivre". Eloísa Llanos, ex amante de Mauricio, y Jorge, hijo de la segunda y protegido y secretario del primero, son también fácilmente caracterizables en pocas líneas. Ella y él son catalanes. Mauricio conoció a Eloísa en momentos en que atravesaba ella una difícil circunstancia. Luego, fueron amantes. Ella fue la amante que en él dejó más profunda huella. Lo que en Eloísa se destaca es una cierta reciedumbre de carácter unida a una evidente sensualidad, cuyos últimos fulgores, algo sombríos, brillan, de pronto, en esos años de madurez, en los cuales, aunque casi sin esperanza, no se resigna a perder definitivamente a su ex amante. Me-

(13) M. Guyau. *El arte desde el punto de vista sociológico*. Segunda parte. Capítulo I (La novela sicológica y sociológica de nuestros días).

nos relieve tiene la figura de Jorge: gravedad, entereza moral, lealtad, prudencia son calificativos que le caben sin que logren hacer de él más que un ser simpático y mediocre. Esta rápida caracterización permite constatar que ninguno de estos personajes (con excepción, quizás, y parcialmente, de Mauricio) tiene rasgos sobresalientes. Nada tienen de abismal o de profundo. El autor logra, sin embargo, hacerlos narrativamente interesantes como consecuencia, repetimos, de su mutua relación, porque crea entre ellos una red de acciones y reacciones compleja. Las reacciones son, digamos así, cruzadas: se trasvasan de los unos a los otros. Por ejemplo: las reacciones de Jorge ante Jacqueline, de quien se enamora, determinan reacciones ante Mauricio, a quien debe lealtad y gratitud, pero a quien siente entonces como un obstáculo, y sus reacciones ante Mauricio se complican cuando llega casi la certidumbre de que su madre ha sido la amante de aquél. Del mismo modo, la posición sicológica de Jorge ante Jacqueline se determina, en gran parte, por la situación de ambos ante Mauricio, y a la inversa, su relación con el último no es ajena a las actitudes de Jacqueline frente a Jorge. El amor por su antiguo amante, es causa de los movimientos síquicos de Eloísa con respecto a Jacqueline, y, a su vez, las reacciones de Mauricio ante los otros tres personajes no se deben sólo a su individual relación con cada uno de ellos sino al total de esa triple relación. Y así, cada vez más complicadamente, se va entretejiendo la urdimbre que vincula estrechamente a estos cuatro seres. Este tipo de acciones y reacciones que se producen entre los cuatro personajes dinamizan la acción y da a la novela tensión sicológica. Subrayamos el hecho, aunque no avanzaremos más en el análisis. Realizarlo en detalle sería demasado extenso, aunque, quizás, no careciera de interés. Sería interesante, sobre todo, el análisis de la relación Mauricio-Jacqueline. ¿Qué hay en lo hondo de esa "liaison" entre un hombre cincuentón, de corazón bondadoso e inteligencia comprensiva, y esa jovencita de veinte años, llena de la alegría de vivir pero de fondo muy sano y equilibrado? ¿En qué zona, en qué esfera del sentimiento se ubican los vínculos que los unen? No es sólo la atracción carnal en él y la necesidad de un protector en ella lo que los liga. En ese plano se sitúa el comienzo de su relación. Pero luego, los vínculos que los unen se hacen más sutiles, complejos y variados; su mutua atracción está constituida, en verdad, por un nudo de sentimientos diversos. No es, precisamente, lo que suele llamarse amor. No es tampoco una mera atracción sexual mutua (no ausente, sin embargo, según discretamente insinúa el novelista). Es un sentimiento complejo formado por una suma de sentimientos: gratitud, admiración, necesidad de quebrar la propia soledad interior, deseo de marginar el corazón con nuevas esperanzas vitales...

Para completar este cuadro de los personajes de *Pasar*... conviene hacer unas pocas, rápidas anotaciones sobre los que ocupan un segundo y tercer plano en la novela. Todos ellos, se repite, están bien caracterizados: Zenón, el viejo servidor fiel; Fausto Peralta, el paisanito simpático y rebelde, que termina, muy criollamente, convirtiendo en vicios sus mejores virtudes vitales; Rasker y Granier, los dos agrónomos rivales, que discuten constantemente entre planes de

cultivo y sólo se ponen de acuerdo cuando se trata de pedir aumento de sueldo; el conjunto de amigos ciudadanos y Mauricio que forman "la cuadrilla", cada uno de los cuales, aunque someramente, queda narrativamente definido[14], como podrá comprobarse en los capítulos IV y V. Creemos innecesario referirnos a otros personajes. Solamente haremos esta última observación: hay en *Pasar*... una gran cantidad de personajes extranjeros[15]. Y ello es nueva prueba de que el *telurismo* casi no influye en la concepción novelesca de Magariños Solsona. Esos personajes *están* en un medio natural que no condiciona en modo alguno su carácter[16].

Trasluz

Como el trasluz del pensar, del sentir, del actuar de Mauricio, centro alrededor del cual gira toda la novela, *Pasar*... hace ostensible una especie de filosofía de la vida, evidente incluso en el tejido argumental y en el fin de la obra, contenidamente doloroso y melancólico pero bañado por una luz de serenidad y resignación. "*Dan fondo y emoción a esta obra* —ha escrito Alberto Zum Felde— *una grave y dulce sabiduría de hombre de mundo, un como sentimiento hondo —pero amablemente contenido en límites de ironía— de la vida que ya se va sin haber realizado sus grandes promesas, con su carga marchita de frustrados sueños, en la fatalidad del tránsito breve; una melancolía de tramonto otoñal, una sonrisa de viejo gentleman...*"[17]. Y, en efecto, la intuición que subyace en las páginas de *Pasar*..., y de ahí el título, es la intuición del tiempo, ese tobogán por el cual el hombre se desliza insensiblemente hacia la muerte. Esa intuición pone en la novela un tenue estremecimiento metafísico. Pero lo pone sin hacer alardes, sin engolamiento, sin ni siquiera pretensiones de vertirlo conceptualmente. "*Vivir es devorar tiempo*", pensaba el Mairena de don Antonio Machado. Vivir es ser devorado por el tiempo, siente el Mauricio de *Pasar*... En el capítulo V, entre bromas, los

(14) En páginas escritas en 1920, año de publicación de *Pasar*..., José G. Antuña insinúa que los personajes de la "cuadrilla" son retratos de seres reales que formaban el núcleo de amigos íntimos del novelista. Sospechamos que en Jacobo Skien retrata a Samuel Blixen, prologuista de la primera novela de Magariños Solsona. El trabajo de Antuña, titulado *La novela nacional*, fue incluido en *Litterae* (París, Imprimerie Artistique A. Fabre, 1926).

(15) Jacqueline, francesa; Eloisa Llanos y Jorge Llanos, catalanes; Otto Rasker, alemán; Eduardo Granier, francés; Francisco Luchardo, su mujer y su hija Pispeta, napolitanos; don Cosme Comellas y su hija, españoles; Ludovico Chaff, no se indica nación pero se especifica que es extranjero.

(16) Según indica José G. Antuña en las páginas mencionadas en la nota anterior, se le reprochó a Magariños Solsona, al aparecer *Pasar*..., que su novela era impugnable por "falta de nacionalismo". Se señaló, escribe Antuña, "*como una de las causas de ese funesto extranjerismo, la nacionalidad francesa de la "maitresse" de Mauricio*".

(17) *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, Editorial Claridad, 1942).

amigos de la "cuadrilla" se quejan de sus achaques. Entonces, Jacqueline se dirige a Mauricio: "—*¿Y a ti que te duele, mi querido?*". Y él responde: "—*pasar...*—". Es decir: a Mauricio le duele en el alma el tiempo que corre, lo fugitivo inasible, la ansiedad de permanecer. Y no por miedo a la muerte, sino por amor a la vida, según afirma unas líneas después. Pero ese dolerse por el tiempo que corre, con un correr que no sólo lleva arrebatadamente hacia la muerte sino que, además, y es lo peor, va quitando los frutos que la vida misma antes ha donado, encuentra en Mauricio, al fin, y en lo más hondo de él, ecos de comprensión, de serenidad, de resignación. Es esa su sabiduría. Y su conquista final. Las últimas líneas de la novela muestran que Mauricio se ha posesionado para siempre de esa *su* verdad íntima.

Una consecuencia de esta filosofía de la vida es "El Oasis". Porque ese establecimiento modelo, fruto, sin duda, de un corazón bondadoso que desea el bien y el progreso colectivos, es, también, fruto de la necesidad de Mauricio de crear algo que justifique su vida, de crear algo que, nacido de él, tenga cierta permanencia y se contraponga a la acción devoradora del tiempo. Por eso se ha dicho que el personaje no está, narrativamente, al servicio de "El Oasis", sino, a la inversa, "El Oasis" al servicio del personaje: acentúa una faceta de su carácter. Igual ocurre con las ideas que sobre lo social expresa, en diversas partes de la novela, Mauricio. Nacen, por una parte, de su particular filosofía de la vida, y, por otra, su benevolente comprensión, rasgo hondo de su temperamento. Por este aspecto, y sólo por él, tiene Mauricio algo de personaje tolstoiano. Así como algunos personajes de Tolstoi intentan repartir sus tierras entre los campesinos, Mauricio desea organizar cooperativamente "El Oasis" para que todos los que lo trabajan participen de las ganancias; lo mismo que algunos personajes del novelista ruso, Mauricio siente una genuina pero en el fondo muy aristocrática piedad por los humildes o desposeídos (cuando el personal del establecimiento organiza una huelga, el administrador Tussoni comenta: "—*¡Qué infames!*", y Mauricio responde: "*¿Y no sería mejor decir, qué desgraciados?*"); finalmente, y a semejanza de lo que ocurre en algunas de las obras del autor de Resurrección, Mauricio choca con la incomprensión de aquellos a quienes procura ayudar y experimenta la inanidad del intento de solucionar los problemas sociales mediante el mero esfuerzo individual. Con todo, anotemos, no es Mauricio un iluso. Percibe claramente que "*aquella admirable máquina del Oasis, montada con tanta previsión como abundancia, no se costeaba siquiera, daba pérdidas y era indispensable reforzar a cada momento sus recursos, precisamente con los proventos de las estancias explotadas a la antigua usanza, en las cuales, los ganados vivían y prosperaban confiados a la benignidad del clima y a la gran extensión del campo*". Y, en una oportunidad, comenta: "—*Desde luego, que, sólo para ganar dinero, no necesitaba haber hecho nada de eso; ni siquiera preocuparme de variar los procedimientos empleados por mis antepasados, pero, ya que intento el estudio de fórmulas nuevas para intensificar la producción del suelo, y dar tarea al mayor número posible de los desocupados que pululan en nuestra campaña, no puedo prescindir de su interés*". Se le reprocha, entonces, por su sentimentalismo, y Mauricio responde: "—*¿Y por qué no decir previsión? ¿No creen ustedes que ha entrado ya mucha luz en las conciencias para que los más se resignen a servir indefinidamente a los menos?*".

En síntesis

Un escenario bien definido; un grupo de personajes bien logrados, verosímiles y con la suficiente densidad humana como para mantener alerta el interés del lector; un bien trabado juego de acciones y reacciones sicológicas entre los antagonistas; un trasfondo de problemas incitantes que se entretejen a la acción y a los personajes pero sin disminuir la buena andadura narrativa: he ahí algunas de las cualidades de *Pasar...* que, a través de estos apuntes, hemos procurado destacar. Creemos innecesario demorarnos sobre los aspectos de composición y estilo. El autor no intentó —ni tenía porqué— complejidades técnicas. Narra llana y dinámicamente una acción principal: las relaciones de Mauricio y Jacqueline, que progresa en forma lógica hacia su desenlace, y hace confluir hacia esa acción principal, alimentándola con nuevos ingredientes dramáticos, algunas acciones secundarias (por ejemplo: la huelga y la muerte final de Zenón y Fausto Peralta) que, por otra parte, sirven para acentuar los rasgos del protagonista. El estilo es narrativamente eficaz. Se desliza al par de la acción sin esforzarse por hacer brillar sus hallazgos. Es un cauce verbal fluido y parejo. Todo esto hace de *Pasar...*, a nuestro juicio, no una novela excepcional, pero sí una de las buenas novelas con que cuenta nuestra narrativa. Y podemos terminar estas líneas recomendando, honradamente, su lectura.

UN NOVELISTA SINGULAR: RAMON PIRIZ COELHO

I

Ramón Píriz Coelho, autor de este *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* que el lector tiene entre las manos, es, a mi juicio, ejemplo claro del hombre que sin haberse propuesto formalmente, en el curso de su vida, ser escritor, llega, sin embargo, a serlo por imposición de una íntima necesidad insoslayable. La actividad permanente del autor de *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* fue la del diplomático. Radicado por años en países europeos: Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Noruega, Suiza, las obligaciones de su carrera lo llevaron, también, a vivir largamente en diversos países americanos: Bolivia, Ecuador, Venezuela, Brasil, Argentina. Una vida así tiene que ser, por fuerza, rica en experiencia. Intensa y con no pocos atractivos. Se conocen seres, costumbres, paisajes diversos. Se abren amplios campos para la personal meditación. Pero una tal vida tiene que conocer, asimismo, la nostalgia del solar propio y la inquietud de no sentir una genuina radicación terrestre. El peregrino siente siempre, secretamente, su vida en vilo, y aspira a reposar, algún día, en el solar natal. Recordemos a los campesinos españoles que, al emigrar a América, traían el montoncito de tierra materna sobre el que habrían de reposar definitivamente, en la muerte, su cabeza. Pienso que Ramón Píriz Coelho, en medio de tantos desplazamientos, sintió la necesidad de *radicarse* de algún modo en su propio país. Y para ello, escribió un libro. Un libro narrativo que lo ayudó a sentirse radicado. Desde este punto de vista, *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* (La Paz, Bolivia - Revista "*México*", 1938), me impresiona, inicialmente, como una especie de gozosa reasunción de la tierra nativa, de la cual el autor anduvo tan lejos durante tantos años. A esta inicial impresión se suma otra que, en mi sentir, surge, como reacción inmediata y espontánea, de la lectura del libro de Piriz Coelho. ¿Cuál es esta impresión? Para subrayarla servirá una breve digresión. Hay obras literarias que, más que por su realización estética, atraen por sus destellos de calor humano, por la temperatura vital que sus páginas irradian. En estas obras interesa, antes que nada, el tono: sinceridad, frescura, carácter personal. En ellas se siente como subsidiaria la ma-

yor o menor destreza con que el autor sabe dar salida a su genuina necesidad de comunicación. Y hasta ciertos desaliños, y aún alguna torpeza en el oficio de escritor, pueden resultar agradables: son signos ciertos de espontaneidad, del deseo de lograr una expresión lisa y llana que se tienda como un puente abierto a la receptividad del lector. Si, con todo rigor y afinando la calibración crítica, se intentara la creación de una escala de valores literarios, sería necesario, a mi juicio, establecer una categoría que albergara en sí el tipo de obras cuyos caracteres son los que, aproximadamente, quedan indicados. Son obras cuya denominación adecuada sería, quizás, la de *simpáticas*. Pues bien: de esta naturaleza es esa otra impresión a que antes me referí. Como una obra *simpática* impresiona este *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos*. A mi juicio, esta doble impresión que el libro de Píriz Coelho suscita, esto es: ser sentido como gozosa reasunción de la tierra nativa y como obra *simpática*, pueden valer como un primer acercamiento crítico. Ambos impresiones suponen, hasta cierto punto, una caracterización y una estimativa. Una y otra, desde luego, muy primarias o genéricas. Constituyen, valga la expresión, al modo de una *atmósfera crítica* con que conviene rodear al libro de Píriz Coelho para que una más incisiva penetración en él dé su adecuado rendimiento.

II

Ramón Piriz Coelho escribió y publicó su *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* en los últimos años de la década del treinta. Su obra apareció, pues, hacia el final de un período bien definido de la narrativa uruguaya. Ese período, iniciado alrededor de 1920, aproximadamente, congrega un núcleo numeroso y calificado de escritores vinculados entre sí por algunos rasgos comunes. El primero y más saliente de esos rasgos es que todos buscan apasionadamente en la vida del campo y de las pequeñas ciudades del interior del país su materia narrativa. Fueron años en que nuestros narradores bucearon afanosamente en toda esa zona de la realidad que se juzgaba expresiva de lo más genuinamente autóctono. Ramón Piriz Coelho, con su *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos*, se inscribe dentro de esa corriente de nuestra narrativa. Con lo cual queda dicho qué zona de la realidad nacional fija su atención de narrador. Mas es preciso, todavía, agregar algo: la identidad de interés por una misma zona de la realidad, no impidió a estos escritores concentrarse sobre ella desde posturas literarias e intuiciones de la vida radicalmente distintas. Y de ahí la diversidad de mundos narrativos creados a pesar de la identidad el punto de partida. Piénsese, simplemente, y para visualizar con un solo ejemplo esa diversidad, en la diferencia que va de *Crónica de un crimen* (1926), de Justino Zavala Muniz, a *Los albañiles de "Los Tapes"* (1936), de Juan José Morosoli. En ambas obras hallamos seres humildes, vidas primarias. Pero, ¡qué heterogéneos entre sí son ambos orbes narrativos! Salvajemente trágico, intenso, de pasiones rudas y bárbaras, es el de Zavala Muniz; una viril melancolía corre por las páginas de Morosoli, pero sus personajes, que dejan

muchas veces que la vida los gaste como el roce desgasta una moneda, están lejos de aquel primitivismo reluciente de barbarie. Son seres que viven con un ritmo lento y denso, como haciendo del cuotidiano vivir una forma humilde de la heroicidad. Distinta es también la precisa pero esquemática manera narrativa morosoliana, que puede en una frase apresar lo esencial de un personaje, del intenso sondeo síquico a que somete Zavala Muniz a sus personajes. Así, pues, a pesar de la inicial unidad temática que vincula a estos diversos escritores, el conjunto de sus obras ofrecen una visión del país que tiene una cierta cualidad caleidoscópica, porque la materia narrativa que utilizan se refracta en sus libros de diverso modo. Cabe hacer estas observaciones, ya que también el libro de Piriz Coelho ofrece su sesgo personal en el enfoque de la realidad campesina. *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* se inscribe, pues, en una bien definida corriente de la narrativa nacional, pero lo hace, asimismo, con sus perfiles propios. ¿Cuáles son los rasgos que dan personalidad propia al libro de Ramón Piriz Coelho, dentro del conjunto ya tan vasto y, al mismo tiempo, tan matizado, de nuestra narrativa de tema campesino?

III

Toda obra literaria instaura, por una parte, una forma de soledad muy precisa: la constituida por su última, radical e intransferible temperatura humana y estética, pero, por otra parte, establece un modo de comunión tan preciso como aquella soledad: la constituida por sus contactos con las obras de análogos caracteres creadores que, en el conjunto de toda literatura, se organizan como una tendencia nítidamente reconocible. Para subrayar los rasgos más personales de una obra literaria es necesario tener en cuenta tanto aquella soledad como esta comunión. La exacta caracterización y estimativa de una obra literaria exige, por consiguiente, una operación análoga, en lo conceptual, a la que los lógicos demandan para la elaboración de una definición correcta. Definir consiste en insertar lo definido en el género próximo y señalar, luego, la diferencia específica. Insertar una obra literaria en su género próximo es precisar los caracteres de la comunión antedicha, determinar los rasgos que esa obra tiene en común con otras; subrayar la diferencia específica es penetrar en el recinto de esa soledad que la obra instaura y evidenciar lo que tiene de única. Ya en otra oportunidad, en el prólogo a los cuentos de Benjamín Fernández y Medina editados en esta misma colección, he procurado destacar algunos de los trazos característicos que definen globalmente el *criollismo narrativo* dentro del cual se inserta este *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos*. No es ineludible repetir aquí lo afirmado en aquel prólogo. No es tampoco ineludible señalar uno a uno los rasgos diferenciales perceptibles en el libro de Piriz Coelho. Para evidenciar la fisonomía personal que dentro del conjunto del *criollismo narrativo* tiene este *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos*, alcanza, a mi juicio, con que se haga intuir el *clima narrativo*, el aire particular que parece desprenderse de la obra y en

el cual la misma se envuelve. Creo posible lograr tal fin mediante varias rápidas anotaciones en torno a algunos de los aspectos más importantes del libro.

¿Cuál es el cuadro general que Ramón Piriz Coelho ofrece de la campaña uruguaya en su *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos?* Cuando esta pregunta se formula con respecto a cualquiera de las obras que integran el ciclo de nuestro *criollismo narrativo,* es necesario, previamente a un intento de respuesta, precisar la ubicación geográfica y temporal en que la acción se sitúa. Es necesario aún más: una determinación más especificada —estancia, chacras, campo abierto— del escenario en que la acción narrativa se encuadra. No son pormenores superfluos. Nuestros narradores criollistas se han esforzado en crear *seres concretos* y no un *tipo abstracto,* no *el hombre* de nuestro campo sino *los hombres* de nuestros campos. Esto es: considerado en su conjunto, dicho ciclo narrativo muestra, a través de los distintos autores y obras, los diversos tipos humanos que la evolución histórica ha ido haciendo aparecer en la campaña. Representantes de distintas etapas de una evolución, esos *tipos* muestran ciertos rasgos genéricos sobre los que se dibujan, modificándolos, perfiles diferenciales. Y, de igual modo, aunque en forma no ya tan nítida, esa misma narrativa registra caracteres diferentes en sus personajes según las diversas zonas del país en que habitan. La localización geográfica y temporal, por consiguiente, en que se sitúa la acción narrativa, es de no poca importancia para la comprensión de las obras de nuestro *criollismo narrativo* y para una más honda penetración en las intenciones creadoras de los diversos autores. Esas dos coordenadas —la geográfica y la temporal— son, en *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos,* bien precisas. La acción narrativa se sitúa en la zona litoral de nuestro país: en la estancia "*Los Alamos*", de don Juan Marcos, ubicada en el departamento de Paysandú, en las cercanías del río Queguay y el arroyo Buricayupí (véase comienzo del capítulo VIII). Hay dos rápidos desplazamientos de la acción a otros escenarios: a Paysandú (capítulos VII y VIII) y a Buenos Aires (capítulos-epílogo XXI y XXII). Pero, a los efectos del *clima narrativo,* el escenario que importa es el campesino. En cuanto a la época, también está fijada con exactitud: en el capítulo I, el autor indica que la acción comienza el 8 de marzo de 1908; en el capítulo XII, señala que se cierra en julio de 1914. Dentro del marco narrativo creado por estas dos coordenadas, encierra Piriz Coelho la acción. ¿Cuál es ésta? Dicho muy brevemente: las varias vicisitudes por las que atraviesa un "*gauchito*" adolescente, Santiago Marcos, hijo del dueño de "*Los Alamos*". Esas vicisitudes, en su mayoría, tienen su origen en el carácter un tanto trapisondista y propenso a amores y amoríos de Santiago. No son, ciertamente, aventuras excepcionales, aunque, en más de una ocasión, ponen de manifiesto el evidente coraje del "*gauchito*". Pero hay algo más que debe ser claramente destacado: ese hilo anecdótico se va tejiendo sobre el entramado constituido por cierto número de escenas típicas —carreras de parejeros, timbas, jugadas de taba, bailes campesinos— y le permiten al autor movilizar, también, un conjunto no menos típico de personajes. Agreguése, todavía, que el autor intercala la narración

de algún "*sucedido*" totalmente ajeno al protagonista pero muy característico de la vida de campaña, y se tendrá un primer indicio del *clima narrativo* constituido por *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos.* Lo dicho sugiere, creo, que para intuir el clima narrativo del libro de Piriz Coelho, el lector debe tener en cuenta que sus trazos sustanciales son los siguientes: costumbrismo, a través de descripción de escenas típicas; color local de una zona bien especificada del país; incursión en aspectos de la vida de una estancia de comienzos de este siglo; representación de algunos tipos de nuestra campaña de la misma época: viejos que conservan, aún acusados, resabios del gaucho, aún cuando éste como realidad histórica ha desaparecido, y jóvenes, el *paisano* o *criollo,* en los cuales los atributos del gaucho se muestran ya muy evolucionados.

Esta inicial caracterización del clima narrativo de *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* requiere ser completada. En lo anterior he atendido, especialmente, a los elementos objetivos que lo componen: época, lugar, costumbrismo, color local... Pero toda realidad puede ser vista desde distintas perspectivas íntimas, y, según sea esta perspectiva, esa realidad, al ser trasmitida, una diversa fisonomía. La perspectiva íntima con que Ramón Piriz Coelho ve la realidad que en su libro trata es, diré así, recatadamente emocional y predominantemente humorística. Ese humorismo corre por casi todas las páginas del libro; a veces, a flor de piel, otras, soterrado y subyacente. Ese humorismo, que sólo desaparece del todo en algunos momentos de mayor intensidad dramática, es menos verbal que de contenido: consiste en un modo de ver y construir las escenas y los personajes. Es un humorismo que yo siento como muy característicamente nuestro pero que, en rigor, resulta difícil de definir. Es un humorismo que nace de ver el lado grotesco de ciertas realidades, de enfrentar algunas situaciones por medio de un esguince burlón, de reir, quizás forzadamente, incluso de los que nos duele, de acentuar el trazo caricaturesco de lo que más que risa podría merecer conmiseración. Ese humor que bordea lo grotesco, y que resulta indefinible, como indefinible resulta, según Chesterton, todo lo que realmente interesaría que pudiera definirse, está, en especial, presente en el capítulo XIV, cuando se describe la cancha de taba, la tercera y más humilde de las tres, donde se expansiona el "*savalage*". Léase esta descripción: *Don Pancho, tristón y sin medio, se retiró a formar corro en un grupo de colegas "trasquilaos", que se consolaban hablando de sus diversas habilidades y recordando tiempos mejores... En aquel ameno debate dilucidaban asuntos de trascendencia sin igual los conocidos ciudadanos del pago Abdon Zanabria, Maneco Colorao, Maneco Tatú, Par de Botas Bandeira, El Chivo Aguilera y don Juan Paulo González. A ellos se incorporó el amigo Güira, y momentos después, desposeído ya de sus postreros vintenes, el muy ilustre don Doroteo Ramírez. Se trataba de ocho personajes de alta alcurnia en las copas, concurrentes infaltables a todas las reuniones y fiestas de pulperías pero de muy precaria situación económica en todas las estaciones del año.*

Zanabria y González eran, socialmente, lo mejorcito del grupo. El resto lo componían seis viejos haraganes y borrachones, enemigos

empedernidos de todo aquello que significara trabajo. Abdon y Juan Paulo no eran así. El primero se prestaba como cocinero en las esquilas, "yerras" y mensuras de campo. El segundo trabajaba en guascas y tenía para labor tan sutil como para las copas, vocación artística... Además, se distinguía en calidad de "embellonador". Ninguno de los dos jugaba. Solamente bebían. Juan Paulo siempre, como fanático idólatra de Bacus; Abdon, ocasionalmente, y nunca perdía los estribos. Y ambos gastaban la platita bien ganada sin remordimientos de conciencia. Con los restantes seis caballeros, la cosa era distinta: bebían y jugaban. Para conseguir dinero cerdeaban sus caballos, y algún ajeno si se presentaba la oportunidad, y así juntaban capitalito que les servía "pa despuntar el vicio" con un poco de yerba, caña y taba... La carne y otros menesteres podían adquirirse con cierta facilidad contando con los sentimientos generosos del vecindario "acomodao" que a veces regalaba de buen grado y a veces por temor que le carnearan las ovejas en algún zanjón apartado, a las sombras de las noches estrelladas y sin luna... Por lo demás, las chinas sembraban para choclos y daban hijos todos los años... ¿Que más podía pedirse?... Más tarde los gurises servían para juntar leña, traer agua, pedir "fiao al pulpero", pescar bagres, cabezas amargas y tarariras en las lagunas del Sauce, Soto y Buricayupí... ¿Qué más podía pedirse?... Así era linda la vida!... ..

Hay, en esta presentación de tipos, sin duda, algo de humor entre gris y negro. Se acentúa lo grotesco. Casi despiadamente, se caricaturiza todo lo que los personajes tienen de miseria física y moral. Pero hay más todavía. Los mismos personajes adoptan ante ellos mismos un idéntico sesgo burlón. Véanse estos comentarios, hechos por "*gauchos rotosos*", cuando otro, tan "*rotoso*" como ellos, entra a tallar en la taba:

Echó suerte Doroteo Ramírez, alias "El Tigre", y con aplomo extraordinario apretó la taba Pancho Güira, quien escudriñando su cinto viejo consiguió juntar tres reales después de haber recurrido a los últimos vintenes matreros. La labor tenaz de Pancho provocó comentarios como estos:

—Cuidado, muchachos, ta tanteando su lagarto viejo Su Eselencia el miyonario Güira y van a correr las doradas de cabayito como el agua e Buricayupí cuando sale campo ajuera rempujao por la creciente el Queguay...

—Den cancha, señores, que Matos Neto se juega sus veinte mil noviyos...

—Entuavía le quedan otros veintemil en la cabeza...

—No molesten al acaudalao don Luis Inacio García...

—Por la parada parece el dueño e la estancia "Las Delicias"...

—Pa mi qu'es don Jacinto Larrachea...

—¿O será Mongrell que se juega la cabaña?...

—¿O el dotor French que arrieja los toros importaos?...

—Debe ser don Aníbal da Souza..., o el dotor Gallinal...

—Pa mi qu'es algún príncipe o ray disfrasao de perro sarnoso...

Esta burla que los personajes hacen de la miseria ajena, que es, en rigor, su propia miseria, ya que todos viven un estado de miseria compartida, es característica del humor rioplatense, y Piriz Coelho recoge ese sesgo humorístico no sólo cuando hace hablar a los personajes sino también a través de la perspectiva subjetiva con que él mismo los enfrenta. Las páginas del libro se hallan así, como impregnadas de ese "*humor*" tan particular que he procurado, a través de algunas transcripciones, hacer intuir. El "*habla*" de los personajes, reitero, acentúa la presencia de ese humor. Es un "*habla*" jugosa, llena de inventiva, con eficaz aprovechamiento de giros populares, y que extrae expresividad hasta de lo que linda en lo grosero. Para dar una fugaz idea de esa "*habla*", propondré varios ejemplos. Un curandero brasileño, que casi ha matado a una familia entera, se justifica así: "*—Güeno, eu no tiño a culpa; a mancia taba fresquiña e eu no sabía quera de un cueiro de un animal morto de grano malo, o iso que us gringos yaman carbunclo. Foi una injusticia, mais me aplicaron seis meses de prison. Sorte danada! No hay justicia en este pais!*". Una china desdeñada se dirige así a un mozo: "*—¿El gringo no desearía que yo le diera unos abrojos pa su linda melena rubia que relumbra al sol lo mismo que cerda de chancho colorado?*". Un personaje describe así la tremenda situación de miedo por la que pasó otro: "*—Se le aflojaron tuitas las coyonturas, se le cayó la carretiya y la baba le bañó la pera, y, coligiendo por el ruido e sus achuras y por cierta gedentina, se le aflojó hasta el aniyo el niengue...!*

Una observación más quiero hacer entrar dentro de este capitulillo. Dije antes que la ubicación geográfica de la acción narrativa es una determinante de ciertos rasgos de las obras de nuestro *criollismo narrativo*, ya que a través de sus obras, y según sea la zona de ubicación geográfica de la acción, se han subrayado matices diferenciales en los rasgos sicológicos de los personajes. Matices que provienen no de la singularidad individual sino del medio ambiente que ofrece peculiaridades bien discernibles de las de otros. No se debe extremar la afirmación hasta suponer que dos obras cuya acción tenga idéntica ubicación geográfica han de tener caracteres absolutamente iguales. Otros factores intervienen y llegan a determinar variaciones sustanciales. Pero, en muchos casos, se pueden establecer aproximaciones que corroboran aquella afirmación. Una de esas aproximaciones es la de *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* con la labor narrativa de Adolfo Montiel Ballesteros, la cual suele desarrollar su acción, también, en la zona litoral del país: Salto. Entre la obra de Montiel Ballesteros y el libro de Piriz Coelho hay, efectivamente, afinidades bien ostensibles. Pienso, especialmente, en cuatro libros de Montiel Ballesteros: *Alma nuestra* (1922), *La raza* (1925), *Luz mala* (1930). Para estos libros, son transferibles muchas de las observaciones sobre el "*humor*" que impregna las páginas de Piriz Coelho y que quedan antes anotadas. Aunque, eso sí, en Montiel Ballesteros ese "*humor*" es menos tosco o abrupto y más tocado de matices líricos. De igual modo, tanto algunos personajes de Montiel como otros de Piriz Coelho tienen una cierta traza caricaturesca muy bien lograda. En uno y otro escritor, por otra parte, campea una sensualidad fuerte y sana, un ero-

tismo tan auténticamente vívido que se le siente como una forma de salud moral. "*Los relatos de Montiel están impregnados de crudas sensaciones de color, de olor, de gusto; sus sensibilidad es más corporal que anímica*", ha escrito Zum Felde. Cabe aplicar exactamente las mismas palabras respecto a Piriz Coelho y su libro. Sus páginas no son las de un contemplativo, sino las de quien, con verdadera fruición casi corporal, procura apresar la realidad.

IV

Una idea de cuál es el *clima narrativo* de *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* queda esbozada, a mi juicio, con las anotaciones que anteceden. Corresponde apuntar, ahora, algunas observaciones sobre los personajes. Son muchos los que moviliza el autor en las páginas de su libro. Pero, en verdad, y aparte del personaje protagónico, no ha sido preocupación del autor hacer en ellos un calado sicológico profundo. La mano del autor, es cierto, se ha movido rápida y certeramente trazando perfiles bien delineados, pero su intención ha sido detenerse en esa superficie. He dicho ya que estos personajes son representativos de un momento de la evolución de nuestra campaña, y he señalado, también, que asumen por momentos un trazado casi caricaturesco. Dentro de este cuadro general, se singularizan algunos tipos: don Juan Marcos, prototipo del viejo patrón de estancia, lleno de experiencia y de nobleza; el capataz, don Eufrasio Cardozo; Eleuterio, el hijo de don Segundo, "*medio idiota merced a la educación del garrote que le prodigaba diariamente su padre*"; las figuras femeninas: Juanita, Guillermina, Isabel... Cabe señalar, asimismo, que, como en otras novelas que muestran estancias de la misma época —por ejemplo: *Castigo e'Dios*, de Montiel Ballesteros, y *Pasar...*, de Mateo Magariños Solsona— aparece en ésta de Piriz Coelho el tipo pintoresco del extranjero radicado en la campaña: el andaluz Francisco Peral, al cual el autor presenta, y lo mismo hacen los dos antes citados, como un tipo cómico pero visto con simpatía. Otra presencia que debe ser subrayada, por insólita en nuestro *criollismo narrativo*: los gitanos, que adquieren, conviene destacarlo, papel principal en algunos de los capítulos finales.

Unas palabras, ahora, sobre el personaje protagónico. No se trata de un personaje de sicología compleja. Indiqué ya algunos de los elementos que lo definen: es un "*gauchito*" adolescente, un tanto trapisondista y dado a amores y amoríos. Puede agregarse que lo adornan algunas virtudes: coraje, generosidad, innato buen corazón. En su formación influye la paisanada que lo rodea, que le inculca la idea de que "*para ser hombre había que beber, jugar, pelear y conquistar mujeres*". De ahí que muestre, por momentos, ciertas aristas de compadrito, de las que él mismo trata de corregirse cuando regresa de cursar estudios en el "*Instituto Sanducero*", de Paysandú. Cuando la casualidad pone en sus manos los poemas de Homero, los lee y hace una graciosa interpretación de héroes y dioses. Pero esta lectura le despierta aficiones poéticas y literarias. Estos rasgos definen, en general,

la personalidad de Santiago Marcos. Pero si ésta es, me permitiré decir así, la definición del personaje, cabe, también, una *interpretación* del mismo. Para llegar a ella es preciso recordar que *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos* muestra nuestra campaña en un momento de transición. Nuevos métodos de explotación agropecuaria están transformando las formas de vida de la "*estancia vieja*". En el capítulo XXII, cuando tras una larga ausencia, Santiago regresa a la estancia "*Los Alamos*", encuentra allí a los viejos Eufrasio Cardozo, Cayetano Fernández y Virginio Collazo. Ellos dan la pauta de esa transformación. El viejo Cardozo se expresa así: "*—Ay, gurí, qué transformación dende que te juiste la primera vez! El país se va agringando! En seis años todo ha cambiao, y se van concluyendo las camperiadas... Ya no quedan cuasi rodeos y el lazo ta siendo sustituido por los bretes áunde se encierra el ganao pa la capación, las marcaciones y hasta pa los apartes. ¿No ves ayá los palo a pique? Son los bretes...*", y luego concluye: "*Ya no servimos ni pa tráir agua! En áura los piones ya no usan chiripá ni bombachas anchas... Se presientan de bombiyas cuando no de pantalones de montar como estás vos... Si parecen esas arañas barcinas y vayas, de piernas finitas pero culonazas! Los capataces en áura unos mocitos letraos. Y ansina es todo. Esta tierra val disastre, gurí! Quiera Dios yevarme pa su cueva el cielo antes que yo presencie a mi páis agringao del todo!* Esta elegía, o epicedio, por una vida rural ya casi extinguida, es completada por don Cayetano, que dice: "*Aura todo es pura chafalonía, che. Empiesan a venir los autos, las máquinas de esquilar y los arados a motor. Fierro viejo que dentra al páis a cambio de oro! Dicen qu'es el progreso, no? Güeno, antes no teníamos tanto progreso pero teníamos menos malicia y menos corrución, no! La palabra era un documento y hasta el más piojoso llevaba algunos riales en el cinto y mucha dinidá en el corazón! Cómo no, no! Sabíamos montar a cabayo y no necesitábamos los autos p'atravesar la campaña en el lomo de nuestros pingazos criollos, no! Pero nuestros manates amujerados quisieron imitar alas uropas y trajieron autos y máquinas pa cuasi todos los menesteres... Güeno, el señor nos castigó: la langosta viene todos los años y el páis ta yenito e'gringos! Qué Dios se apiade de mí y no me permita hablar arrevesao pa que me entiendan esos herejes!* Pues bien: entiendo que Santiago Marcos puede ser interpretado como un personaje representativo del nuevo tipo de criollo que surge en nuestra campaña durante esa etapa de transición. Posee algunos de los atributos del viejo gaucho, desde su altivez hasta su coraje. Coraje y altivez que en él, como en el gaucho, son tan pronto espléndidas cualidades como causa de actitudes negativas. Ama y se consustancia, asimismo, con ese medio rural del que es, casi, como un fruto natural. Pero en él hay infiltraciones ajenas a la telúrica entraña de donde ha crecido: el comienzo de una cultura ciudadana, y hasta esa lectura de Homero, del que hace su interpretación *sui generis*. Es, en rigor, un tipo nuevo de hombre americano en estado de germinación. Un hombre, es necesario anotarlo, que comienza a huir del campo. Tras un período de trabajo en Buenos Aires, el lector halla, al fin de la novela, a Santiago embarcado en el "*Arlanza*", rumbo a

Inglaterra. Una consideración más deseo apuntar. En la página preliminar del libro, titulada *Entra Santiago...*, se anuncia que pronto serán contadas otras anécdotas de su vida. Y como el libro se subtitula *Adolescencia*, es fácil sospechar que el autor pensaba, a través de más de un libro, contar el proceso de una vida entera. En éste se daba, tan sólo, la "*adolescencia*" de ese hombre nuevo que el autor muestra en sus páginas. El proyecto no se realizó. O, si fue ejecutado, no vio, que yo sepa, la luz pública. Y es lástima. El personaje posee buenas posibilidades de desarrollo.

V

En el prólogo a los cuentos de Benjamín Fernández y Medina, publicados en esta misma colección, he afirmado que para nuestros *criollistas narrativos* el acto de contar es un acto ambivalente: es, por un lado, un acto estético, y, por otro, una contribución al conocimiento de la realidad nacional y a la consolidación de la misma. Esta ambivalencia es visible claramente en *Anecdotario del uruguayo Santiago Marcos*. Los apuntes que anteceden subrayan las cualidades y calidades de esa ambivalencia. Unas palabras finales quisiera agregar. El libro de Ramón Piriz Coelho no es, desde luego, un libro perfecto ni una de las obras cumbres de nuestro criollismo narrativo. El autor, a mi ver, repito, no se propuso, tampoco, ser un "*escritor*", en el sentido corriente del término. Fue un hombre que, en un momento de su vida, sintió intensamente la necesidad de contar y lo hizo con gozosa fluencia, dejando que lo mejor de su savia vital se trasvasara de sí mismo al papel. Sus páginas están caldeadas por la temperatura que les comunica esta auténtica necesidad de expresarse. Y de ahí que se lean con verdadero placer; de ahí, también, sus mejores hallazgos. Frente a esta cualidad, tan importante, el lector puede pasar por alto algunas caídas en lo sentimental proclive a lo cursi, y, también, la falta de rigor en la composición. El entusiasmo con que Piriz Coelho narra se comunica a su lector, y éste experimenta tanto el goce de leer como aquél ha experimentado el de escribir. No puedo, aquí, sustraerme al deseo de recomendar a la atención del lector las calidades del capítulo III, donde el viejo Eufrasio cuenta sus peripecias después de la batalla de Tres Arboles. Por su lenguaje, por su fantasía que toca lo sobrenatural en la forma más inusitada, por sus chispazos de humor y por su sabor tan rioplatense es, en verdad, una pequeña obra maestra de "*narrador de fogón*". Desglosada del texto, podría figurar en la más exigente antología de nuestra narrativa. El mismo autor, por otra parte, según dicen, fue un excelente "*causseur*". Esto es: un narrador de fogón transferido al plano culto. Un retrato de Piriz Coelho lo muestra con un aspecto en que nada sugiere al diplomático. Es un rostro de viejo criollo, lleno de una serena, bondadosa simpatía y en el cual se perciben las huellas de una íntima vivacidad, como recatada y contenida.

ABROJOS, DE JAVIER DE VIANA

I

Todo escritor crea desde una *situación vital* determinada. Esa *situación* vital está conformada, en lo objetivo, por los factores que componen el contexto social, político y económico; está determinada, en lo subjetivo, no sólo por la reacción del creador ante ese contexto, sino también por las incidencias de su propia vida individual. Es indudable la gravitación que en la creación tiene el estar *vitalmente situado* del escritor, aunque siempre es difícil, y en muchos casos casi imposible, establecer las relaciones entre contexto vital y creación. Esas relaciones son demasiado sutiles. La *situación vital* se proyecta siempre en la obra, pero el *cómo* lo hace y el *porqué* dio tal o cual resultado y no otro es siempre de dificultosa explicación, salvo que se admitan como válidas —lo que no es legítimo— esquematizaciones simplistas. Hay casos, sin embargo, en que las relaciones entre la *situación vital* y la obra es tan evidente que no se corre riesgo de desenfoque crítico si se las establece en sus lineamientos generales. En algunos aspectos, no ofrece dificultades mayores determinar las relaciones entre la *situación vital* de Javier de Viana —y me atengo aquí, simplemente, a lo que la *situación vital* comporta de circunstancia individual— y su labor narrativa. No es dificultoso hacerlo y, además, es importante, porque explica cabalmente la varia modulación, en características y calidades, que esa obra hace ostensible a lo largo de la trayectoria creadora de su autor.

No existe, desdichadamente, y no es una excepción entre los más importantes creadores uruguayos, una biografía de Javier de Viana que dé, en forma por lo menos medianamente satisfactoria, los pormenores más significativos de su vida, de modo tal que valgan para la necesaria connotación de su obra. La ficha autobiográfica escrita por el mismo Javier de Viana, las páginas de *Crónicas de la revolución del Quebracho*(1) y *Con divisa blanca*(2), los datos detectables

(1) Las *Crónicas de la revolución del Quebracho*. (Montevideo, Claudio García y Cía., 1944) fueron publicadas por Juan E. Pivel Devoto.

en la prensa diaria y en las publicaciones periódicas son, aunque todavía inarticulados, los elementos con que hoy se cuenta para recomponer la trayectoria vital del autor de *Campo*. A ellos debe agregarse la documentación, manuscrita e iconográfica, que se custodia en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Esta documentación, aunque no excesivamente amplia, ofrece pieza de indudable interés. No intentaré ahora una semblanza biográfica de Javier de Viana. Sólo interesa fijar unos pocos datos. Descendiente del primer gobernador de Montevideo, Javier Joaquín de Viana, nieto e hijo de hacendados y hacendado él mismo durante algún tiempo, Javier de Viana —nacido en Canelones el 5 de agosto de 1868— gozó, hasta 1900, de un relativo bienestar económico. Pero ya en los primeros años del 900, la situación del escritor comienza a resentirse. En carta dirigida a su hermana Deolinda —carta fechada en "Los Molles", mayo 1º de 1902— le escribe: "*No tengo inconveniente en cederte la parte que me corresponde en la casa; pero no puedo mandarte poder, porque no dispongo de un solo peso para pagar el escribano. Para dar de comer a mi familia me veo obligado a ir vendiendo animales todos los días, y eso mismo con dificultades*"(3). Cuando finaliza la revolución de 1904, en la que Javier de Viana participó militando en las filas de Aparicio Saravia, su situación económica es ya francamente ruinosa. Se radica, entonces, en Buenos Aires, proponiéndose vivir colaborando en diarios y revistas. Y así lo hace, en efecto. Escribe en las más difundidas revistas porteñas —entre otras: "Caras y Caretas", "Fray Mocho", "Mundo Argentino", "Atlántida"— prodigándose en una producción acelerada y sin pausa. Su situación económica es, sin embargo, inestable, y por momentos, francamente dramática. Las cartas de Javier de Viana al editor O. M. Bertani constituyen un doloroso documento de los vaivenes de su angustiante situación económica. En carta dirigida, desde Buenos Aires, y fechada el 22 de enero de 1914, le escribe a Bertani: "*Perdóneme que insista en molestarlo, pero me encuentro en una situación desesperante. Enfermo, sin trabajo en ningún diario, suprimido mi sueldito del gobierno de Corriente por razones de economías, las dos muchachas sin empleo, sin recibir un centavo del hotel, estoy debiendo tres meses de casa ($ 525), almacén, carnicero, panadero, etc.... En una palabra: me ahogo sin remedio*"(4). Otras cartas al mismo Bertani revelan idéntica situación. Con algún circunstancial alivio, esta miseria económica lo acompañó hasta el día de su muerte, ocurrida el 5 de octubre de 1926, en La Paz (Canelones). Como prueba, léase esta nota enviada a Javier de Viana, un mes antes de su muerte, por el Directorio del Partido Nacional: "*Montevideo, julio 6 de 1926. // Señor don Javier de Viana. // Distinguido correligionario: // Impresionados sus amigos*

Inicialmente habían aparecido en forma de folletín en "La Epoca", a partir del 11 de octubre de 1891.

(2) *Con divisa blanca.* (Buenos Aires, Imprenta Tribuna, 1904). Aparecieron antes como folletín de "Tribuna".

(3) Material custodiado en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

(4) Idem.

del Directorio Nacionalista, por su situación económica afligente, han resuelto que éste levante los trimestres vencido de la hipoteca que lo apremia, y que cada uno de sus miembros contribuya con su pequeño óbolo a calmar en algo su presente situación. // Tengo el gusto pues, de remitirle con la copia del recibo del Banco Hipotecario por los trimestres vencidos hasta el 31 de julio, la suma de $ 263.51. // Quiera Ud., recibir con ésta nuestros cariñosos saludos el buen y noble correligionario. // Pdt. Se deduce el importe del giro". Firma la nota E. Lamas, primer presidente(5).

Los datos consignados permiten escindir la vida de Javier de Viana en dos períodos: el de los años iniciales, en los que conjuga su actividad de estanciero con la actividad literaria realizada sin apremios porque no depende de ella para subsistir; la de los años posteriores a 1904, en los que, obligado a vivir de su producción literaria, debió escribir sin pausa y con prisa. Esta dicotomía de la situación vital de Javier de Viana determina una dicotomía en su obra. En el primer período, escribe sus tres obras más ambiciosas: *Campo* (1896), cuentos, *Gaucha* (1899), novela, *Gurí* (1901), que junto a la novela breve que da título al libro reúne varios cuentos más. Estos tres libros forman una unidad y, en muchos aspectos, son las obras fundamentales de su autor. En esos tres libros, abiertamente naturalistas, Javier de Viana enfrenta la realidad rural uruguaya en sus más variados aspectos y, pausada, amorosamente la analiza en las páginas densas de su novela y en los cuentos largos de sus otros dos libros. En el segundo período, la narrativa de Javier de Viana sufre un cambio sustancial. Obligado a escribir para diarios y revistas de carácter popular, debe adaptar su creación a las exigencias de una producción infatigablemente sostenida, a las características de las publicaciones en que colaborara y al gusto de una masa de lectores de formación cultural media (y, aún, sin formación cultural alguna). Esas condicionantes determinan, por un lado, la necesidad de escribir *corto;* por otro, la de variar la *perspectiva* de la creación (en lo que, quizás, también influyó una variación de la íntima óptica para enfrentar la materia narrativa). Encuadrado dentro de estas condicionantes, escribe Javier de Viana durante más de veinte años. Y escribe con ritmo acelerado. Su producción narrativa está constituida, en este período, casi exclusivamente por cuentos breves, cuyo total suma varios centenares. Se ha afirmado, quizás exageradamente, que sobrepasan los dos mil. De estos cuentos breves, muchos están todavía dispersos en diarios y revistas; otros, seleccionado por el propio Javier de Viana o por sus editores, pasaron al libro. Uno de estos libros es *Abrojos*, publicado en 1919, año en el cual Javier de Viana editó otras dos colecciones de cuentos del mismo tipo: *Cardos* y *Sobre el recado*. *Abrojos* congrega treinta y cuatro cuentos —de los cuales aproximadamente la mitad aparecieron en "Mundo Argentino"— y, a pesar de sus altibajos en calidad literaria, es bien representativo de las características salientes del mundo narrativo creado por Javier de Viana en sus cuentos breves.

(5) Idem.

II

Los personajes que aparecen en *Campo, Gaucha* y *Gurí,* obras iniciales de Javier de Viana, son la transposición narrativa de un tipo humano bien definido: el habitante de la campaña uruguaya de las tres últimas décadas del siglo XIX. Este tipo no es ya el del "*gaucho en el período de su grandeza natural, en la genuinidad de sus atributos raciales, en la integridad de sus caracteres históricos*", según define Alberto Zum Felde al tipo humano representado por el Ismael de la novela homónima de Eduardo Acevedo Díaz. Pero es, todavía, descendiente directo de él. Los personajes de las tres obras citadas, aunque reflejan los cambios sufridos por el medio rural uruguayo durante los últimos treinta años del siglo pasado, son aún gauchos, aunque son mostrados en el período de su proceso degenerativo. Reflejan los trazos de las nuevas formas de sociabilidad creadas, pero conservan, no obstante las transformaciones sufridas, los rasgos salientes de sus antecesores, tanto en sus aspectos positivos como negativos. En cambio, el tipo humano que aparece en los cuentos breves pertenece a otra época. Es, salvo escasas excepciones, el hombre de la campaña uruguaya o del litoral argentino tal como se dio en los primeros años de nuestro siglo. Es el período en el que el gaucho se ha transformado en el paisano. Esta variación en lo que se refiere al tipo humano que da materia a su narrativa cuando Javier de Viana pasa del cuento largo al breve, es bien visible en *Abrojos.* Los personajes que entran en los treinta y cuatro cuentos del libro son, si cabe la expresión, el proletario rural, el pequeño propietario, el estanciero que abdicado sus pretensiones de caudillo y se atiene a su mera condición de latifundista y, en algún caso, el *gringo.* Con ellos compone un mundo narrativo abigarrado y pintoresco y los personajes, aunque la brevedad de los cuentos no permiten el corte sicológico en profundidad, se perfilan con rasgos nítidos y diferenciados. Señalo sólo algunos tipos, que son representativos de los cuentos breves de Javier de Viana: el paisano holgazán, falso, valiente y con algo de personaje de novela picaresca (el próspero Mendieta de *Pá ser hay que ser*); el joven estanciero cínico y egoísta, más ocupado en engañar "chinitas" ingenuas que en criar ganado (Mariano en *Del bien y del mal*); el paisano viejo y noble, que incluso se juega la vida antes que traicionar sus sentimientos de justicia (el viejo Simón, en el cuento recién mencionado); el tipo del bárbaro moral, para quien el homicidio, aun el más atroz, es un acto natural, que puede realizarse fríamente y sin remordimientos (tanto Manduquiña Mascareñas como el portugués Sousa Cabrera Pintos de *Isto e una porquera!...*).

Las diferencias de *contenido* de los cuentos largos y los breves de Javier de Viana no se reducen a las determinadas por el hecho de que en unos y otros retrata distintos tipos humanos tomados de modelos históricos pertenecientes a épocas distintas. Otro elemento incide en la radicalización de esas diferencias y ese elemento es —reitero— la nueva óptica íntima con que el autor ve a la realidad que da materia a su creación. En sus obras mayores, Javier de Viana carga

el acento sobre los aspectos dramáticos de sus temas y personajes. Mira la realidad no sólo con ojos de artista sino también de sociólogo. Ve profundamente y con objetividad trasmite lo que ve. El cuadro resultante es, en algunos casos, atroz. Reléanse, para comprobarlos, cuentos como *Teru-tero* o *Los amores de Bentos Sarera.* El cuadro que traza Javier de Viana, en sus cuentos largos, es veraz pero duramente pesimista y sólo se atenúa por algún toque de poesía cerril o algún rasgo de nobleza que en ciertas páginas se traslucen. En los cuentos breves, en cambio, la dureza crudamente pesimista de esa visión se atenúa mediante el empleo de un ingrediente casi inexistente en los cuentos largos: el humorismo. Este humorismo pulimenta las aristas ásperas de la realidad aún en los casos en que la realidad narrativamente tratada sea duramente amarga. En los cuentos de *Abrojos* el ingrediente humorístico es sustancial. De los treinta y cuatro cuentos del libro, diez son abiertamente humorísticos, tanto por la intención creadora del autor, que procura un efecto final destinado a hacer reír, como por los ingredientes —retratos de personajes, diálogos— que inciden frecuentemente en lo caricaturesco. De estos cuentos, a mi juicio, los más logrados son *Empate, Captura imposible, Por el amor al truco* y *Pa ser hay que ser.* En todos ellos, y especialmente en el último, el autor conjuga el hallazgo de un personaje y una anécdota con la felicidad en la ejecución y el dialogado ágil, chispeante y jugoso. Pero todavía hay más. Porque aún en aquellos cuentos que no son abiertamente humorísticos, el humor suele entrar como un ingrediente insoslayable, ya sea a través de algún momento del diálogo o por el sesgo caricaturesco de algún personaje. Cabe aún agregar que el humorismo de los cuentos breves de Javier de Viana no es detonante. No busca la carcajada sino la sonrisa. Y una sonrisa en la que entra alguna dosis de amargura. Porque en general, es un humorismo que se nutre de la miseria moral o social de los personajes o de las situaciones que los mismos viven y están determinadas por las mismas causas. En pocas oportunidades el humorismo de Javier de Viana se salva de esta circunstancia y aún en esas, algún leve teñido de aquellas causas queda. Se puede señalar, asimismo, que en ciertas oportunidades el humorismo se integra con algún elemento dramático, que al ser enfocado desde una perspectiva deliberadamente absurda, diluye todo su dramatismo. Así, en *La salvación de Niceto.*

El tipo humano que Javier de Viana retrata en sus cuentos breves y el empleo del humorismo en ellos son dos notas constitutivas de los mismos que, a la vez, los diferencian de los cuentos largos del autor y los caracterizan en sus cualidades intrínsecas. Conviene subrayar ahora otra característica perceptible en el mundo narrativo creado por el autor de *Gaucha* con sus cuentos breves. Me refiero a la excepcional riqueza anecdótica que ese mundo narrativo moviliza. La facultad inventiva de Javier de Viana para lo anecdótico es admirable. En este aspecto no se repite, pues aún en aquellos casos en ciertos cuentos tienen similitud anecdótica, el autor halla para cada uno el matiz nuevo que vuelve a dar originalidad a la anécdota. La simple lectura de los treinta y cuatro cuentos congregados en *Abrojos* da ya idea de esa felicidad inventiva: las anécdotas no solamente distin-

tas sino también siempre interesantes. De ahí la amenidad de los cuentos breves de Javier de Viana, aún en aquellos donde las otras calidades literarias decaen. Cuando esta felicidad inventiva para lo anecdótico —cualidad literaria de primer orden— se conjuga con la innegable destreza técnica de Javier de Viana y su también innegable facultad creadora de personajes, logra genuinas pequeñas obras maestras, de las que, en *Abrojos* hay, a mi juicio, por lo menos dos: *Pa ser hay que ser* y *Castigo de una injusticia.* Uno y otro cuentos están montados en la originalidad de la anécdota. Pero en uno y otro cuento, además, los personajes están levantados enteros en cuerpo y alma. El autor, sin una línea de análisis sicológico, en forma admirablemente objetiva ilumina hasta el fondo ese tipo de vida tan peculiar que se revela en el *pícaro criollo,* que continúa, con modos nuevos, al *pícaro español.*

III

Las tres obras iniciales de Javier de Viana se diferencian netamente de sus cuentos breves por el *contenido,* tal como he procurado mostrar en las observaciones que anteceden. No menos radicales son las diferencias técnicas entre los cuentos de uno y otro período. Analítico y pausado en el primero; sintético y de ritmo rápido en el segundo. En los cuentos breves, Javier de Viana no pinta: sólo dibuja en blanco y negro. En un par de líneas perfila un personaje; con un diálogo breve, conciso y tajante trasmite el alma de sus criaturas y hace avanzar los elementos anecdóticos; con unos pocos trazos da lo esencial de un paisaje; en tres o cuatro páginas, plantea, desarrolla y concluye una anécdota. Este admirable poder de síntesis le permite frecuentemente ofrecer en esos breves cuentos tres dimensiones del arte narrativo: creación de atmósfera, situación y personajes.

No está de más proponer a la atención del lector algunos ejemplos ilustrativos. Véase un retrato físico de personaje, tomado del cuento que se titula *La salvación de Niceto*: *"Desnudos el pie y la pierna, desbrochada la camisa de lienzo listado, dejando ver el matorral de pelos grises que le cubrían el pecho, un codo apoyado sobre el suelo y sobre la mano la vieja pesada cabeza, don Liborio parecía dormido; dormido como carpincho al borde del agua, en el crepúsculo de un atardecer tormentoso".* Es innecesario subrayar la eficacia con que se logra visualizar físicamente al personaje. Aunque breve, el retrato tiene fuerza plástica y el autor halla los elementos más significativos para lograr su dibujo. Cierra el retrato una comparación simple pero adecuada: ella logra para el personaje la atmósfera que le es natural. Con igual brevedad, el narrador da lo sustancial de un paisaje: *"La barranca, cortada a pique. Diez metros más abajo, el río ancho, silencioso, argentado por pródigo baño de luz lunar. A tres metros del borde de la barranca, la selva; la selva alta, apiñada, hirsuta y agresiva".* (*Cuestión de carnadas*). Léase, por fin, este breve diálogo, tomado de *La inocencia de Candelario,* y mediante el cual se va a la vez componiendo la anécdota e insinuando los rasgos

sicológicos del personaje: *"—Que yo le tenía mucha rabia al finao, no lo niego... ¿pa qué lo viá negar?... Yo sé que no se debe hablar mal de un dijunto, pero la verdá hay que decirla, y Baldomero, como chancho, era chancho y medio... // —¡Guarde forma! —amonestó severamente el juez. // —¿Qué guarde qué? // —¡Que hable con respeto! // —¡Ah, disculpe, señor juez!... Yo quería decir que era muy puerco. Pa cargar una taba era como mandado hacer, y agarrando el naipe, yo li aseguro, señor juez, que ni usted mesmo es capaz de armar un pastel tan bien como lo hacía el finao!...".*

IV

En un reportaje realizado por Eduardo S. Taborda, y que apareció en "Nuestra América" (Buenos Aires, 30/IX/1926), con el título *Un rato de charla con Javier de Viana,* éste manifestó que la dura necesidad de vivir del producto de su pluma lo había obligado, en alguna ocasión, a escribir cuatro cuentos en tres horas. Este dato es más que suficiente para hacer ostensible las condiciones en que muchos de los cuentos breves de Javier de Viana fueron escritos. Y esas condiciones explican que dentro del conjunto muy amplio de esos cuentos se den grandes altibajos de calidad literaria. Esta oscilación en la calidad literaria se explica más todavía si se recuerda que en el mismo reportaje el autor de *Gurí* afirma que si bien llegó a escribir cuatro cuentos en tres horas, en algún otro caso, por lo contrario, se tomó cuatro meses para dar forma y concluir un cuento de cuatro páginas. Esto ocurrió con *Puesta de sol,* que es, en verdad, una pequeña joya narrativa[6]. Pero aún con esos altibajos de calidad, el conjunto de los cuentos breves de Javier de Viana constituyen uno de los más interesantes mundos narrativos de la literatura uruguaya. Estos cuentos son —si no siempre por su calidad, sí por la intención— chejovianos. Lo que hizo Chejov, con sus cuentos breves, en el cruce de los siglos XIX y XX en la literatura rusa, lo hizo Javier de Viana en la literatura uruguaya. Su mirada avizora abarcó un horizonte humano populante de seres de la más variada índole, y, aunque no siempre con pareja calidad, construyó con ellos un pequeño mundo narrativo pletórico de calor humano. Son una verdadera radiografía de formas vitales y un índice sociológico importante para el estudio de la vida rural rioplatense. En oportunidades crea verdaderas pequeñas obras maestras narrativas; en otras, especialmente en sus últimos años, el narrador reduce su estatura a la del narrador de fogón. Pero lo que nunca decae es el ágil andar narrativo, la amenidad y viveza de la anécdota, la jugosa gracia del diálogo. Basta la lectura de *Abrojos* para comprobar estas afirmaciones. No todos los cuentos alcanzan aquí igual calidad literaria, pero todos se leen sin esfuerzo. Ninguno deja de presentar un flanco al interés del lector. Leídos con la debida atención, todos muestran alguna faceta que hace de ellos una lectura estimulante.

---

(6) Se halla incluido en *Macachines* (1910).

III

DOS ENSAYISTAS

ROBERTO SIENRA, UN RARO DE LA LITERATURA URUGUAYA

Un marginal literario

Hay, en todas las literaturas, autores que, a pesar de haber producido una obra de primer orden y digna de la asidua frecuentación de los lectores, no logran imponerse y ocupar el lugar de primera fila al que son realmente acreedores. Viven, diré así, en una discreta penumbra la vida de la fama. Concitan el interés y la admiración de un pequeño número de lectores, renovados a través del tiempo, pero parecen destinados a permanecer para siempre en una cierta situación de *marginales*, como si su obra no se insertara con facilidad en el contexto de la literatura a la que pertenecen. Un autor y una obra de tal calidad se dan en el caso de Roberto Sienra. Y en este caso, quizás sean dos las razones que pueden invocarse para explicar esa su especial situación marginal. Una, el personal temperamento del escritor; otra, las cualidades y calidades intrínsecas de su propia obra. El personal temperamento de Roberto Sienra le impidió, para emplear un término de moda, promocionarse (y debemos congratularnos de ello porque realza su personalidad moral). Fue, según testimonio de quienes le conocieron, un vocacional de la soledad, que, alejado de amistades literarias que muchas veces más entorpecen que ayudan a la creación, vivió urdiendo silenciosa y solitariamente el entramado de su vida interior. Alberto Zum Felde, que le dedica unas pocas pero consagratorias líneas en su *Proceso intelectual del Uruguay,* escribe allí que Roberto Sienra fue un hombre callado, tímido, anónimo, que vivió como envuelto en su propia sombra y apartado del mundo. "*Estudió abogacía* —agrega Zum Felde— *pero siempre desempeñó empleos de curial en los estudios de abogados de fama. No tuvo amistades entre los escritores ni contacto alguno con el ambiente literario. Aun literariamente se le conoció poco. Gente que valía muchísimo menos que él, ocupó elevados sitiales de prestigio y gozó de las alabanzas del mundo. Pero acaso a él nada de eso le importara. Mirando todo —o tal vez ni mirando— desde el vértice solitario de su espíritu: —¡Vanidades!, diría*". Esta sostenida voluntad de apartamiento fue, reitero, una de las dos causas determinantes de que Roberto Sienra no atrajera sobre sí la atención que la calidad de su obra merecía.

La otra, reitero también, fue la cualidad intrínseca de su propia creación. Roberto Sienra produjo poco y publicó sin prisa. Se inició con un libro de poemas: *Naderías* (Montevideo, Orsini M. Bertani, 1911), al que sigue el pequeño opúsculo constituido por su ensayo titulado *La dama de San Juan* (Montevideo, Orsini B. Bertani, 1913), tras el cual publica un nuevo libro: *Hurañas* (Montevideo, Fonseca y Moratorio, 1918), formado por una primera parte de prosa, tan original como imposible de incorporar a un género literario determinado, y una segunda parte que congrega un nuevo conjunto de poemas. Tres folletos posteriores completan su obra ensayística: *Parafrasis* (Montevideo, Mercante, 1921), que incluye los ensayos titulados *El angelus de la vida nueva, El discurso central del Quijote, Un soneto de Verlaine* y *Algo más sobre Verlaine; Stechetti-Tax* (Montevideo, Orsini M. Bertani, 1923) y *El tío de Hamlet* (Montevideo, Mercant, 1937), en el cual se junta sus comentarios sobre personajes de Shakespeare. Toda esta labor fue reunida más tarde en un tomo titulado *Parafrasis* (Montevideo, Claudio García & Cía., 1941), según ordenación establecida por el propio autor. La lectura de este tomo donde el autor ofrece globalmente su producción a lo largo de casi treinta años de creación literaria, y si se presta atención a la fecha en que cada uno de sus trabajos fue inicialmente publicado, permiten comprender cuáles son algunas de esas cualidades intrínsecas de su obra que hacen de Roberto Sienra un marginal en la literatura uruguaya del momento en que escribió y publicó. Como poeta, tanto en *Naderías* como en *Hurañas,* quedó al margen de las formas más estridentes del modernismo que irradiaban, en el Uruguay, sus últimos resplandores en algunos libros significativos (entre otros, los dos de Fernán Silva Valdés: *Anforas de barro,* 1913, y *Humo de incienso,* 1917) y tampoco, ni uno ni otro libro, hay atisbos de la poesía de raigambre telúrica y criollista que se inicia en la década de 1910 y da, con *Agua del tiempo* (1921), de Fernán Silva Valdés, y *Alas nuevas* (1922), de Pedro Leandro Ipuche, sus dos primeros ya perdurables frutos. La voz de poeta de Roberto Sienra, y cualquiera sea la valoración definitiva que de ella se haga, tiene un timbre original e inconfundible, que la ubica fuera del contexto poético uruguayo de esos años. Igual ocurre con su prosa. No es la prosa de un modernista. No es, tampoco, un esfuerzo por indagar, según la inspiración de esos años, en el *ser de lo uruguayo* (aunque esto no impide que algunos rasgos de ese *ser* estén presentes en sus páginas). Sus autores son los grandes clásicos, las voces eternas de Dante, San Juan, Shakepeare, Cervantes, y, ya entre los modernos, el francés Verlaine o el italiano Stecchetti. Sólo en la semblanza sobre el Dr. Teófilo Díaz (Tax) se aproxima a una personalidad uruguaya. Pero, además, su labor crítico-ensayística queda fuera de serie por la forma en que se aproxima a los autores que trata. En sus textos, Roberto Sienra instaura un modo de aproximación a libros y autores que concilia la indagación crítica con la confesión personal, la interpretación de un personaje novelesco o dramático o de un poema con la reflexión sobre la vida, los modos expositivos del ensayista con los del narrador. Este modo de ensayismo crítico contribuye también a configurar su fisonomía de marginal

literario. Todas estas modalidades despistan al lector, si no es un buen lector. Y el buen lector es una especie que no abunda, y menos en el Uruguay, donde la mayor parte de los lectores —y me refiero especialmente a los que se autoconsideran profesionales de la lectura— se ubican *por encima* del autor y, víctimas de su propia egolatría, terminan *descomprendiéndolo.*

Naderías y hurañas

Roberto Sienra —y su caso no es insólito, sino, por lo contrario, muy frecuente—, comenzó su carrera literaria publicando un libro de poemas y, al fin, la culminó con sus trabajos en prosa. Pero el *élan* poético expresado en verso inicialmente subsiste cuando cambia la pluma del poeta por la del prosista. Su caso es, en esto, similar, y para citar ejemplos uruguayos, al de Juan Zorrilla de San Martín, estupendo poeta en prosa en sus ensayos, cuando, después de *Tabaré,* dejó casi definitivamente de escribir en verso, o al de Juan José Morosoli, cuyos cuentos recogen, depurado, el poeta de sus años iniciales, que se expresa en los poemas de *Balbuceos* (1925) y *Los juegos* (1928). La mención de estos dos ejemplos admite algunas precisiones que servirán para afinar la comprensión de las relaciones entre la obra en verso y la obra en prosa de Roberto Sienra. Zorrilla de San Martín que en su inicial, *Notas de un himno* (1877) y sólo se muestra como un poeta de época y sin reales valores perdurables, da luego con *La leyenda patria* (1879) un poema balbuciente pero de significación nacional y culmina con una obra maestra, *Tabaré* (1887). El poeta que subsiste en su posterior obra en prosa es el mismo de estos libros iniciales en verso. Idéntico es el caso de Juan José Morosoli, que cantando cuenta los motivos que darán materia a su narrativa. En verso y en prosa, se manifiesta el mismo hombre y el mismo poeta. Diferente es la situación de Roberto Sienra. El poeta que su obra ensayística evidencia no es el mismo que ofrece sus perfiles en los versos. En este nuevo poeta, no hay solamente una notoria maduración estética sino también un modo de maduración vital que lo hace distinto del primero, aunque de él conserve, atenuados, algunos trazos y trazas. Para comprender esta transformación —comprensión necesaria para penerar mejor en la parte perdurable de la obra de Roberto Sienra— conviene acceder en primer término a los poemas de *Naderías* y de la segunda parte de *Hurañas,* y relacionar unos y otros con la prosa de la primera parte de este último libro. Esa prosa forma una indisoluble unidad con los versos. Y no sólo muestra depurado al poeta que aparece en ellos sino que, adelanto, se constituye como una de las partes de valor permanente de la obra de Roberto Sienra.

Naderías está formado por cuarenta y cuatro composiciones, de variada extensión, que, como las *Rimas* de Bécquer, no llevan título y se distinguen por un simple número romano. Lo mismo ocurre con las treinta y una que constituyen la segunda parte de *Hurañas.* El conjunto de las setenta y cinco composiciones se integran —diré con fórmula que admite, desde luego, correcciones— una especie de *diario*

poético. No lo es —y es ésta una de las correcciones— en el sentido de que narra una *historia* cronológicamente desarrollada. No lo es tampoco —y es otra corrección— en el sentido de que el poeta mismo o una criatura imaginaria que actúe a modo de *alter ego* narre precisas incidencias. Quien escribe este *diario poético* —y así se intuye cuando se tiene presente globalmente la totalidad de la obra de Sienra— es alguien o algo que anida en el alma del poeta pero que no abarca su personalidad total. Está escrito —me permito la expresión— como desde un rincón del alma, con todo lo que hay allí de angustia no superada, de descreimiento, desesperanza, enfermiza tristeza e, incluso, más o menos velado desprecio por los otros seres. Un aire acre y amargo se desprende de todos estos versos no totalmente ajenos a la manera del conde de Lautreamont. Este *diario poético es,* en definitiva, una transcripción en verso de curiosos estados sicológicos, de amargas y descreídas reflexiones sobre la vida y los seres humanos, de mordaces apuntes del natural y, en algunos casos, de funambulescas imaginaciones que dan en clave todo lo anterior. Es indudable, como dije antes, que los versos de Sienra hacen oír una voz de timbre singular. Pero no logran, pese a ello, constituir una creación de valores poéticos perdurables. El gran poeta lírico parte de su subjetividad y crea un *objeto poético* donde aquella subjetividad se conserva, pero trascendida y casi impersonalizada al convertirse en categoría universal. En todo gran poema lírico, las categorías universales del sentimiento —lo que es de cada uno porque es de todos— adquiere forma expresiva total a través de la voz del poeta que ha hallado el modo impar de decirlas. Los versos de Roberto Sienra más que *objetos poéticos* son testimonios sicológicos. Hay en ellos más valor documental que poético y en no pocas ocasiones son prosaicos y difusos. Estos versos dibujan, sin embargo, y aunque imperfecta y un tanto caóticamente, una visión de la vida y la realidad que en la primera parte —en prosa— de *Hurañas* halla su expresión más acabada.

Una caracterización inicial, en cuanto a género literario, de esas páginas en prosa debe realizarse mediante un encadenamiento de afirmaciones y negaciones: no son un relato pero tienen ingredientes narrativos; no son ensayo pero abundan en la reflexión; no son páginas líricas pero en ellas se infiltra, aunque acre, un modo del lirismo; no son una autobiografía pero tienen algo, como señala Zum Felde, de autobiografía sicológica, ya que no civil. La indefinición en cuanto al género literario se refiere no impide que en estas páginas —que totalizan XXXV capitulillos— se verifiquen valores literarios de primer orden. Un personaje, significativamente llamado *Neura* (que fácil imaginar como *alter ego* del autor) protagoniza las experiencias tan cuotidianas como significativas narradas en estas páginas o apunta sus reflexiones. Estas experiencias y reflexiones, centralizadas en un personaje de perfiles nítidos, aclaran esa visión de la vida que en los versos de *Naderías* y de la segunda parte de *Hurañas* aparece como difusa y un tanto caótica. En estas páginas en prosa, como en los versos de *Naderías* y *Hurañas,* también se da una visión amarga y descreída de la vida, pero en ellas, cosa que no ocurre en los versos, se ponen bien

al aire las raíces de esa amargura y ese descreimiento. *Neura,* personaje levemente romántico, sufre, como algunos personajes románticos, el choque entre su aristocracia de espíritu y la vulgaridad del contorno vital. Descree del mundo porque cree en valores ideales. Esta situación, de por sí nada original, no es, desde luego, la que confiere calidad literaria a los XXXV capitulillos de prosa de *Hurañas.* Sirve sólo para darle nitidez de trazo al personaje, a sus experiencias y a sus reflexiones. La calidad literaria proviene de la originalidad de las ocurrencias a través de la que esa situación se expresa y de la felicidad expresiva de la prosa que Sienra maneja con evidente maestría. Esa originalidad, así como los ribetes de humor negro y particular ironía que dan acre gracia a estas páginas, se harán evidentes al lector en cuando las guste. A las calidades y cualidades de la prosa me referiré más adelante. Pero no quiero dejar de subrayar aquí que estas páginas de Roberto Sienra, por sí solas, bastarían para darle un lugar señalado en la literatura uruguaya. Ellas constituyen una pequeña obra maestra dentro de ese sector, no muy abundante ni calificado en nuestra literatura, donde se ubican los escritores denominados *"los raros".* Pero, conviene aclararlo, la rareza, en estas páginas, no es extravagancia. Es singularidad de fondo y concepción. Aunque arquitecturadas como un conjunto de apuntes, que hacen que el autor salte ágilmente de un tema a otro, estos XXXV capitulillos de la primera parte de *Hurañas* constituyen una nítida estructura y están escritos con un lenguaje ceñido que sin perder actualidad, o el calor, aún hoy, de lo moderno, irradia un cierto sabor clásico.

El poeta en verso de *Nadería* y de la segunda parte de *Hurañas* sufre una primer transformación cuando se convierte en el poeta en prosa de la parte primera del libro citado en último término. Una transformación que no sólo significa una superación en el orden estético sino también un avance en lo que se refiere a su postura ante el mundo. En los versos, se revela una conciencia casi estrangulada por una sensación de invalidez ante la vida; en las prosas de *Neura,* hay una conciencia dolorida pero que asume lúcidamente una situación, y aunque sintiéndose en posición de ajenidad con respecto al contorno, se afirma en valores ideales. La segunda y definitiva transformación del poeta inicial se da en los trabajos ensayísticos de Sienra, que son, sin duda, la culminación de su obra, y que son, en verdad, enfoques de poeta. Esta afirmación no supone negar la lucidez de su visión crítica: simplemente acentúa el sentido creador con que se aproxima a los autores que trata. Sus ensayos críticos son, a la vez, análisis y juicio de la obra ajena y expresión de la subjetividad del crítico mismo, que estriba en autores u obras que le son afines para expresarse expresándolos. Sus ensayos críticos son página —comparto el juicio de Zum Felde— de *"pensador y de poeta".* Y este poeta —el tercero— no es ya el síquicamente caótico de *Naderías* ni el lúcido pero dominado por el sentimiento de la ajenidad de las páginas en prosa de *Neura,* sino un poeta que asume los grandes valores eternos, aunque ante algunos —lo religioso— se sitúa en rebeldía. Pero su rebeldía postula una convicción y una fe. El sentimiento de su aristocracia espiritual no lo coloca ahora en situación de ajenidad sino de

comprensión. Y su visión de la vida se amplía. Porque sus ensayos críticos no son sólo una indagación estética sino una meditación sobre algunos grandes temas vitales, que, para Sienra, encuentran significativa expresión en los autores u obras que enfoca.

Los ensayos críticos de Roberto Sienra postulan una intención y un método bien definidos. La intención consiste en hallar la *esencia* de una obra o autor; el método consiste a partir de una *impresión*, efectuar una *glosa* y culminar en un *juicio*. El método se ciñe estrictamente a la intención, porque la *esencia* que el crítico uruguayo busca en cada autor u obra es ese algo que en ellos responde como un eco a los estremecimientos de su propia sensibilidad. Y ese algo es detectado por la *impresión* intensa e inmediata que la lectura le produce y se expresa a través de la *glosa*, donde simultáneamente se expresan la *esencia* hallada y la *impresión* del crítico, constituyendo en su conjunto el *juicio* valorativo. Todo lo cual no supone afirmar que Sienra desvirtúe al autor o desconozca los contenidos objetivos de obras o autores. La intención y el método suponen simplemente que la obra literaria admite el enfoque desde varias perspectivas, todas ellas válidas siempre que la impresión del crítico se fundamente en un elemento realmente existente en la obra. En una de las páginas dedicadas a Verlaine, Sienra escribe unas palabras que ilustran sobre su intención y métodos críticos. "*Un poeta, por pequeño que sea si realmente es poeta,* —expresa— *es grande y rico como un bosque o como un mar. Todos los que vuelven del mar o del bosque traen como otros tantos hallazgos sus impresiones propias, personales, inconfundibles, las que por otra parte responden muchas veces a nuevos aspectos del paisaje*". De este modo, el impresionismo crítico de Sienra se concilia con la objetividad crítica. Incluso, cuando fuerza la interpretación de un autor, desdeñando lo que éste reflexivamente puso en su obra para acentuar lo que, según el crítico, ella contiene como hallazgo intuitivo que niega al dado por la reflexión, Sienra subraya objetivamente la distorsión que él mismo impone. Esto ocurre especialmente en algunos pasajes de *La dama de San Juan, El Angelus de la Vida Nueva* y en las páginas dedicadas a Verlaine. En estos casos, la *esencia* que Sienra busca y halla es la que dan los contenidos humanos con prescindencia de los religiosos. De este modo, pues la fidelidad a los contenidos objetivos de la obra es siempre preservada, y como la sensibilidad del crítico es penetrante y certera, sus páginas irradian luz que ilumina al autor o la obra que trata. Son páginas que, a su modo, potencian, para emplear una expresión de Ortega y Gasset, al autor u obra sobre lo que el crítico ha volcado la atención. En este aspecto, y a pesar de las discrepancias de interpretación que se puede tener con la de Sienra, son admirables las páginas dedicadas a la poesía de San Juan de la Cruz (en las que el tono confesional adquiere su máxima intensidad y emoción). El crítico recrea con prosa de lírica intensidad la atmósfera de los poemas y su glosa constituye una interpretación sutil y penetrante de los poemas de San Juan de la Cruz. Aunque no se coincida con esa interpretación, reitero, ella es iluminante. De calidad y tono muy similar a las del ensayo *La dama de San Juan* son los titulados *El Angelus de la Vida Nueva, El discurso central del Quijote, Un soneto de Verlaine* y *Algo más sobre Verlaine*. Hay en todos ellos pareja vibración de sensibilidad poética e idéntica inteligencia crítica. Y en todos ellos, según su método, realiza su indagación centrando su interés en un motivo limitado (una estrofa de Dante, un episodio del Quijote, un soneto y dos o tres aspectos de la obra de Verlaine) del cual ha recogido una impresión intensa, pero desarrollando el tema de tal modo que logra dar su visión global del autor. La intención y el método se mantienen en los ensayos sobre Steechetti y Tax, pero en estos dos trabajos no parte de motivos limitados sino que desde el comienzo se propone dar una semblanza totalizadora. Y son, en verdad, dos estupendas semblanzas de dos tipos humanos opuestos. El mejor elogio que de ambos ensayos se puede hacer es afirmar que uno y otro pueden ser leídos con sostenido interés aún por aquellos lectores que desconozcan tanto al poeta italiano como al hombre de mundo y cronista uruguayo. Sienra logra crear dos figuras representativas, válidas por sí mismas con prescindencia de los dos seres reales que dieron motivo a esa creación. La intención y el método crítico de Sienra persisten en el último opúsculo que publicó: *El tío de Hamlet*, y que congrega seis temas shakespeareanos: *El tío de Hamlet, La hora de Romeo, La hora de Hamlet, En la zona de la vida, Cerrad las puertas!, Lo demás es silencio*. La glosa esta realizada en los seis casos de modo narrativo. Pero la narración está realizada de tal manera que, haciendo pie en escenas o situaciones de *Hamlet* y de *Romeo y Julieta*, cada narración configura, a la vez, una interpretación sobre la realidad de arte creada por Shakespeare y una meditación sobre un tema: amor, muerte, el bien y el mal morales... También en estas páginas muestra el autor su sensibilidad y agudeza para la captación del fenómeno estético y hacen sentir la potente vida de los personajes shakespeareanos. Sienra los trata como si fueran creaciones de la vida y no del arte. Y en verdad, así son. El haberlas visto así confiere jugosidad y vigor a estas páginas del crítico uruguayo que, en ellas, ha enfocado el arte, según la expresión de Nietzche, con la óptica de la vida. Y sin traicionar los textos de Shakespeare los recrea, convirtiéndolos, casi en propia creación.

No es posible cerrar estos comentarios sobre los ensayos críticos de Roberto Sienra sin referirse a algunos aspectos formales de los mismos. En sus ensayos más extensos - *La dama de San Juan, El Angelus de la Vida Nueva, Steccetti-Tax*, es admirable la precisión con que organiza el desarrollo de sus temas. El pensamiento del autor se desenvuelve con orden y naturalidad, a pesar de que en ellos maneja motivos distintos que va engranando en forma armoniosa y coherente. Concluída la lectura, se siente que el autor ha orquestado todos esos motivos en un todo que, siendo una sólida arquitectura deja, a la vez, la impresión de un desenvolvimiento espontáneo y natural. Es evidente, sin embargo, que el escritor al colocar sobre el papel la primera línea de su tema sabía ya cual era el cauce total de su ensayo. Quizás nada más difícil que lograr este orden sin perder naturalidad. En *La dama de San Juan*, por ejemplo, comenta en dos oportunidades el *Cántico*, trasmitiendo, según su método, las dos impresiones distintas recibidas en dos lecturas que lo conmovieron en diversa forma. Esa

reiteración de un tema, y su ubicación en el conjunto del ensayo, están estupendamente realizados y revelan la lucidez con que el crítico organizaba su matria literaria. En los ensayos más breves, estas cualidades subsisten y es igualmente admirable la concisión - que no es sequedad - con que deja conclusivamente realizado el tema. Todas estas cualidades, además, sirven de encuadre a una prosa de sobresaliente calidad. La prosa de Sienra aúna dos cualidades que no suelen darse juntas: fuerza poética y sobriedad. La fuerza poética surge del *élan* interior del autor; la sobriedad, de un dominio del lenguaje que le permite trasmitir con precisión, pero sin recargamientos retóricos, todos los matices de su pensamiento y de su sentir. Es, también, la de Sienra, una prosa de sostenido ritmo, donde se maneja con igual soltura el período amplio - no ampuloso - y la oración breve, concisa, condensadora de una idea o un sentimiento.

Inéditos

Tras de publicar, en 1937, su opúsculo *El tío de Hamlet*, Roberto Sienra editó, en 1940, en un solo tomo, *Paráfrasis*, el total de su obra édita. Después, nada más publicó. Este largo silencio - murió en 1960- es sorprendente, casi inexplicable en un hombre que, en una obra breve pero densa y ceñida, denotó altas dotes literarias. Entre sus papeles, se hallaron, es cierto, algunos originales -prosa y verso- que permanecen inéditos. Tanto esas prosas como esos versos se ubican en las líneas que caracterizan la obra édita de Sienra. Pero no alcanzan la calidad ni la intensidad de lo publicado. El más extenso de esos trabajos en prosa se titula *Paráfrasis Florentinas*. En esas páginas, glosa algunas obras de Florencio Sánchez, empleando un procedimiento similar al usado en *El tío de Hamlet*. Otras páginas en prosa glosan un poema, *El sapo*, de Victor Hugo. Otras son apuntes narrativos, ocurrencias muy próximas al "*humor negro*", pensamientos varios. Un conjunto de composiciones en verso, tituladas *Embelecos*, encuadran dentro de las características señaladas para los versos de *Naderías* y la segunda parte de *Hurañas*. Algún trozo aislado, alguna observación penetrante, algun rasgo de estilo recuerdan en las páginas en prosa al prosista de *La dama de San Juan*. En su conjunto, repito, están muy lejos de las cualidades evidentes en la obra édita. El silencio literario, el desinterés por publicar, teniendo en cuenta el extraño carácter del autor, podrían tener explicación. Más sorprendente es esta notoria declinación de las facultades en un hombre cuyas páginas en prosa denotan que no escribió por corazonadas o impulsos sino sostenido por una real disciplina intelectual. Sea de ello lo que fuere, los trabajos que el autor dio a la imprenta preservan el nombre de Roberto Sienra como el de uno de los ensayistas uruguayos de mención inevitable en la historia literaria del país de la primera mitad del presente siglo.

CARLOS REYLES ENSAYISTA

I

La personalidad literaria y humana de Carlos Reyles es una de las más interesantes y complejas entre esas grandes figuras de la cultura nacional que integran la llamada generación del 900. En él inciden, confiriéndole una muy particular fisonomía, el hombre de acción, el novelador y el ensayista. Fuerte hacendado y gran propietario cabañero, Carlos Reyles, en cuanto hombre de acción, se caracterizó por el esfuerzo de continuar la obra de su padre, Carlos Genaro Reyles, la cual había consistido, según las palabras del hijo, en variar el modo de explotación ganadera "*casi salvaje de nuestros mayores en una tarea grave, racional e inteligente*". Ese esfuerzo llevó al escritor a intervenir, incidentalmente, en la política partidaria de nuestro país. Como novelador, Reyles ha dejado una de las obras más sólidas, orgánicas y, permítase la expresión, más inteligentes de la narrativa de nuestro país. Es, el suyo, un mundo novelesco rico en contenido, complejo por la problemática que enfrenta y, por su ejecución, de valores firmemente perdurables. No menos importante es el ensayista. Esta parte de su obra de escritor lo ubica, por sus calidades literarias, en primerísima fila dentro de la ensayística nacional, y, por la singularidad de su pensamiento, le da, también, un lugar inconfundible dentro de la historia de las ideas en el Uruguay. Hombre de acción, novelador y ensayista son, por otra parte, como vasos comunicantes. No hay hiato ni fisura entre los tres. Cada uno de ellos se nutre de los otros dos. Y los tres constituyen una fisonomía humana y literaria que, como hemos subrayado en otro trabajo,(1) puede ser caracterizada por estos dos términos: unidad y complejidad.

En los tomos que ahora publica la *Biblioteca "Artigas" - Colección de Clásicos Uruguayos*, se recoge lo sustancial de la labor ensayística de Carlos Reyles.(2) En la publicación de estos escritos hemos

(1) *Tres narradores uruguayos* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1962).

(2) Quedan fuera de estos volúmenes los artículos periodísticos publicados por Reyles en diversos diarios de Montevideo y del interior, en los cuales defendía las orientaciones que, según sus ideas, debía imprimirse a la explotación agro-pecuaria del país. También alguno, como

seguido, rigurosamente, la sucesión cronológica. Esta ordenación, en este caso, no responde a la facilidad meramente mecánica que ofrece una ordenación de tal índole. El orden cronológico, en esta oportunidad, es una necesidad imperiosa por las cualidades mismas del pensamiento que el conjunto de estos escritos revela. En todos ellos, desde los iniciales hasta los postreros, es bien ostensible la presencia de unas cuantas ideas rectoras sustanciales que, con sostenida pasión, el autor ha ido puliendo, afinando, matizando e, incluso, corrigiendo. Ese núcleo de ideas -larvarias al comienzo, expuestas en forma tajantemente dogmática después, despojadas de asperezas en el momento de su culminación- sólo puede ser correctamente aprehendido a través de la lectura cronológica de los escritos en que se explayan. Es, el de Reyles, un pensamiento que se desenvuelve y crece ajustándose autenticamente al ritmo de la vida de su autor, porque éste, y a pesar de la acerada firmeza con que sostiene sus convicciones, se esfuerza, siempre, por ajustar cada vez más su pensamiento a las situaciones que la realidad le muestra. Y como la realidad cambia, procura, en todo instante, que, sin desvirtuarse, ese pensamiento se mantenga a la "*altura de los tiempos*", y sea como la piel misma de la realidad. Reyles, así, a través de los años, va matizando y armonizando sus ideas sin traicionarlas jamás. La unidad del pensamiento reyleano a través de todas sus etapas es indudable. Es, también, indudable que, no obstante, no se trata de un pensar inmovilizado o carente de progreso.

Las anteriores observaciones pueden, ahora, completarse con esta otra: en la evolución del pensamiento reyleano, son bien visibles, a nuestro juicio, cuatro momentos o etapas. El primer momento se explicita a través de una serie de trabajos circunstanciales, de los cuales hemos recogido en estos volumenes los más importantes. Los ennumeraremos más adelante. El segundo momento alcanza consistente expresión en un solo libro: *La muerte del cisne* (1910). El tercer momento se expresa mediante los dos *Diálogos olímpicos*: *Apolo y Dionisos* (1918) y *Cristo y Mammon* (1919 y, también, con *Panoramas del mundo actual* (1932). El cuarto y último momento se muestra en dos libros: *Incitaciones* (1936) y el póstumo *Ego sum* (1939).[3] De lo dicho antes, se infiere facilmente que estos cuatro momentos o etapas no constituyen orbes de pensamiento conclusos en sí mismos, herméticos y cerrados. Son instantes de una evolución cálidamente viva. Se intercomunican. Así como, cuando contemplamos varias fotografías de un mismo rotro tomadas en distintas épocas, reconocemos la identidad de rasgos a pesar de las variaciones impuestas por el tiempo, del mismo modo, ante las obras de las distintas etapas, reconocemos la unidad del pensamiento reyleano a pesar de la varia modulación que él adquiere en los distintos momentos. Nada más hermoso

el titulado *Sobre Primitivo* ("La Razón", de Montevideo, 23 de octubre de 1896), que tocan temas literarios.

(3) Este libro reedita, junto con otros ensayos, *Panoramas del mundo actual*, pero titulándolo *Mar de fondo de la crisis mundial*. En nuestra edición hemos restituido dicho ensayo al lugar que cronológicamente le corresponde.

que el espectáculo de un pensamiento que manteniéndose siempre sustancialmente fiel a si mismo, cambia, sin embargo, para ahondarse y depurarse, en un progreso constante. En las páginas que siguen, analizaremos las obras que constituyen cada una de esas etapas, y procuraremos, entre otras cosas, hacer sentir esa doble cualidad de permanencia y transformación que caracteriza el pensar de Reyles.

II

El conjunto de trabajos que hemos elegido para representar el primer momento del pensamiento reyleano, muestran ya algunos rasgos de los que dan muy característica fisonomía a ese pensamiento en los momentos de su madurez. Algunas de las ideas básicas del autor se delinean ya aquí nítidamente. Pero, desde luego, el conjunto de esas ideas que, más tarde, se organizan en un todo compacto, coherente, sistemático, no aparecen todas ni se estructuran con la solidez con que después lo hacen. Este primer momento es el del nacimiento y, como tal, hace ostensible un pensamiento todavía larvario. Hay, sin embargo, en esas páginas, una *postura* ya muy dibujada y que revela una *dirección* ideológica bien definida. Son, también, la primer floración de un modo de *decir* el pensamiento que adquirirá magnífico esplendor en las obras posteriores. Salvo el primero, estos trabajos tienen un acusado carácter circunstancial: fueron escritos para defender una posición estética o para exponer doctrinariamente la base teórica de la acción ruralista o política que en esos momentos constituían interés fundamental en la vida del autor. Ese carácter circunstancial no les resta interés. Por lo contrario, hace sentir lo fuertemene ligado que el pensamiento de Reyles se halla a su propia vida. No fue un teorizador de gabinete quien escribió esas páginas, sino un hombre en quien pensamiento y acción corrían parejos. Los trabajos a los que nos referimos son los siguientes: *El gaucho* (1892), *Biografía de don Carlos Genaro Reyles* (1894), *La novela del porvenir* (1897), *Prólogo a "Academias"* (1897), *Vida nueva* (1901), *El ideal nuevo* (1903) y *Discurso de "Molles"* (1908).

De los siete trabajos mencionados, dos están unidos por este vínculo común: uno y otro se refieren a aspectos de la vida rural uruguaya durante las últimas décadas del siglo XIX. El primero, *El gaucho*, aparecido en *La correspondencia de España* (Madrid, 1892), es un breve aunque interesante estudio del gaucho, tal como lo ve el autor en nuestra campaña de esos años; el segundo, *Biografía de don Carlos Genaro Reyles*, publicado en la *Revista de la Asociación Rural del Uruguay* (Montevideo, 1894), es un valioso testimonio sobre los métodos de explotación ganadera en nuestro país. Del primero de estos dos trabajos interesa subrayar que él junto con el cuento *Mansilla* (1893) constituyen los lejanos antecedentes de una de las últimas novelas del autor: *El gaucho Florido* (1932). Ya Luis Alberto Menafra señala que este ensayo es "*la médula de la novela, en lo que se refiere a la concepción general del tipo gauchesco*" y hace notar que "*una de sus escenas, la de la doma, aparece exactamente reproducida*

en las novelas"[4]. Y, en efecto, tanto en el ensayo como en la novela, dibuja la figura del gaucho según una misma visión: aunque no disimula sus rasgos negativos subraya con particular vigor las cualidades positivas: su sentimentalismo primario pero fuerte y noble, su coraje y desprecio de la muerte y la fortuna, su paciencia que lo inviste de serenidad, su sana filosofía que le enseña a *jugarle risa* a las adversidades... El retrato resulta así a la vez realista y nimbado de un halo idealizante. Este halo idealizante no es, sin embargo, una proyección puramente esteticista de la visión que Reyles tiene del personaje. Responde a su ingénita necesidad de escarbar en la realidad hasta hallarle sus lados constructivos. Análoga observación cabe formular con respecto a la biografía de su padre. El amor filial está presente, es cierto, en esas páginas. Pero ellas no nacen, tan sólo, de ese amor filial. Ellas nacen, también, de la íntima necesidad del autor de presentar un ejemplo de labor rural progresista. En este sentido, son páginas preanunciadoras de otras en las que defiende una tarea que estima impostergable para el progreso del país: la de sustituir los viejos modos de explotación agropecuaria por otros nuevos, de carácter realmente sistemático y científico, que están de acuerdo con el grado de evolución del Uruguay. Y así como *El gaucho* es un lejano antecedente de *El gaucho Florido*, del mismo modo la *Biografía de don Carlos Genaro Reyles* es, hasta cierto punto, antecedente inmediato de la primer novela larga del autor: *Beba* (1894), cuyo personaje protagónico, Gustavo Ribero, el hacendado dinámico y progresista, afanado en la creación de una estancia modelo y dedicado al refinamiento racional de sus rodeos, tiene, a la vez, rasgos del padre del novelista y del novelista mismo en lo que a sus ideales de criadores se refiere[5].

Los dos trabajos siguientes, *Prólogo a "Academias"* y *La novela del porvenir*, también deben ser estudiados en conjunto[6]. Estos dos trabajos nos ponen frente a frente ante otra faz del pensamiento y de la personalidad de Carlos Reyles. Uno y otro exponen con precisión la concepción que de la novela o del arte de novelar tiene el autor. Rechaza de plano la idea de que la novela sea tan sólo un *"mero solaz, un pasatiempo agradable"*, y la concibe, contrariamente, como un modo de indagación del hombre, como una verdadera forma del conocimiento: penetrando *"cada vez más hondo en el alma del hombre*

(4) Luis Alberto Menafra, *Carlos Reyles*. (Montevideo, Universidad de la República, 1957). Páginas 275 y 67.

(5) En el estudio que Alberto Zum Felde dedica a Reyles en *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1930) subraya ya las relaciones entre el hacendado y el escritor. También en su *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. La ensayística* (México, Editorial Guarania, 1954). El tema ha sido tratado, asimismo, por Angel Rama y Walter Rela en sus prólogos a *El terruño* y *Beba*, volúmenes 3 y 62 de la Biblioteca "Artigas" de Clásicos uruguayos.

(6) De dicho prólogo hay dos versiones: la que antecede a *Primitivo* (1896) y la antepuesta a *El extraño* (1897). La segunda amplía la primera e introduce algunas correcciones. Nuestra edición reproduce la segunda versión. *La novela del porvenir* es una réplica a las críticas de don Juan Valera sobre *Primitivo*.

y en el alma de la Naturaleza", la novela dilata *"nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara"* (...) Algo más, todavía, importa destacar. Esa indagación en lo humano no debe ser una indagación ucrónica, sino bien ceñida a los particulares estremecimientos que cada época imprime en el hombre. El propósito del autor al escribir las *Academias* es trasmitir a través de ellas *"el eco de las ansias y dolores innombrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época"* y registrar *"hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado"*. El autor quiere, en definitiva, que su obra sea *"un fruto de la estación"*. Es importante poner bien a la luz esta atención de Reyles al latir del pulso de la época, porque ella es un rasgo esencial de su personalidad. Su atención a la circunstancia fue siempre indeclinable. No se rezagó nunca con respecto al tiempo que corría. Participó con alerta conciencia intelectual en todas las nuevas inquietudes que cada momento trajo. Y una evidente prueba de ello es su última novela, *A batallas de amor... campo de plumas*, publicada póstumamente en 1939, donde se adelanta a avizorar una temática (ardido erotismo, angustia de vivir, análisis de un mundo en descomposición) y un tono nuevos. Una y otros determinados, precisamente, por las circunstancias que en esos años se vivían. Dos centros de interés iniciales hallamos, pues, en el *Prólogo a "Academias"* y en *La novela del porvenir*: por un lado, expresan temprana y nítidamente una concepción de la novela que no sólo verifica el autor en todas sus obras sino que, también, encontrará, muchos años después, su explicitación plena y madura en un ensayo, *El arte de novelar*, incluido en *Incitaciones;* por otro lado, hace ostensible un rasgo, la permanente atención a la circunstancia, fundamental en la fisonomía de Reyles. Pero ambos trabajos tienen, aún, un tercer centro de interés: ayudan a comprender la *situación* en que frente al Modernismo se ubica el autor de *El embrujo de Sevilla*. El tema es amplio e incitante. Tratarlo en extensión excede los límites de este prólogo. Haremos solamente unas rápidas observaciones, que iniciamos con esta pregunta: ante el Modernismo, ¿cuál es la actitud de Reyles? Es, en gran parte, una actitud de aceptación, de plegamiento a lo que el Modernismo tiene, por un lado, de *"espíritu de la época"*, y, por otro, de impulso renovador de las corrientes literarias en boga. Reyles siente, con los modernistas, el atractivo de lo exquisito, de lo raro, de las sensaciones y emociones insólitas y crispantes; siente, también, el gusto por los refinamientos, y aún exquisiteces, formales, lo cual lo ubica en una posición innovadora cuya raíz se halla en la necesidad de afinar el instrumento expresivo. Sin lugar a dudas, no sólo las *Academias* sino también *La raza de Caín* (1900) son obras que, por muchas razones, tienen que ser estudiadas como manifestaciones del modernismo en la narrativa. Julio Guzmán, protagonista de *El extraño* y uno de los agonistas fundamentales de *La raza de Caín*, es típicamente un personaje modernista, y, dentro de ciertos límites, expresa convicciones estéticas y vitales del autor, aunque, en muchos aspectos, el autor mismo se separa de él y lo condena. Es posible, incluso, afirmar que Reyles conserva huellas de la infiltración modernista hasta en sus últimas obras. Pero, si nos es permitida la expresión, el modernismo de

Reyles es un modernismo *atenuado*, posición que comparte, digámoslo de paso, con José Enrique Rodó, cuyos ensayos *El que vendrá* (1896), *La novela nueva* (1896) y *Ruben Darío* (1899) son bien expresivos al respecto. La aceptación del Modernismo por parte de ambos autores es moderada, cautelosa, restringida. Y no se trata de que carecieran del empuje intelectual y de la audacia de espíritu necesarias para aceptar lo que el Modernismo tenía de estéticamente revolucionario, sino que sus cautelas nacían de clarividencia intelectual. Ambos vieron con claridad lo que en el Modernismo había de limitado, pasajero y negativo. Tanto el *Prólogo a "Academias"* como *La novela del porvenir* testimonian eficazmente todas las anteriores afirmaciones. Los dos trabajos denotan que Reyles acepta muchos postulados del modernismo pero, al mismo tiempo, los supera. En la concepción de la novela defendida por Reyles en uno y otro trabajo se recogen muchas de las notas caracterizantes del Modernismo, pero amplía enormemente el horizonte modernista al concebir la novela como un modo de conocimiento, como un insuperable instrumento para la indagación del saber sobre el nombre. Esta dimensión cognoscitiva de la labor del novelista es, para Reyles, fundamental. Y esa dimensión trasciende lo que hay en el Modernismo de postura radicalmente esteticista. El mismo Reyles sintió la necesidad de evitar equívocos y suprimió, en su segunda *Academia*: *El extraño*, el lema *"Ensayos de Modernismo"* con que las había caracterizado en la primera: *Primitivo*.

Tres trabajos cierran la primer etapa de las cuatro en que hemos dividido el proceso evolutivo del pensamiento reyleano. Esos tres trabajos son los siguientes: *Vida nueva* (Montevideo, Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes, 1901), *El ideal nuevo* (Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1903) y *Discurso de "Molles"*. El primero es un discurso pronunciado en Melilla el 8 de setiembre de 1901, en el acto inaugural de la fundación del club "Vida Nueva", constituido por un grupo de jóvenes pertenecientes al Partido Colorado; el segundo es un folleto publicado por Reyles para explicar las causas que motivan su separación de dicho Club, que había contribuido a fundar y del cual fue el primer Presidente; el tercero es un discurso pronunciado en Molles, en diciembre de 1908, con oportunidad del Congreso Ganadero realizado en dicha localidad. Estos tres trabajos son, pues, claramente ocasionales. Son respuestas inmediatas a las circunstancias de acción ruralista y política militante que vivía el autor. Pero este carácter circunstancial no les resta interés alguno en cuanto testimonios de la evolución del pensamiento de Reyles. Todo lo contrario. Estas tres piezas tienen un valor testimonial muy grande. Ellas ofrecen, en primer término, un muy preciso enfoque de la realidad nacional. Enfoque que, años antes, había encontrado expresión novelesca en *Beba*, y que, años más tarde, será de nuevo novelescamente explicitado en *El terruño* (1916). Ofrecen, en segundo término, y aunque en forma germinal y esquemática, algunas de las ideas sustanciales que informan, ya con plenitud y organización coherente, los ensayos posteriores del autor, en los cuales la ambición de crear obra literaria perdurable se conjuga con el esfuerzo por sistematizar un conjunto de ideas que postulan una personalísima concepción de la

vida. ¿Qué rasgos caracterizan el enfoque de la realidad nacional verificado por Reyles en estos tres trabajos? ¿Cuáles son las ideas que en forma germinal hallamos en ellos y que adquirirán plenitud en la labor ensayística posterior del autor de *La muerte del cisne?* A una y otra interrogante daremos respuesta a continuación.

En el enfoque que Reyles realiza de la realidad nacional en los tres trabajos citados, confluyen dos determinantes: por un lado, la situación político-social del país; por otro, la situación particular del propio autor dentro de ese contexto político-social. Sobre lo primero, sólo recordaremos que dos de esos trabajos fueron escritos en el período que media entre dos revoluciones, la de 1897 y la de 1904, y el tercero, cuatro años después de la última; sobre lo segundo, es preciso tener en cuenta que Reyles no sólo es un fuerte hacendado sino que se considera a sí mismo como el continuador de la obra progresista, en la explotación agropecuaria, de su padre. El enfoque que Reyles hace de la realidad nacional se asienta sobre estas dos situaciones y los ecos de las mismas se perciben en sus páginas. En ellas, se *ve*, ante todo, no al hombre de partido(7) sino al hombre que, para el progreso del país, confía antes que nada en la iniciativa personal y requiere, para su desenvolvimiento, el clima propicio que la situación político-social del país no parecía, todavía, ofrecerle. La especulación de Reyles, *hecha* desde la acción y para *proyectarla* en ella, no es una especulación abstracta. Hunde ardientemente sus raíces en la realidad y de la realidad se nutre. En síntesis: denuncia una serie de males en lo social, político y cultural y propone un conjunto de remedios a esos males. Indicaremos, rápidamente, algunos de los males que el autor denuncia: somos un pueblo sin alma, *"un pueblo cuyas aspiraciones no van lejos porque anímicamente no vive o vive de prestado, sin ideas propias, sin sentimientos propios, sin cultura ni civilización original y castiza"*; persisten en nuestra conciencia nacional *"elementos bárbaros que siempre ha combatido la civilización y que sólo aparecen como fenómenos regresivos en las sociedades atrasadas o decadentes"*; nos abruma el *"espíritu criollo, levantisco, acometedor, vocinglero, capaz de palabras o acciones violentas, pero no del esfuerzo sostenido en que consiste la verdadera energía"*; nos devora la pasión política, *"tan ciega y ruin que antepone siempre, sin excepción, los intereses de los partidos"* al interés nacional; la política no de principios sino pasional que caracteriza a nuestros partidos es un elemento tremendamente regresivo, porque *"las opresiones coloradas determinan las revoluciones blancas, y las revoluciones blancas el renacimiento del caudillaje y la vuelta a los tiempos bárbaros"*; padecemos una política centralizadora

(7) Reyles, igual que su padre, perteneció al Partido Colorado. Pero en su acción política, así como en los escritos que estamos comentando, es evidente su esfuerzo por superar toda posición interesada o mezquinamente partidaria. De su independencia da clara muestra su incidente con Baltasar Brum, en el Congreso Rural Extraordinario realizado el 30 de diciembre de 1915. Brum era, en esos momentos, Ministro del Interior. En el ya citado libro de Luis Alberto Menafra, el lector puede hallar interesantes detalles sobre la acción política y ruralista de Reyles. Ver Capítulo V, *De la ciudad al medio del campo* (Enfoque de la realidad nacional), del Libro Segundo, *Desarrollo ascendente del Yo*.

"*y las plagas que forman su cortejo: el militarismo, el funcionarismo y el parasitismo*"; nuestros políticos verbalizan y no atienden a la realidad, practican un falso idealismo que es sólo una expresión del "*espíritu macarrónico*"; nos falta sedimentación cultural propia: "*...no tenemos, desgraciadamente, profetas* nuestros *que nos iluminen, filósofos que nos enseñan, grandes poetas que nos digan, por medio de la belleza, la última palabra sobre las cosas*", "*casi todo lo que sentimos y pensamos son baratijas sociológicas importadas, cosas prendidas con alfileres, floraciones emotivas que no brotan de nuestras entrañas, que no tienen raíces en nuestro organismo*". Estos son sólo algunos de los males que denuncia Reyles en los tres trabajos que comentamos. Para escapar a esos males propone, en lo fundamental, estos remedios: asentar la acción política sobre una poderosa concepción de la vida, porque, dice a sus jóvenes correligionarios, "*nuestra obra será grande o pequeña, según sea pequeña o grande nuestra concepción de la vida*"; depurar los partidos políticos, para que éstos ensayen "*la alta política, la política educadora, la verdadera política, que consiste en elevar el espíritu de las masas para luego hacer viables todas las fórmulas del progreso y todas las prerrogativas de la civilización*"; propugnar el fortalecimiento de la iniciativa y la acción privada para que ella prevalezca sobre la estatal, ya que "*hoy puede en general decirse, con la certeza de expresar, sino toda la verdad, por lo menos la mayor parte de ella, que el porvenir de un pueblo está en relación directa de la superioridad de la acción privada sobre la acción oficial*"; defender ahincadamente los intereses del trabajador rural, porque el progreso de la campaña es el factor determinante de la grandeza del país. Este último punto es, ni que decirlo, para Reyles, fundamental. Léanse estas palabras: "*Entre nosotros, no sólo la prosperidad, sino también la cultura propia, la castiza, la elaborada con los jugos nacionales, que es la única robusta y durable, saldrá del vientre fecundo de la campaña. He ahí porqué, en mi sentir, la actividad rural es una cosa cuasi sagrada; he ahí porqué se me antoja más grave e inteligente producir un carnero de cuarenta libras que pronunciar un discurso de cuarenta horas; he ahí porqué no vacilo en llamar miopes y obtusos a los directores de la opinión que no ven en cada estancia, en cada cabaña, en cada rancho empotrado en lo alto de las cuchillas como un nido de hornero en la punta de un poste, un foco de energía vivificante y un centro de cultura, donde, mejor que en las escuelas y universidades, se vigorizan los músculos y se afina la inteligencia del país* (...)". Con esta suscinta exposición de "*males*" que afectan al país y de "*remedios*" posibles, realizada espigando en diversas páginas de los tres trabajos que venimos comentando, damos por contestada a la primera de las dos interrogantes que antes formulamos: la que preguntaba sobre los rasgos que caracterizaban el enfoque de la realidad nacional verificado por Reyles en los mencionados trabajos. La segunda interrogante inquiría sobre cuáles son las ideas que en forma germinal hallamos en ellos y que adquirirán desarrollo pleno en la ensayística posterior del autor. Contestaremos brevemente que en los tres, pero especialmente en *El ideal nuevo* y en el *Discurso de "Molles"*, encontramos algunas de las ideas

capitales que defenderá después con amplitud: culto de la fuerza; sentido utilitarista de la vida; elogio de la riqueza y de su poder creador no sólo de bienes materiales sino también de poesía y belleza; admiración por las sociedades anglo-sajonas cuya pujante orientación utilitarista opone a la refinada pero decadente cultura latina.

Estos aspectos del pensamiento reyleano, gérmenes o anticipos de *La muerte del cisne*, serán tema del siguiente capitulillo de este prólogo. Antes de entrar a él, corresponde, a nuestro juicio, dar repuesta a otras dos preguntas: ¿Qué juicio merece el enfoque reyleano de la realidad nacional según lo dejamos expuesto? ¿Qué relación guarda ese enfoque *teórico* con su verificación *novelesca* en las obras de su autor? A una y otra responderemos brevemente. Una de las determinantes de ese enfoque, repetimos, es la *situación* personal de Reyles en el contexto político social del país. Esta determinante no ha dejado de causar confusiones. Se ha llegado, incluso, a ver ese enfoque como la mera defensa que de sus intereses hace un millonario y poderoso hacendado, con olvido de que la verdad o falsedad de las ideas no proviene de que las piense o diga un proletario o un millonario. Y aunque dichas y pensadas por un millonario, muchas de las ideas de Reyles sobre la realidad nacional nos parecen rigurosamente valederas. Hay, desde luego, cierta exageración en sus afirmaciones sobre la carencia de virtudes sociales en nuestro país, como también en algunos otros puntos de su enjuiciamiento negativo sobre la situación socio-cultural del Uruguay. Exageraciones originadas, en gran parte, por el carácter circunstancial y en cierto modo polémico de sus tres trabajos comentados. Pero hay verdad evidente en su defensa de la necesidad de fortalecer la iniciativa privada en un país donde todo se esperaba, y se espera, del Estado; en su prédica para levantar el punto de mira de los partidos tradicionales a fin de que en ellos prive el interés nacional sobre el partidario; en su ardiente convicción de que el progreso de la campaña es equivalente a la posibilidad de desarrollo de la nación. Los tres opúsculos donde Reyles plantea estos puntos de vista permitirían un amplio ensayo donde se analizara la verdad de sus afirmaciones en relación con el momento histórico del país en la época en que fueron escritos y en el cual se estimara qué vigencia tienen *hoy* esas afirmaciones. Aquí debemos restringirnos sólo a lo dicho y entrar a nuestra segunda interrogante. En dos obras, fundamentalmente, hallamos reflejadas novelescamente las ideas que en el plano teórico sostiene Reyles en *Vida nueva, El ideal nuevo* y el *Discurso de "Molles"*. Una, *Beba*, es anterior a esos trabajos, otra, *El terruño*, posterior. En la primera, ese reflejo se da, especialmente, a través de la oposición entre el espíritu progresista representado por Gustavo Ribero, estanciero dinámicamente afanado en la creación de una estancia modelo y en el refinamiento de sus "*rodeos*", y el espíritu regresivo de la familia Benavente y el caudillo Quiñones. Gustavo Ribero, en el cual se funden rasgos del autor y de su padre, es la voz cantante mediante la cual Reyles se expresa. *Beba*, para Alberto Zum Felde, "*es, ante todo, un canto al trabajo pecuario, a la industra rural, al esfuerzo de los cabañeros. Se exalta en ella ese esfuerzo y una industria en su doble valor de creadores de la riqueza*

nacional y de manifestación de la energética realizadora del individuo"[8]. Estas exactas palabras hacen bien sensible la conexión entre *Beba* y el enfoque de la realidad nacional que ha quedado antes expuesto. En *El terruño*, novela donde confluyen muchas de las líneas constitutivas de la ideología de Reyles y en al cual da una visión más totalizadora de la campaña uruguaya, el autor hace decir a uno de sus personajes, Mamagela, lo siguiente: "*...la grandeza del país no saldrá de las Cámaras ni de las Universidades, sino de los galpones. Parece herejía y no lo es. En efecto, ¿qué vale más: un discurso de cuarenta horas o un carnero de cuarenta libras? Lo primero es puro viento, palabras embusteras que entran por un oído y salen por el otro; lo segundo es labor, inteligencia, pan en la casa del pobre, abundancia en la casa del rico y conciencia tranquila en la casa de todos* (...)". Estas palabras, entre las que aparecen casi textualmente algunas del *Discurso de "Molles"*, sintetizan la postura de Reyles ante la realidad nacional. Y constituyen uno de los elementos del andamiaje ideológico de *El terruño*. La orquestación ideológica en esta novela es muy amplia. No podemos, ahora, tratar el tema en toda su extensión. Las referencias hechas nos parecen suficientes, sin embargo, para hacer sentir que *Vida nueva*, *El ideal nuevo* y el *Discurso de "Molles"* forman un cuerpo de ideas que se vertebran narrativamente en *Beba* y *El terruño*[9].

III

En 1894, Reyles publica su primer novela larga: *Beba;* en 1900, la segunda: *La raza de Caín*. Entre ambas, se intercalan las tres *Academias*: *Primitivo* (1896), *El extraño* (1897) y *Sueño de Rapiña* (1898). En todas estas obras, más allá de las disimilitudes de contenido, intención y elaboración literaria, hay un ingrediente unificante: en todas se percibe la presencia de una raíz conceptual desde la cual crece la creación imaginativa. Esa raíz, bien hundida en la realidad, se nutre de sus jugos. Esa raíz conceptual es, simultáneamente, una interpretación de la realidad que da materia al novelista y una concepción general de la vida. En toda novela, se hallan, desde luego, implícitamente, una y otra cosa. Pero es posible notar que pueden hallarse de dos maneras distintas. En algunas novelas, *están* sin que haya mediado deliberación intelectual del autor; en otras, han sido puestas por el autor mismo con nítida intelectual deliberación. En el primer caso, la interpretación de la realidad y la concepción de la vida postuladas en la novela *salen* de ellas más que nada como un acto de interpretación conceptual del lector mismo; en el segundo, *son impuestas* al lector por el mismo novelista. Las novelas

(8) Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. (Montevideo, Editorial Claridad, 1941). Pág. 345.

(9) Un estudio interesante sería el de establecer las conexiones, punto por punto, de las ideas sustentadas en estos tres opúsculos político-ruralistas y la obra novelesca de su autor. Ese estudio no cabe dentro de los límites de este prólogo. Dejamos insinuado el tema.

de Reyles pertenecen al segundo grupo. Concibe la novela, repetimos, como un modo del conocimiento, en el cual lúcidamente se funden el libre juego imaginativo y el rigor intelectual con que la realidad debe ser enfocada. En sus novelas, hay siempre bien subrayados algunos ingredientes que *obligan* a interpretarlas en determinado sentido. Es lo que se ha llamado técnica del segundo plano[10]. Esta concepción reyleana del arte de novelar es, desde luego, consecuencia de la consciente necesidad del autor de tener en todo momento, vistas claras sobre la realidad y la vida. Y esta necesidad origina otra: la de organizar y expresar con rigor conceptual su intuición de la vida y la realidad. Los trabajos analizados en el capitulillo anterior son ya expresivos de esta doble necesidad. Pero en ellos, el pensamiento reyleano sólo se manifiesta en forma germinal. En *La muerte del cisne* (1910), libro en el que trabajó intensamente durante casi tres años[11], ese pensamiento germinal se muestra madura y sistemáticamente organizado.

La muerte del cisne se divide en tres partes: *Ideología de la fuerza*, *Metafísica del oro* y *La flor latina*, y se cierra con una *Conclusión*. En *Ideología de la fuerza*, Reyles formula las ideas filosóficas básicas (se podría decir, incluso, científicas) que constituyen la raíz de toda su concepción del mundo y la vida. Toda esta parte se articula en torno de unas pocas ideas nucleares capitales. De esas ideas, a nuestro juicio, las fundamentales son las siguientes: a) La Fuerza es el sustrato último y causa primera de todo el Universo. La Fuerza, escribe Reyles, "*une estrechamente los seres y las cosas como el hilo de seda las diferentes perlas del collar; ella dirige en la orquestación del universo, las inverosímiles arquitecturas moleculares y las construcciones pasmosas del espíritu; ella, finalmente, se impone cada vez con más tiranía al entendimiento como el* principio único *del que serían portentosos atributos del orden cronológico, la materia, la vida, la inteligente, el alma...*". b) Por Fuerza debemos entender, simplemente, "*el nombre común y sintético de las energías naturales*". c) Materia y Fuerza son una y la misma cosa. Opina "*que la materia parece a todas luces una forma de la energía universal contenida en el éter; que materia y fuerza son la misma cosa, y que entre el mundo tangible y el mundo material no existe ningún abismo*". Y concluye: "*Los efluvios sutiles de la radioactividad, ni completamente materiales ni completamente etéreos, participan de las dos naturalezas y unen los dos mundos*". d) Los fenómenos de la conciencia, lo que podríamos llamar el mundo del espíritu, no son más que formas de la Materia (esto es: manifestaciones de la Fuerza, ya que Fuerza y Materia se asimilan). "*Un acto, un pensamiento,* —escribe— *del mismo modo que vida o un mundo, parécenme en su realidad primordial y esencia*

(10) En *Leyendo a Reyles*, incluído en *Tres narradores uruguayos*, dedicamos mayor espacio a la exposición de las ideas de Reyles sobre "*el arte de novelar*".

(11) Luis Alberto Menafra, que ha podido consultar el *Diario* de Carlos Reyles, ofrece en su obra ya citada, interesantes datos sobre el proceso de composición de *La muerte del cisne*. Ver Libro Tercero (*La crisis: crispación del yo*), Capítulo Primero ("*El culto trágico de la vida*").

íntima, formas de la materia, y por lo tanto, momentos sutiles de la fuerza, no más sutiles, sin embargo, que la luz, la electricidad o las operaciones químicas, superiores a la de nuestros más poderosos laboratorios y más clarovidentes que los más fabulosos prodigios de nuestra razón, que realiza una microscópica gota de protoplasma...". e) La observación, opina, nos pone cara a cara con un hecho indudable: "*el carácter guerrero de los fenómenos*". Y, al respecto, escribe: "*Esta combatividad originaria y común que les presta a todos ellos así como un acentuado aire de familia, perceptible hasta para los observadores miopes, induce a Le Dantec a sustituir la noción de vida universal por la noción más exacta de lucha universal*". Reyles aprueba esta fórmula: "*Ser es luchar; vivir es vencer*". Sentencia, para el autor, verdadera tanto "*en lo que atañe a la materia como por lo que toca al espíritu. El carácter belicoso y la condición cruel son los lazos de parentesco que unen estrechamente los fenómenos físicos, vitales y morales. Los instintos, sentimientos e ideas luchan también por el espacio y la dominación*". Y más adelante agrega, todavía: "*Una modesta, una humildísima sensación se introduce a hurto en el receptáculo misterioso de la célula nerviosa; sigilosamente se atrinchera allí; congrega, muy luego en torno suyo otras sensaciones hermanas y al mismo tiempo combate y destruye poco a poco, pero tenazmente, las sensaciones antagónicas: así dilata sus* zonas de influencia *a los centros nerviosos; conquista después de muchas maniobras prolijas, las fuertes posiciones de los lóbulos cerebrales; invade los dominios del alma, haciendo triza y estrago de todo lo que se opone a su marcha triunfante, y sale, por fin, en son de guerra, audaz y avasalladora al mundo exterior para transformarse, ejerciendo las mismas violencias, en hechos reales e imperar sobre otros hechos*". f) Las concepciones de la vida, las morales y las religiones de que se ha servido el hombre en su andar histórico, aunque en su fondo falsas han tenido un valor relativo: fueron ilusiones fecundas, demencias saludables. Fortalecieron la vida "*cuando la verdad hubiera sido como escarcha sobre los tiernos capullos de la rosa*" y la humanidad no estaba preparada para sustituir la falsa *razón divina* por la verdadera *razón física* de los fenómenos. g) En el "*vasto y heterogéneo panorama espiritual del mundo en las postrimerías del siglo XIX y los rojos albores del presente*", es posible discernir los signos que anuncian "*un espectáculo magnífico y emocionante*". ¿Cuál? "*Entre mil tribulaciones, el curioso se pregunta si está a punto de convertirse en realidad palpitante la transmutación de valores anunciada por el terrible profesor de la Universidad de Basilea, y si la Fuerza, como principio de la moral y medida de todas las cosas, no amenaza de muerte, a pesar de la Conferencia de La Haya y del humanitarismo, las entidades de las filosofías espiritualistas: Justicia, Bien, Mal, irguiéndose en medio de ellas, como un león vivo y rugiente, sobre las ruinas de una acrópolis poblada sólo de ídolos rotos, mutilados dioses y espectros terríficos en las sombras medrosas, más irrisorios a la honrada luz del sol*". Reyles da, por anticipado, su aprobación a ese espectáculo del cual halla indicios en la "*atmósfera espiritual*" que se respira en el cruce de los siglos XIX y XX. Acepta esa transmutación de todos los valores que propone el

profesor de Basilea, porque ella, según el autor de *La muerte del cisne*, no sólo es inevitable sino decididamente beneficiosa para el hombre. El Conocimiento, afirma, destruye implacablemente las viejas "*ilusiones favorables a la existencia*" mientras el "*instinto vital*" crea otras nuevas, que surgen, como de su fuente, del reconocimiento de que es la Fuerza "*el alma del mundo y la* causa primera *de todas las cosas*". Y esas nuevas "*ilusiones favorables a la existencia*" serán las óptimas, ya que no se opondrán a la Fuerza sino que tenderán a seguir la dirección vital que ella misma les imprima. Esas nuevas ilusiones fundamentarán una nueva ética. Las viejas normas del humanismo, agonizantes según Reyles, deben periclitar del todo. Y otras, más viriles y saludables, orientarán la acción y la conducta humana. Será una ética basada en la ley que la Fuerza impone, y como los valores éticos no puede contrariar a los vitales, esa ética se apoyará en el *instinto de dominación* y aceleradamente procurará fortalecerlo. Porque "*la elección de la Vida entre aquello que la propaga y robustece, y aquello que la amengua y desvirtúa, no puede ser dudosa. Lo bueno, lo justo, lo verdadero es lo favorable a ella; lo malo, lo injusto, lo falso lo que a ella se opone*". En definitiva: la Etica concordará con la Vida y ésta, en su ansia de expansión, impone el predominio de los fuertes, el sacrificio de "*las masas a los aristos*". Estas son las ideas capitales defendidas por Reyles en la primera parte de *La muerte del cisne*. ¿Cuál es el contenido de las partes segunda y tercera? En *Ideología de la fuerza* adhiere Reyles, "*salvo ligeras restricciones*", a la interpretación materialista de la historia: "*...la sociedad no ha sido nunca ni será en el porvenir la obra santa del Bien, de la Justicia ni del Derecho, sino el engendro diabólico del instinto vital dominante, o como quiere Marx, el producto de la lucha de clases, engendrada, según él, por la evolución de los intereses y que determina, por añadidura, el proceso de la historia*". Pero hay algo, afirma Reyles, que se le "*antoja realmente imperdonable en el sesudo Marx: es la incomprensión del valor divino de la moneda, después de haber comprendido su valor fisiológico, digámoslo así, en el desarrollo orgánico de las sociedades*". La segunda parte, *Metafísica del oro*, de *La muerte del* cisne, está destinada a exaltar ese valor *divino* de la moneda; es no la defensa sino la glorificación de la Riqueza. El Oro es, para Reyles, Fuerza acumulada. En los hombres y en los pueblos, el ansia por adquirir riquezas es una manifestación del instinto o voluntad de dominio, que, como expresión de la fuerza, rige la vida universal. Con todo rigor, *Metafísica del oro* es la proyección en la arena de la actividad social humana de las ideas directrices defendidas en *Ideología de la fuerza*. Por eso afirma que el Oro es "*el elemento divino de las sociedades como la fuerza es el elemento divino del universo*". Conviene subrayar, además, que toda esta parte de *La muerte del cisne* se vincula estrechamente con las ideas sustentadas en *El ideal nuevo* y el *Discurso de "Molles"*. En estos dos trabajos aplica a la circunstancia concreta nacional, lo que en *Metafísica del oro* desarrolla en plenitud y sin sujeción a un fin práctico inmediato. En cuanto a *La flor latina*, tercera parte del libro, diremos sólo unas pocas palabras. Reyles piensa que "*la flor de la dulce Francia, la Ciudad Luz, París, es el símbolo*

y el término de la civilización greco-latina", y se esfuerza en demostrar, siguiendo la orientación ideológica de las dos primeras partes de su libro, que allí "*la antigua sabiduría, después de haber amamantado al mundo en sus óptimos pechos y robustecido tantos ideales de pálida tez, agoniza entre pompas y esplendores, conservando orgullosamente la belleza del gesto*". La *flor latina* es la *flor* de la cultura humanista, contraria a la enérgica expansión de la vida que reclama la ideología de la fuerza. Esa cultura, con todas sus delicadas morbideces, es casi una flor de invernadero. Carece de virtudes viriles. Sensual y refinada, predomina en ella el *signo* femenino. La *flor latina* es, en definitiva, una flor bella pero carente de vigorosa savia, atrayente pero inútil. "*Las cristalizaciones típicas de la civilización francesa,* —afirma Reyles— *y aún podría decirse de la civilización greco-latina de la que es París el dechado y la simbólica flor, son los refinamientos de la sensibilidad y las elegancias mentales: superioridad palmaria en las cosas del espíritu, lo que le permite imponerle al mundo sus gustos estéticos y modas sentimentales; inferioridad no menos patente en el campo de lo que llamaría el enérgico ex-presidente yanqui la vida intensa, donde las voluntades anemiadas por las sangrías del sentir y del pensar desfallecen y se doblegan sumisas ante otras voluntades limpias de toda intoxicación literaria y que no tienen los ojos* ebrios de luna *sino fulgentes de luz solar*". Como Rodó en *Ariel,* Reyles propone en *La flor latina* un ejemplo bien concreto que hace visible el conjunto de ideas que antes ha movilizado. El análisis de la situación en que se halla la decadente *flor latina* demuestra, según Reyles, que toda forma de vida y cultura que se desconecta de la Fuerza originaria, está condenada a amustiarse y perecer. Esa situación corrobora, para el autor, las afirmaciones mantenidas en *Ideología de la fuerza* y *Metafísica del oro.* Otra corroboración de sus ideas se halla, para Reyles, en la situación de ascenso vertical de las sociedades germanas y anglosajonas, cuyo progreso se debe a que, siguiendo la ley de la Fuerza, se orientan, utilitariamente, en el sentido que impone la voluntad de dominio y el instinto de expansión vital.

Tal es el cuerpo de ideas sustentadas por Reyles en *La muerte del cisne.* Lo hemos expuesto con cierta extensión porque este libro constituye, digámoslo así, la piedra angular del edificio ideológico reyleano: esas ideas, que informaban ya los libros anteriores del autor, se organizan en *La muerte del cisne,* por vez primera, en forma sistemática; esas ideas, aunque depuradas, y en algunos aspectos corregidas, informan, también, los libros posteriores del autor de *El Terruño.* Expuesto el contenido de *La muerte del cisne* y señalado su carácter de piedra angular del edificio ideológico reyleano, corresponde, ahora, formular dos preguntas e intentar darles respuesta. La primera de esas preguntas es la siguiente: ¿qué situación ocupa o en qué lugar se ubica *La muerte del cisne* dentro del contexto de la historia de las ideas en el Uruguay? Con exactitud, el Dr. Arturo Ardao precisa cuál es esa situación en su libro *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX* (México, Fondo de Cultura Económica, 1956). "*Dispersas notas materialistas, algunas muy acentuadas,* —escribe Ardao— *se ofrecieron ya en el Uruguay en un ala radical del positivismo sajón en boga después del 75. Se registran en escritos de hombres como Angel Floro Costa, Julio Kowsky o José Arechavaleta. Pero un materialismo declarado no existió verdaderamente entre nosotros en el siglo XIX*". Y agrega, luego, que a partir del 900 "*aquellos gérmenes materialistas se habrían de corporizar en una de las dos grandes corrientes que generó la disolución del positivismo de escuela. Mientras por un lado se despliega la filosofía de la experiencia, de inspiración neoespiritualista, por otro lado el espíritu ciencista que aquel positivismo consagró, impulsa un franco materialismo*". El materialismo uruguayo, de acuerdo con Ardao, pasó por distintas fases, y tras sus primeras manifestaciones superficiales, se consolidó canalizándose en dos orientaciones principales: "*una, la del materialismo científico energetista, que se agota del punto de vista teórico en el primer cuarto del siglo; otra, la del materialismo dialéctico marxista, que se prolonga hasta nuestros días, monopolizando prácticamente, desde el segundo cuarto del siglo, el pensamiento materialista nacional*". Dentro de esa corriente del materialismo científico energetista se ubica *La muerte del cisne* y es la primera manifestación plena de la misma. Cabe agregar, todavía, que las fuentes del materialismo científico energetista de Carlos Reyles pueden hallarse en Le Bon y Le Dantec, en lo científico; en Marx y Engels, en lo social, histórico y económico; en Nietzsche, en lo ético (o, más todavía, en la concepción general de los valores y de la vida. Nietzscheano es el vitalismo de Reyles. Como lo es, también, su defensa de la voluntad de poderío y del instinto de expansión vital). No son éstas, desde luego, sus únicas fuentes. Lo es, asimismo, el pensamiento de Guyau. Y de Charles Maurras, a través de su libro *El porvenir de la inteligencia,* tal como lo ha señalado, pormenorizadamente, el Dr. Osvaldo Crispo Acosta[12]. La indicada situación o ubicación de *La muerte del cisne* en el proceso evolutivo del pensamiento uruguayo, le da, inicialmente, una indudable significación: es un elemento testimonial de una etapa fundamental de ese proceso, y, teniendo en cuenta la jerarquía literaria de su autor y la indudable autoridad intelectual que la obra evidencia, surge de por sí la excepcional importancia de ese valor testimonial. Pero, además, *La muerte del cisne* tiene innegables valores intrínsecos, en *cualidad* de pensamiento y *calidad* literaria, independientemente de su valor histórico documental. La segunda pregunta que se plantea, por lo tanto, es la siguiente: ¿Qué valores perdurables en pensamiento y realización literaria es posible subrayar en *La muerte del cisne?* Para dar respuesta a esta pregunta, debemos abrir camino haciendo, primero, algunas observaciones sobre la *originalidad* del pensamiento de Reyles, tal como se expresa en *La muerte del cisne,* y, segundo, sobre el *grado de adhesión* que ese pensamiento puede promover. En lo que a lo primero se refiere, hemos visto, ya, cuáles son las fuentes del pensamiento reyleano. Digamos, ahora, que Reyles realiza, por un lado, una *amalgama personal* con los elementos que le aporta el pensamiento de los autores de que se nutre, y, por otro, añade, en unos

(12) *Motivos de crítica.* (Montevideo, Biblioteca "Artigas" de Clásicos Uruguayos, 1965). Tomo II, pág. 176).

casos, ingredientes nuevos a ese pensamiento de donde el suyo mana, o, en otros casos, invierte la dirección hacia donde ese ajeno pensamiento se dirige. Así, por ejemplo, a los motivos ideológicos que Nietzsche le proporciona (instinto de dominación, moral de los fuertes, trasmutación de todos los valores, etc.), agrega Reyles, como justamente ha observado Zum Felde, su *"metafísica del oro"*, en todo extraña al pensador alemán[13]. Otro ejemplo: comparte la concepción materialista de la historia de Marx, pero las consecuencias que infiere son contrarias al marxismo. Esa concepción materialista de la historia no lo lleva, como a Marx, a postular una transformación revolucionaria de la sociedad que, mediante la dictadura del proletariado, aniquilaría la organización económico-social capitalista, determinando, al fin, la desaparición de las clases sociales. Invirtiendo, en este aspecto, el pensamiento marxista, proclama la divinidad del Oro y las excelencias de la Riqueza. En cuanto al *grado de adhesión* que el pensamiento reyleano pueda promover, conviene precisar, ante todo, que hemos usado deliberadamente dicha expresión a fin de evitar los términos *verdad* y *falsedad*, que, a nuestro juicio, serían aquí inoportunos. La tarea de elucidar la *verdad* o *falsedad* del pensamiento reyleano, obligaría a la discusión total de la posición filosófica en la que se inscribe y de los autores que son raíces del pensar del uruguayo. Esa tarea escapa, desde luego, a los límite de este trabajo. No ocurre así con la fórmula que hemos empleado. Es fácil subrayar el *grado de adhesión* que el pensamiento de Reyles puede promover: se pude compartir sin retaceos el vitalismo entusiasta de Reyles, su casi dionisíaco afán de hacer de la vida *más vida*, pero no es posible plegarse a su dogmatismo limitante, ni dejar de sentir las íntimas contradicciones que corroen su pensamiento. Ya algunos críticos —Zum Felde, Crispo Acosta[14]— han anotado que Reyles no ve —o, mejor, quizás, que no quiere ver, pues voluntariamente se ciega— más que algunos costados de la realidad. Anotemos, todavía, que parecen incompatibles y contradictorias su exaltación de la vida y su negación de muchos valores vitales que, sin embargo, hacen también de la vida *más vida*. El pensamiento que en *La muerte del cisne* se explaya posee, en consecuencia, una *originalidad relativa* y un acusado *valor fermental*. Originalidad relativa que proviene no solamente de lo que Reyles agrega al pensar de sus maestros sino también de la fuerte entonación personal que a ese pensar le trasmite el autor de *Beba*; valor fermental que nace, precisamente, de las adhesiones y rechazos que promueve el edificio de ideas construido en las páginas de *La muerte del cisne*. Digamos, por fin, que la obra ofrece momentos de admirable prosa, especialmente en la magnífica tercera parte, la literariamente más perfecta, y, también, de más ágil andadura. En definitiva: *La muerte del cisne* ofrece el espectáculo siempre incitante de un hombre que busca la verdad (quizás, mejor, *su* verdad) y una realización literaria de indudable maestría, con páginas de alto valor esti-

(13) *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura.* (Montevideo, Editorial Claridad, 1941). Pág. 357.

(14) Véanse el *Proceso intelectual* y los *Motivos de crítica* citados.

lístico. por una y otra razón, *La muerte del cisne* no sólo tiene un valor documental histórico sino que posee valores intrínsecos perdurables. Explicitar del todo esos valores requeriría un análisis que hiciera bien ostensible la cualidad o entonación personal del pensamiento de Reyles y los rasgos característicos de su estilo ensayístico. Y, además, la interdependencia del pensamiento y estilo. Sin posibilidad de desarrollarlo aquí, insinuamos el tema que, nos parece tendría no escaso interés crítico.

IV

En *La muerte del cisne*, repetimos, son ostensibles contradicciones internas que corroen el pensamiento reyleano. Señalamos ya alguna. Es, ahora, el momento de señalar otra. La Fuerza es, para Reyles, la causa primera y el alma del mundo. Para él, toda la realidad, material o no, es, meramente, manifestación de la Fuerza. Pero ocurre que, en la realidad, hay muchas entidades que son, sin lugar a dudas, negaciones de esa Fuerza causa primera de todo y origen de la voluntad de dominación y del egoísmo vital que, en *La muerte del cisne*, son los resortes de toda la ética reyleana. Ahora bien: si la Fuerza es causa primera y origen de todo, ¿cómo explicar la existencia de lo que a ella se opone y la vence? Es innegable que es preciso optar entre una de estas dos posibilidades: 1) Existe un *principio primero* contrario a la Fuerza, tan poderoso como ella y que conjuntamente con ella actúa pero en sentido contrario; 2) De la Fuerza misma sale lo que se le opone y la vence. La primer posibilidad no aparece ni insinuada en *La muerte del cisne*. La segunda, insinuada en el libro, hasta cierto punto, plantea esta interrogante: ¿Cómo se explica esa especie de traición que la Fuerza se hace a sí misma? Este y otros problemas erizan de contradicciones la ideología expuesta por Reyles en *La muerte del cisne*. Y cuando, en 1914, la guerra enfrenta a Germania, representante de la *"tendencia aristocrática, el naturalismo político, el darwinismo social"*, y a Lutecia, representante de la *"tendencia niveladora, el racionalismo, el ideal humanitario"*, Reyles experimenta, en primer término, la insuficiencia de sus planteos teóricos expuestos en el libro citado, y, en segundo lugar, la inadecuación de los mismos respecto a su visión actual de la realidad, ya que su adhesión a la causa de Francia aparecía como incompatible con sus dogmáticas afirmaciones sobre la Fuerza y sus derivaciones político-sociales. De esta situación, que se podría interpretar como una crisis emotivo-conceptual del autor, nacen los dos *Diálogos* olímpicos: *Apolo y Dionisos* (1918) y *Cristo y Mammón* (1919), que, junto con *Panoramas del mundo actual* (1932), constituyen las expresiones de la tercer etapa en la evolución del pensamiento reyleano. Esos dos *Diálogos*, por un lado, *matizan y completan* el pensamiento expuesto en *La muerte del cisne*; por otro, lo *corrigen*. Entre *La muerte del cisne* y los *Diálogos olímpicos* hay, pues, a la vez, *continuidad y divergencia*. Esta divergencia es visible no sólo en el contenido sino también en la textura literaria. Reyles, cuyo agudo sen-

tido estético no falla, encuentra para los *Diálogos olímpicos* la estructura literaria que se adecúa a la situación de crisis emotivo-conceptual aludida. Dos avenidas temáticas se abren, pues, cuando se enfrenta el lector a los *Diálogos olímpicos*: una, constituida por el contenido de los mismos; otra, por su estructura literaria.

En *La muerte del cisne* hay una *metafísica materialista* (la Fuerza, causa primera, tiene su manifestación primera en la materia, con la cual de hecho se identifica, y de ambas salen la vida y el espíritu); una *ética vitalista* cuyo fundamento se halla en la voluntad de dominio (los valores éticos positivos son los que acrecientan la vida y hacen del ser más ser, aún a costa del aniquilamiento ajeno); una *concepción político-social plutocratista* (el fin de toda sociedad debe consistir en acrecentar su riqueza, encarnación de la Fuerza y de los valores ético-vitales. En los *Diálogos olímpicos*, la metafísica materialista del autor permanece invariable. No ocurre lo mismo con su voluntarismo ético vitalista ni con su concepción político-social plutocrática. Ni una ni otra postura ideológica desaparecen, y, en este sentido, los *Diálogos olímpicos* continúan *La muerte del cisne*. Pero, repetimos, en esos aspectos, el autor por un lado completa y por otro corrige su pensamiento. ¿En qué lo matiza y completa? Procurando superar las contradicciones antes indicadas. ¿En qué lo corrige? Haciendo entrar en su concepción aquellos valores *"de las filosofías espiritualistas: Justicia, Derecho, Bien"*, que en *La muerte del cisne* aparecían como *"ídolos rotos"*, meros espectros *"irrisorios a la honrada luz del día"*. Una y otra tarea —completamiento y corrección de su ideología— las realiza Reyles poniendo en juego algunos esquemas conceptuales apenas subrayados en el libro de 1910 y que se destacan fuertemente en los de 1918 y 1919. *Voluntad de conciencia, ilusiones vitales* y *sonambulismo del hombre* son los resortes ideológicos que darán, ahora, su dinámica al pensamiento reyleano. ¿En qué consisten esos resortes ideológicos? La nietzscheana *voluntad de dominio*, raíz de la ética de *La muerte del cisne*, subsiste en los *Diálogos olímpicos*, pero en ellos agrega Reyles una nueva noción: la *voluntad de conciencia*. La segunda no se opone a la primera: surge, según Reyles, de ella. A pesar de su origen, la *voluntad de conciencia*, que *"lucha por libertarse de las tiranías"* de la *"despiadada y a la vez fecunda voluntad de la naturaleza"* para refugiarse en las *"fortalezas del espíritu y el alma"*, logra, al fin, forjarse su propia ley y vivir de acuerdo con ella. Se instaura, así, un nuevo principio: a la *"razón universal, que es fuerza"* se opone *"la razón humana, que es justicia"*. El hombre se ha creado *"un mundo donde no manda la cruel voluntad del universo y donde el primate libertado campea por sus respetos y vive como un rey en su reino"*. De esta *voluntad de conciencia* nacen, a su vez, las *ilusiones vitales* y el *sonambulismo del hombre*. Las primeras son una herramienta de la *voluntad de conciencia*, el instrumento del cual se vale para forjar la *realidad humana* y la *verdad del hombre*; el segundo es un *estado* al cual llega la conciencia humana. El hombre *"más que de verdades lógicas se alimenta de ilusiones vitales"*, de *mentiras saludables* que lo ayudan a vivir. Por eso, la *"era humana comienza con la ilusión. Más que saber fabricar instrumentos, lo que distingue al hombre de la bestia es saber fabricar ilusiones"*. Las *ilusiones vitales*, aunque sean *"desde el punto de vista científico real puras fantasmagorías"*, constituyen las *verdades humanas* con las cuales vive el hombre. Instalado en el recinto que la *voluntad de conciencia* y las *ilusiones vitales* le crean, no ve ni concibe al mundo ni a sí mismo tal como son, sino como él quiere que sean. Y vive y actúa de acuerdo con esa imagen. Es éste el *sonambulismo humano*, que convierte al hombre en *animal* metafísico y lo hace luchar *"heroicamente por escapar al yugo de la ley natural y vivir según su ley"*. Y de este modo logra Reyles que entren en su ética y en su concepción político-social, sin que ellas pierdan su signo de vitalismo voluntarista, los valores ideales positivos defendidos por las morales espiritualistas. Son legítimas creaciones humanas, que, para Reyles, no niegan la *voluntad de dominio*, porque acrecientan el ser y la vida, y nacen como una especie de conciliación de los contrarios: *"del odio nace el amor, de la discordia la armonía"*; *"el hombre es un puro egoismo...que remata, por tácito convenio, en pura sed de justicia"*; la voluntad no se opone a la inteligencia, porque *"la inteligencia es la mano de la voluntad"*. Por eso, al fin del segundo de los *Diálogos*, Zeus anuncia la *"reconciliación de Apolo y Dionisos y la armonía de Cristo y Mammon"*. Porque, continúa Zeus, *"la pugna de aquellos y la enemistad de estos fue, a decir verdad, sólo lo aparente; parecían principios opuestos y eran manifestaciones del mismo principio, concurriendo al mismo fin. Los antagonismos de los dioses, de igual modo que los antagonismos sea del cosmos, sea del mundo, se penetran y resuelven dentro de mí en íntima y acabada alianza, como los sexos contrarios se maridan y funden en amorosa lucha para dar nacimiento a la armonía del nuevo ser. La historia del universo proclama esa irresistible tendencia a la lucha y luego a la fusión cadenciosa de los ritmos opuestos. Temis domina cada vez más el caos y este mismo, si bien se considera, es orden sin orden, como si dijeramos orden en bruto. La línea curva se compone de infinitas rectas, la concordia de infinitas pugnas"*(15).

Mediante las nociones de *voluntad de conciencia, ilusiones vitales* y *sonambulismo del hombre* procura, pues, Reyles, completar el pensamiento de *La muerte del cisne*, y, al mismo tiempo, corregirlo, pero sin que esa correción niegue las convicciones sustanciales sustentadas en dicho libro. Al hacer surgir esas tres nociones de la de *voluntad de dominio*, conserva y al mismo tiempo completa el sentido de esta última noción; al hacer surgir de las *ilusiones vitales*, cuya raíz es la *voluntad de dominio*, consigue que ellos se inserten en el voluntarismo vitalista que fundamenta su ética sin que esa inserción varíe su orientación esencial: la convicción de que lo vitalmente positivo es la *gravitación del*

(15) El lector interesado en estos aspectos del pensamiento de Reyles debe consultar el excelente trabajo de Arturo Ardao, *La voluntad de conciencia en Reyles* (Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962), donde, lúcidamente y con rigor filosófico, se estudia el tema, con muy exactas precisiones sobre la relación del pensamiento reyleano con el de A. Fouillée, de quien toma la expresión *voluntad de conciencia*.

ser sobre sí mismo, el *instinto de soberanía,* el *deseo de poder.* Esta revisión del contenido de *La muerte del cisne* es realizada por Reyles adecuando la forma a la situación, hasta cierto punto conflictual, por la que él mismo ha pasado. En *La muerte del cisne* el tono es dogmático, tajante, como de quien siente que ha apresado vigorosamente una verdad y, más que exponerla, la proclama. En el libro no existe el menor resquicio por donde pueda colocarse la vacilación o la duda. Está hecho de afirmaciones apodícticas. Los *Diálogos olímpicos* muestran en su textura formal las vicisitudes íntimas por las que ha pasado su autor. Reyles ha vivido dentro de sí el enfrentamiento dialéctico de ideas antagónicas. Los interlocutores de los *Diálogos* son una proyección de esa aventura íntima. En el primero, *Apolo y Dionisos,* se siente que Apolo es la voz cantante del pensamienta *actual* de Reyles, mientras que, aún cuando con algún nuevo matiz, Dionisos es el eco fiel del Reyles que escribió *La muerte del cisne.* En el segundo, *Cristo y Mammón,* Cristo es el altavoz de las objeciones que íntimamente Reyles ha formulado a su propia *metafísica del oro,* y, también, en parte, a ciertas proyecciones éticas de su *ideología de la fuerza,* mientras que Mammón expresa el pensamiento *actualizado* del autor. La concepción de los *Diálogos olímpicos* como una asamblea de dioses donde dos de ellos, en cada uno de los *Diálogos,* se enfrentan para sostener posiciones aparentemente contrarias que al fin se concilian, es, pues, un adecuado *correlato objetivo* de la *situación subjetiva* conflictual de Reyles. De ahí que se siente en el tono de los *Diálogos olímpicos* algo inexistente en *La muerte del cisne.* Hay en ese tono algo así como un delicado temblor que proviene del enfrentamiento dialéctico de ideas que se oponen, para, a través de la oposición, afinarse y pulirse. Y llegar, finalmente, a la conciliación. Por otra parte, la aguda sensibilidad estética que le permitió a Reyles hallar un *correlato objetivo* adecuado afinadamente a su *situación subjetiva,* produjo, en los *Diálogos olímpicos,* óptimos resultados literarios. Los personajes, no obstante hallarse empapados de contenido simbólico, no pierden nunca su calidad de seres vivientes. Es admirable la vivacidad colmada de matizaciones con que se comunica su enfrentamiento dramático. Y no menores son los logros descriptivos obtenidos por el autor. Las figuras y situaciones se trasmiten con plástico relieve. Se visualizan estupendamente. Y, además, sin que el autor pierda nunca el sentido de la mesura. No incurre en fáciles colorismos. Más que la brillantez del colorido procura y admirablemente logra la precisión del dibujo. A estas calidades, es preciso agregar la de los valores estilísticos, superiores, aquí, a los de *La muerte del cisne* (aunque no pasajes de *La flor latina* tienen pareja calidad). Es la de los *Diálogos* una prosa ensayística de alta jerarquía. Combina el período amplio con el conciso, la robustez con la gracia. Es una prosa cuidada y que, sin embargo, fluye con naturalidad y se hace leer sin esfuerzo. Todo lo cual hace, de los *Diálogos olímpicos,* desde el punto de vista estrictamente literario, una de las obras más sólidas del autor de *El terruño.* Los *Diálogos olímpicos* son, sin lugar a dudas, a nuestro juicio, uno de los momentos en que la literatura de ideas ha alcanzado, en el Uruguay, un más alto nivel literario.

Junto a los *Diálogos olímpicos,* hemos ubicado, en esta tercer etapa de la evolución del pensamiento reyleano, el ensayo titulado *Panoramas del mundo actual* (1932). En este ensayo, escrito cuando Reyles, tras larga ausencia, vuelve a radicarse en el Uruguay, el autor enfrenta los *"conflictos del confuso mundo actual",* que atraviesa *"el momento más trágico y grandioso de la historia".* El comentario a *Panoramas del mundo actual* puede hacerse brevemente respondiendo a dos preguntas: ¿En estas páginas, escritas cuando ha transcurrido más de una década de la publicación de los *Diálogos olímpicos,* ha variado la postura filosófica global de Reyles? ¿Cuáles son los conflictos y problemas a los que se refiere y que soluciones vislumbra para ellos? En lo que se refiere a la primer pregunta es bien sencilla: Reyles confirma el pensamiento expresado en los *Diálogos olímpicos,* de los cuales transcribe varios fragmentos, y reitera en todo sus convicciones sobre la interrelación entre la *voluntad de dominio,* la *voluntad de conciencia,* las *ilusiones vitales* y el *sonambulismo universal del hombre.* Como en los *Diálogos,* estas nociones, en *Panoramas,* constituyen la raíz de la concepción reyleana de la vida humana. Algunas citas bastan para comprobarlo. Sobre la *voluntad de conciencia,* afirma: *"...Nietzsche no se percató que la voluntad de dominación, base de su filosofía, crea para dilatar su imperio, la voluntad de conciencia, protectora de las aspiraciones superiores del mortal, que aquélla parecía condenar, y que no sólo forja ilusiones durables, sino que éstas son nuestras realidades profundas porque salen del inconsciente, y la existencia pasada, presente y acaso futura de la humanidad, hablan por boca de ellas".* Confirma su convicción de que el hombre ha sabido crearse su propio mundo: *"Ya relaté la colosal aventura del vertebrado, cuya conclusión es ésta: el hombre se rebela contra la ley del cosmos, quiere imponerle la suya y para ello fabrica el mundo encantado de la conciencia, donde reinan la libertad, la justicia y el amor, en el imperio mismo de la esclavitud, la iniquidad y la lucha".* Vuelve a afirmar la conciliación de los contrarios: *"Del egoísmo aguzado por la levadura de la más vida, a la que tiende la vida fatalmente, la cual, dicho sea de paso, no acata otras pautas que las dictadas por ella misma para dilatar su propio imperio, brota, como flor en rama espinosa, al altruismo. De la voluntad de dominación, espoleada también por la más vida de las ilusiones vitales, nace lo que no vio Nietzsche: la voluntad de conciencia; acicate, no freno de aquella; y henos convertidos en opresores y egoísmo andante que tienen por Dulcinea la equidad".* Estas citas confirman que *Panoramas del mundo actual* recoge el pensamiento de los *Diálogos olímpicos* sin agregar nada nuevo a la postura filosófica global de su autor. Simplemente la sintetizan y precisan. Lo que el ensayo aporta como novedad se hallará respondiendo a la segunda pregunta que antes formulamos. Esa pregunta, en verdad, se descompone en dos. ¿Cuáles son los problemas que enfrenta el hombre del *"confuso mundo actual",* de la *"era industrial"* en que vivimos? Para Reyles, éstos: el hombre ha creado un mundo prodigiosamente rico pero sobre el cual ha perdido el dominio; el caos se ha instalado en ese mundo y el hombre vive en su interior un reflejo de ese caos; el conoci-

miento conspira contra las ilusiones vitales; las viejas ilusiones vitales han sido destruidas y no hemos todavía elaborado otras nuevas. En definitiva: vivimos una crisis. ¿Qué soluciones se vislumbran? Cavar en la *arena movediza del yo* hasta llegar a la *roca dura del alma.* Esto es: pasar del caos al orden. Construir sobre las *ilusiones vitales perennes* las nuevas que permitan dominar ese mundo fabuloso cuyo contralor el hombre ha perdido. Debe surgir un hombre nuevo en el que armónicamente se fundan técnica y cultura: "*El hombre nuevo será, a lo que parece, no el troglodita tecnificado que nos propone Rusia y en menor grado los Estados Unidos, ni el estático de Oriente, sino el dinámico del europeísmo que se esfuma, el hombre pronto, ágil, apto, cambiante como las circunstancias, adobado por la cultura y la técnica; hombre universal que ha dado la vuelta al mundo de su conciencia y del conocer; formidablemente sapiente, taumaturgo y mudable porque sabe que sus ficciones, aunque sean sus realidades profundas, son volanderas*".

En el capitulillo anterior, y con respecto a *La muerte del cisne,* indicamos la conveniencia de preguntar sobre el *grado de adhesión* que podía promover el pensamiento expuesto en este libro, en vez de hacerlo sobre la *verdad* o *falsedad* discernibles en el mismo. Indicamos, entonces, los motivos que nos inducían a proceder en tal forma. De idéntico modo cabe proceder ante los *Diálogos olímpicos* y *Panoramas del mundo actual.* ¿Qué *grado de adhesión* promueve el pensamiento que en ellos Reyles explicita? En ambos libros, Reyles pule su pensamiento, lo despoja de asperezas dogmáticas, se esfuerza por superar las contradicciones internas que mostraba en *La muerte del cisne.* Su posición filosófica, su concepción del mundo, del hombre y de la vida se completa y se matiza. Incluso, se corrige. Su orientación positiva, el vitalismo ético voluntarista, pierde su rudeza original e incorpora, con naturalidad, los valores perennes de las morales espiritualistas. En conclusión: se acentúan y depuran los aspectos que podían promover la adhesión del lector. Y, naturalmente, ésta aumenta. A nuestro juicio, en los *Diálogos olímpicos* y en *Panoramas del mundo actual,* Reyles logra construir un mundo de pensamiento coherente y bien concluso de indudable valor. Y con muchos puntos de vista que mantienen hoy innegable vigencia. Quizás quepa, todavía, agregar que en la más breve pero también más jugosa de las tres partes que componen *Panoramas del mundo actual,* esto es: la tercera, titulada *La arena movediza y la roca dura del alma,* Reyles da una visión del mundo contemporáneo que aún nos toca muy de cerca, y en la cual no sólo hallamos afirmaciones de gran valor fermental, sino también puntos de vista muy certeros que deben ser meditados. Puntos de vista que, por otra parte, no solamente suponen clara visión de la realidad sino también coraje intelectual y un continuo estar alerta a la pulsación del transcurrir histórico. Tres cualidades que, dicho sea de paso, no faltaron nunca en el autor de *El embrujo de Sevilla.*

V

La labor ensayística de Reyles se cierra con dos libros, *Incitaciones* (1936) y el póstumamente publicado *Ego sum* (1939), que recogen la labor realizada en la Cátedra de Conferencias de la Universidad. El primero de dichos libros se forma con ocho ensayos: *Soledad, fiel compañera; La Vida y la Moral; Arte de novelar; Don Quijote. La locura del famoso hidalgo y nuestra locura; Don Juan. Materia literaria y esencia donjuanesca; Marcel Proust y su mundo fantasmagórico y realísimo, surgido de la memoria del olvido; Paul Valery, el diamante pensante de Francia y Resonancias de Sevilla. Los órganos estéticos de la ciudad bruja.* El segundo libro agrega cinco ensayos: *Intramundos de la soledad, El maravilloso sonambulismo del hombre, Los grandes tipos literarios, El estilo es el hombre* y *Las flechas de Cupido.* Dejamos de lado, repetimos, *Mar de fondo de la crisis mundial,* también incluido en *Ego Sum,* ya que dicho ensayo es sólo la reedición, con cambio de título y algunas ligeras modificaciones, de *Panoramas del mundo actual.* Esos trece ensayos, los ocho de *Incitaciones* y los cinco de *Ego Sum,* constituyen la cuarta y última etapa de la evolución del pensamiento de Carlos Reyles[16]. Corresponde, aquí, hacer una aclaración. Por la fecha en que escrito y publicado, *Panoramas del mundo actual* puede integrar, naturalmente, esta cuarta etapa. Hemos preferido, sin embargo, incluir dicho ensayo en la tercera, ya que, por su contenido y orientación general, se vincula estrechamente con los *Diálogos olímpicos.* Es, casi, un complemento de ellos. No sólo porque en *Panoramas del mundo actual,* lo mismo que en los *Diálogos olímpicos,* Reyles explicita una visión global sobre el hombre y los problemas que vive en un momento histórico, sino también porque en su ensayo de 1932 reitera y precisa las nociones fundamentales que constituyen el núcleo de su pensamiento en los ensayos de 1918 y 1919. Y lo hace en forma muy taxativa. Directamente, por sí mismo y no a través de la voz de los dioses que en los *Diálogos* le sirven para enfrentar dialécticamente ideas antagónicas. Y, de este modo, *Panoramas del mundo actual* contribuye a disipar cualquier duda interpretativa que los *Diálogos olímpicos* puedan promover. Las nociones fundamentales de *voluntad de dominio, voluntad de conciencia, ilusiones vitales* y *sonambulismo del hombre* vuelven a ser definidas por Reyles, en *Panoramas del mundo actual,* con muy nítidos perfiles conceptuales y arrojan luz sobre los *Diálogos olímpicos.* En este aspecto, y no obstante las evidentes diferencias en lo que a concepción literaria atañe, *Panoramas del mundo actual* y *Diálogos olímpicos* constituyen una unidad.

---

(16) Completando nuestra selección *gauchesca,* incluimos, al final, el trabajo titulado *El nuevo sentido de la narración.* Dicho texto es el de la conferencia transmitida, en 1930, por las ondas del S.O.D.R.E., y que integró el ciclo sobre literatura nacional organizado por la Comisión Nacional del Centenario, de la cual fue Reyles asesor literario. Dicho trabajo fue recogido en la *Historia sintética de la literatura uruguaya* (Montevideo, Alfredo Vila, editor, 1931), realizada según plan de Carlos Reyles. Esa conferencia es el único trabajo extenso sobre un tema de literatura nacional escrito por el autor de *El terruño.*

Cuando escribe los trece ensayos a que nos hemos referido, Reyles se halla en una muy especial situación personal. Se encuentra ya en sus sesenta y cinco años, o muy cerca de ellos. Ha realizado lo fundamental de su obra literaria (sólo una de sus novelas no ha sido publicada todavía: *A batallas de amor... campo de pluma*, editada, póstumamente, en 1939). Goza de prestigio internacional. Ha viajado mucho y residido largamente en Francia y España. (Sevilla, recordemos, fue uno de sus grandes amores). Pero ya no es, sin duda, el hombre de empaque señorial, de atuendo aristocrático, de mirar altivo, casi desdeñoso, con que lo muestra el famoso retrato de Zuloaga. Ha perdido la enorme fortuna heredada de su padre, y tras larga ausencia, quebrada sólo por esporádicas visitas, vuelve a radicarse en el Uruguay. Trae consigo una larga experiencia vital, una también muy extensa cultura y su empuje de creador que aún tiene cosas para decir. Trae, asimismo, y aunque vestigios de su carácter "soberbioso" lo acompaña hasta sus últimos días[17], una serenidad y una sabiduría vital que lo atemperan y liman los filos más cortantes de su temperamento. Ya *El gaucho Florido*, novela nimbada de un aire nostalgioso, aunque viril y fuerte, lo atestigua. Los ensayos de su última etapa confirman esa impresión. Hay en ellos una tonalidad de crepúsculo vespertino. Y esa luz crepuscular que se derrama por ellos es, sin duda, la que les presta su particular encanto. Pero ese aire de fin del día no significa debilidad de intelección ni carencia de pulso fuerte en la expresión. Todo lo contrario. Las convicciones del autor aparecen expresadas, en estas páginas, con pareja intensidad a la de sus libros anteriores. Una intensidad que ese tono de luz crepuscular acentúa, porque ella da a estos ensayos de varia lección ese carácter de tranquila entereza conquistada por la experiencia de la vida. Se siente, en los ensayos de esta última etapa, la presencia de un hombre que ha rumiado largamente sus ideas, y, hallándolas exactas y valiosas, las vuelca sobre el papel con plenitud y sin vacilaciones, pero, también, sin agresividades ni alardes dogmáticos. Estos ensayos son, por eso, como una condensación de todo el pensamiento reyleano, aunque el autor no procura en ellos, como lo procuró en *La muerte del cisne* y los *Diálogos olímpicos*, dar una visión global y coherentemente organizada del mundo, de la vida, del hombre. Discurre, ahora, sobre temas varios, tal como lo evidencia la nómina de títulos que antes hemos citado. Y enfoca sus temas con una libertad de espíritu que otorga a su pensar agilidad, y rapidez de andadura a su estilo, tan preciso y claro. Mas esa variedad temática, que lo lleva a discurrir sobre la soledad, el amor, la creación novelesca de Proust y otros temas, no le impide mostrar bajo diferentes luces las ideas sustanciales que lo han ocupado y preocupado toda la vida. Reaparecen en estos ensayos postreros las ilusiones vitales, el sonambulismo del hombre, las consideraciones sobre la energía que tiende a que la vida sea *más vida*. Esto es bien claro, por ejemplo, en los ensayos dedicados a don Quijote y don Juan, en los que se produce una especie de simbiosis: por una parte, Reyles utiliza el instrumento conceptual que le proporcionan

(17) Ver el ya varias veces citado libro de Menafra.

las nociones fundamentales de su ideología (*voluntad de dominio, voluntad de conciencia, ilusiones vitales, sonambulismo del hombre*) para penetrar en lo íntimo de grandes figuras literarias; por otra, utiliza esas mismas figuras para corroborar la verdad de aquellas nociones. No parece necesario insistir mayormente sobre el contenido de estos ensayos de por sí tan diáfanos. Algún otro punto podría destacarse. Por ejemplo: que Reyles habla ya de la esencial *incomunicación* del ser humano, idea hoy tan en boga, aunque Reyles, con más amplia visión que la que muestran los que en nuestros días abusan de esa idea, hace surgir de la raíz misma de la *incomunicación* el impulso que crea la vida comunitaria. Otro rasgo a subrayar es el interés que algunos de estos ensayos tienen para la mejor comprensión de las creaciones novelescas de Reyles. En diversas partes, el autor mismo señala las relaciones que vinculan sus obras de pensamiento y sus creaciones narrativas. Pero, desde este punto de vista, interesan muy especialmente tres: *Arte de novelar*, que debe ligarse a los trabajos de su iniciación literaria sobre el mismo tema (*Prólogo a Academias* y *La novela del porvenir*); *El estilo es el hombre*, bien expresivo de la concepción reyleana sobre lenguaje literario, y *Resonancias de Sevilla*, que tantas luces arroja sobre *El embrujo de Sevilla*. No está demás, todavía, recalcar otro perfil de estos trece ensayos. Ellos denotan, claramente, un rasgo del temperamento de Reyles, al que ya antes nos hemos referido, y que subsistió en él hasta el fin de su vida. Y es éste: su mantenerse constantemente alerta a la pulsación vital del tiempo, el captar, con finas antenas, las variaciones que el transcurrir histórico impone a la vida social y la consecuente necesidad de tomar partido, en pro o en contra, con respecto a ellas. Corroboran estas afirmaciones, en lo literario, los ensayos que dedica a Proust y Valéry, que muestran a un hombre de no anquilosada receptividad estética, o, en lo que a la vida misma se refiere, su ensayo *Las flechas de Cupido*, que ponen a la luz un Reyles capaz de simpatizar entusiastamente con las nuevas manifestaciones de la vida social. Este afán por ponerse a la *"altura de los tiempos"* es visible, incluso, en la última de sus novelas, la póstumamente publicada: *A batallas de amor... campo de pluma*, donde el autor se hunde en un mundo en descomposición, representativo, para él, del momento histórico que se vive, intentando analizarlo, para vislumbrar, además, la nueva vida que de allí debe nacer. En definitiva: este conjunto de ensayos escritos en los últimos años de la vida de su autor son, por muchas razones, una lectura atrayente e incitante. Son expresiones típicas del ensayismo. El autor se propone un tema bien determinado, y en su torno, con libertad pero con rigor, congrega, digámoslo así, una constelación temática más amplia, que compone una particular intuición de la vida. Aunque independientes entre sí, estos ensayos se entrelazan y forman una unidad. En su total, dan una síntesis del pensamiento del autor sobre el mundo, la vida y el hombre. Conviene leerlos, naturalmente, a la luz que sobre ellos arrojan las obras ensayísticas capitales del autor: *La muerte del cisne* y los *Diálogos olímpicos*. Pero por si mismos alcanzan para ponernos frente a uno de nuestros más auténticos ensayistas. Con mano segura, el autor organiza el mun-

do de sus ideas. Y éstas son la quintaesencia de una larga experiencia vital y cultural. Reyles nos pone, en estas páginas, cara a cara con *su* verdad. La que ha ido conquistando a través de un ininterrumpido afinamiento de sus ideas. Y esa verdad tiene real vibración humana. Apresa la atención del lector.

VI

En sus libros de ensayos, el autor de *La muerte del cisne* articula coherentemente un mundo de ideas en el cual se siente la presencia de un hombre que vivió, siempre, dramáticamente su propio pensamiento. Un dramatismo que lo condujo, en los *Diálogos olímpicos,* a desdoblarse y prestar su propia voz a distintos interlocutores que, en proporción varia, y de distinto modo, lo representan. A ese dramatismo no es ajeno, notémoslo, el hecho de que el creador de ese mundo de ideas haya sido, asimismo, el creador de un mundo narrativo. La presencia del novelista se trasluce en el pensador. Es fácil percibir que en la expresión del pensamiento reyleano hay una dinámica que, por momentos, se hace casi narrativa. También se percibe sin esfuerzo que en la obra narrativa de Reyles se da una situación que es correlativa de la indicada. En su mundo imaginario se proyecta su creación ideológica, y encarna, y en algunos momentos adquiere rostro, en personajes, situaciones, diálogos, invención anecdótica. Tanto *Beba* (1894) como sus *Academias* (*Primitivo,* 1896, *El extraño,* 1897, *Sueño de Rapiña,* 1898), tanto *La Raza de Caín* (1900) como *El terruño* (1916), tanto *El embrujo de Sevilla* (1922) como *El gaucho Florido* (1932) y *A batallas de amor... campo de pluma* (1939) son novelas cargadas de pensamiento. Un pensamiento ya dramáticamente vivido y expresado en los ensayos y que, también dramáticamente, se transfiere a temas y personajes novelescos. Ya nos hemos referido, aunque rápidamente, a algunas de las correlaciones evidentes entre la obra novelesca de Reyles y sus ideas sobre la realidad nacional en sus trabajos iniciales. Subrayaremos, ahora, rápidamente, asimismo, algunas de las correlaciones entre novelas y el pensamiento del autor tal como se organiza en las tres últimas etapas de su evolución ideológica.

La proyección de la postura ideológica de Reyles en su obra novelesca es visible, en primer término, en los diálogos. En las novelas del autor de *La raza de Caín,* no faltan los personajes que poseen una formación intelectual más o menos amplia: Tito Ribero, en *Beba;* Julio Guzmán, en *La raza de Caín;* Tocles, en *El terruño;* el pintor Cuenca, en *El Embrujo de Sevilla* son algunos de los ejemplos que se pueden proponer. A través de ellos, especial aunque no únicamente, expresa Reyles, en los diálogos de sus novelas, su propio pensamiento. En algún caso, el personaje dice directa e indisimuladamente, al expresar sus opiniones, el propio pensamiento de Reyles, y, además, dentro de ciertos límites, tiene el carácter de un autorretrato del autor; en otros, es ostensible el primer rasgo aunque no el segundo. Ejemplo del primer caso: Tito Ribero; del segundo: el pintor Cuenca. Son situaciones distintas, pero concuerdan en que, en uno y otro caso,

el autor simpatiza con el personaje y al hacerlo altavoz de sus ideas, es bien reconocible en la voz del personaje la propia voz del autor. Más curioso, y sicológica y estéticamente interesante, es el caso contrario: cuando Reyles pone sus ideas en boca de personajes, como Tocles, a los cuales, desde el punto de vista de su voluntarismo ético vitalista, condena. Se da, entonces, una situación curiosa. Las ideas de Reyles son bien reconocibles, pero al ponerlas en boca de un personaje de signo vital contrario al suyo propio, pareciera que las ironiza o las pone a prueba. Y plantea interesantes problemas de interpretación que no podemos estudiar aquí. Por el diálogo, pues, aunque de diversos modos, entra en las novelas de Reyles, su ideología. Esta proyección se da, también, a través de la creación de episodios que, sin perder su carácter realista, tienen un cierto carácter simbólico que traslucen aspectos del pensamiento reyleano. El mismo Reyles pone un ejemplo: la *"aventura guerrera"* de Papagoyo, que aparece en *El terruño,* y que dio origen a la obra teatral, del mismo Reyles, titulada *El burrito enterrado,* estrenada en 1938. El propio Reyles la recuerda y glosa en *Panoramas del mundo actual,* mostrando como ese episodio ilustra sobre su concepción de las *ilusiones vitales.* En el capítulo tercero de dicho ensayo, el lector encontrará las relaciones que Reyles establece entre su pensamiento y el episodio citado. La creación de ciertos episodios es, por consiguiente, un segundo modo utilizado por Reyles para inyectar su ideología en el cuerpo de sus novelas. Pero, en definitiva, es en la invención temática global y en la creación de personajes donde la conjunción de ideología y ficción se verifica con su mayor amplitud. Temas y personajes se hallan totalmente teñidos por las posiciones doctrinarias de Reyles, que no en vano sostuvo desde sus comienzos literarios que la novela es un modo de conocimiento. Muchos hilos se tienden desde las obras ensayísticas de Reyles hasta los temas de sus novelas y los personaje que en ella viven. El estudio de esas relaciones excede los límites de este prólogo. Debemos limitarnos a unas pocas y rápidas observaciones. Cabe observar, en primer término, que la *significación ideológica* de temas y personajes no es *una* sino *varia,* sin que ello destruya, en ningún caso, su unidad sustancial. Temas y personajes representan una dirección conceptual que se organiza como una *constelación ideológica.* Motivaciones diversas se entrelazan en temas y personajes, dándole variedad significativa sin que pierdan coherencia ni unidad de orientación. Y, en segundo término, se debe subrayar que, en cada novela, las *significaciones ideológicas* de temas y personajes se corresponden. Tras estas dos observaciones preliminares, haremos un esquema —sólo un esquema— de la transfusión de la sangre conceptual de los ensayos al cuerpo novelesco, tal como se visualiza en las seis novelas de Reyles[18]. Ya hemos visto cómo en *Beba,* a través del tema y de Tito Ribero, formula sus ideales de pionero de la transformación de los medios de explotación agropecuaria en nuestro país, y cómo, conjuntamente,

(18) Prescindimos de las *Academias* y de los cuentos, no porque carezcan de virtualidades conceptuales, sino para evitar una excesiva extensión en nuestro análisis.

ofrece en la misma novela una visión de la realidad uruguaya basada en la dicotomía campo-ciudad, entidades que se oponen. Implícita se encuentra, también, en esta novela, la concepción político-social de Reyles según la cual la riqueza material es no sólo índice de progreso sino expresión de una energía vital bien canalizada. Pero todo esto no agota el contenido ideológico de la novela. La *constelación ideológica* es aún más amplia. En Tito Ribero, por ejemplo, encarna el voluntarismo vitalista que constituye la base de toda la ética reyleana. El personaje representa a ese tipo de hombre cuya vida sólo se siente colmada cuando su ser íntimo se desborda en acción, y en la acción verifica y pone a prueba lo que antes ha constituido su mundo especulativo. La acción, para él, es pensamiento, y el pensamiento, acción. Tito Ribero representa, en definitiva, ese anhelo de *más vida* a que tiende necesariamente toda energía vital de alta temperatura y bien orientada. Su fracaso final no importa una prueba contra el vitalismo reyleano, porque lo que interesa no es el éxito o el fracaso *objetivos* sino la *tensión subjetiva* con que se vive. Otro ingrediente fundamental del entramado del pensamiento reyleano entra, todavía, en *Beba*: las *ilusiones vitales*, visibles en la textura síquica de Tito Ribero y Beba. Solamente señalamos su presencia, y, limitándonos al esquema realizado, entramos a la consideración de *La raza de Caín*. En esta novela, y a través de distintos personajes, el lector se enfrenta con actitudes vitales antagónicas: las *saludables* y las *enfermizas*, y del juego de su oposición dialéctica surge la *constelación ideológica* que la novela encierra. El grupo de los Croocker representa las actitudes *saludables*. Encarnan, especialmente don Pedro y su hijo Arturo, esa moral de signo utilitario que coloreará, diez años más tarde, todas las páginas de *La muerte del cisne*. Son la *voluntad de dominio en acción*. Y por eso, son, también, la vida triunfante. La adhesión afectiva e intelectual de Reyles respecto a estos personajes es indudable. E igualmente indudable, es que ve en ellos la representación de sus ideales político-sociales plutocratistas. Anticipan, de este modo, las posturas ideológicas de *La muerte del cisne*. Pero conviene notar que en la novela esas posturas ideológicas no llegan a la exageración exacerbada con que son expresadas en el libro doctrinario. Si bien hay en Arturo un egoísmo vital que resulta, por momentos, antipático, todo lo contrario ocurre con don Pedro, una noble figura. En él, el ideal utilitario desemboca siempre en altruismo. Las actitudes *enfermizas* son mostradas, especialmente, a través de Julio Guzmán y Jacinto B. Cacio. Julio Guzmán es un enfermo de la voluntad. Y su enfermedad proviene de que todo él está como apresado por los aceros de una cultura tan refinada como exangüe: esa cultura que denunciará Reyles en la tercera parte, de *La flor latina*, de *La muerte del cisne*. Es un alma formada por una cultura amplia y exquisita pero paralizante para la acción. Representa, por consiguiente, un contra-valor vital. Es el hombre, como él mismo afirma, incapaz de una *volición viril*. No sabe *querer*. Cacio es también un temperamento intelectual de voluntad enferma. Pero representa un tipo distinto: el resentido social. Es, digamos así, el *cobarde vital*: hay en él energías que no se atreve a poner en acción. Ambicioso, aspira ardientemente a ocupar posiciones

sociales; cobarde, estrangula sus propias energías. Cuando vence su cobardía es para cometer, alevosamente, un crimen: asesina, envenenándola, a la mujer que ama y no le corresponde. Es, él mismo lo afirma, un nietzscheano equivocado. O, mejor, un nietzscheano potencial: lo es intelectualmente pero no en la acción, porque en él la *voluntad de dominio* está estrangulada por la *cobardía vital*[19]. *La raza de Caín* nos pone, pues, ante un juego dialéctico de valores y contra-valores vitales a través del cual se prefigura la posición doctrinaria sostenida en los libros ensayísticos. Reducimos a lo dicho nuestro esquema, dejando fuera otros aspectos ideológicos (y varios personajes) de *La raza de Caín*, y entramos a *El terruño*. Como en *Beba*, Reyles expresa a través de los personajes y tema de *El terruño* sus ideales ruralistas y su concepción de que la riqueza es, a la vez motor y signo de la energía vital bien orientada; como en *La raza de Caín*, opone la voluntad constructiva (Mamagela) al intelectualismo paralizante para la acción (Tocles). Dentro de este esquema, Reyles moviliza muchos de los ingredientes fundamentales que integran su labor ensayística, desde el egoísmo vital que culmina en altruísmo, hasta la de las *ilusiones vitales* que originan el *maravilloso sonambulismo del hombre*. Hace bien ostensible que esa movilización requeriría, por un lado, un análisis pormenorizado de las líneas anecdóticas que en la novela se cruzan, y, por otro, el desmonte sicológico de los personajes. No vamos a realizar aquí ni una ni otra tarea crítica. Nos vamos a limitar, simplemente, a formular un par de observaciones. *Primera*: Mamagela representa, a su modo, una forma de la energía vital que se traduce en *voluntad de dominio*. Pero, desde luego, la *voluntad de dominio*, en ella, no tiene, ni de lejos, el carácter de un exacerbado anhelo de poderío. Es solamente una manifestación sana de una voluntad segura que actúa sin prisa y sin pausa. Sólo desea, y logra, imponer a quienes la rodean su concepción de la vida, que se organiza como una suma de tendencias utilitarias. En ellas, igual que Reyles, ve el bien. De donde, al igual que el don Pedro de *La raza de Caín*, Mamagela tipifique esa manera del *egoísmo vital* que remata en altruísmo. Concepción que Reyles formula con nitidez en los *Diálogos olímpicos*. Y también en *Panoramas del mundo actual* y algunos de los ensayos de su última etapa. Segunda: Tocles, uno de los personajes más complejos de los creados por Reyles, es un ejemplo del *sonambulismo del hombre*. Pero un ejemplo que muestra el lado negativo de ese sonambulismo. Porque su sonambulismo está construido con *ilusiones vitales* inoperantes. Estas son válidas cuando sirven a la vida y la hacen *más vida*. No lo son cuando pierden poder actuante. Y de esta clase son las *ilusiones vitales* de Tocles. Ellas son puro humo sí-

(19) El crimen de Cacio plantea un problema interpretativo interesante. Hasta cierto punto puede ser interpretado como una expresión de la reyleana *ideología de la fuerza*, como un momento en que el personaje vence su *cobardía vital* y pone en juego toda la energía vital de que es capaz. Por la razón indicada en la nota anterior, no nos detendremos sobre el punto. Sólo llamamos la atención sobre él y anotamos que la elucidación del problema requiere un cuidadoso análisis de la carta que, después del crimen, Cacio escribe a Guzmán.

quico. Y el sonambulismo de Tocles, no es, por eso, un *maravilloso sonambulismo* incrementador de vida, si no un turbio sonambulismo destructivo. Y al final de la novela, el ilusionismo de Tocles y el utilitarismo de Mamagela se reconcilian y se insinúa, de acuerdo con la teoría de Reyles, que Tocles seguirá viviendo y sostenido por nuevas *ilusiones vitales*, pero éstas ya de carácter constructivo. Y llegamos, ahora, a *El embrujo de Sevilla*. Es ésta, sin duda, de las novelas de Reyles la que impresiona como más *sentida* que *pensada*. El andamiaje especulativo no falta. Pero es menos visible, se articula con mayor naturalidad al juego imaginativo de la creación novelesca. Y sale a luz, incorporándose sin esfuerzo a la acción, a través de las opiniones del pintor Cuenca, voz cantante del pensamiento reyleano. Sin embargo, no es sólo mediante las teorizaciones de Cuenca que se explicita ese pensamiento. Toda la atmósfera de pasión en que la novela está envuelta es el correlato estético del vitalismo voluntarista de su autor, que ve en las corridas de toros una manifestación estética de la energía vital. Parece innecesario destacar que el protagonista de la novela, Paco, el aristócrata-torero, es, para Reyles, *voluntad de dominio* en acción. Encarna, también, la suma de las que, para el autor, son las virtudes viriles por excelencia: coraje, ímpetu para la acción, anhelo de *más vida*, aún cuando esa *más vida* haya de buscarla enfrentando la muerte. Incluso conviene notar que el personaje busca en el toreo, además, una finalidad claramente utilitaria: rehacer su deshecha fortuna. Por donde entran, en la novela, resonancia de la *Metafísica del oro*. Por otra parte, *El embrujo de Sevilla* es una verdadera exaltación de las *ilusiones vitales*, en lo que éstas tienen de más poderosamente creador. En *El embrujo de Sevilla* las *ilusiones vitales* se confunden con la realidad misma. O, mejor, se han hecho realidad estética. No son juegos imaginativos o construcciones mentales sino manifestación casi biológica del ser, una forma de la energía que se desborda en el ruedo o en el "*tablao*". No vamos a detenernos mucho en las dos últimas novelas de Reyles: *El gaucho Florido* y *A batallas de amor... campo de pluma*. En la primera, el pensamiento reyleano está menos *puesto* que en sus demás novelas. Se ve cómo al trasluz de personajes y episodios. En la segunda, más cargada de intención especulativa, el autor procura, sin embargo, antes que nada, en *mostrar* el cuadro de una situación de descomposición social. Igual que en *El gaucho Florido* permite ver al trasluz las ideas directrices del pensamiento reyleano. Juegan aquí, también, su danza, las *ilusiones vitales, el sonambulismo del hombre, la voluntad de dominio*. Mas no nos detendremos en ello. En líneas generales, el esquema que nos habíamos propuesto queda realizado.

Una observación final es necesaria. Indicamos, al comienzo del capitulillo III, que en las novelas de Reyles, el autor *impone* la interpretación de las mismas en un determinado sentido, ya que, con deliberación ha puesto, en tema y personajes, su personal concepción de la vida. A nuestro juicio, esta afirmación es exacta. Pero requiere una aclaración. El mismo Reyles, en su ensayo de *Incitaciones* sobre Don Quijote, advierte "*que los personajes ficticios suelen, si gozan de buena salud, libertarse de la tutela paterna y campear por sus respetos. Una vez que el novelador de raza los pone sobre el tapete ellos empiezan a desarrollarse y obrar en tal o cual sentido, obedeciendo a una especie de fatalidad estética que reina en el orbe de la ficción*". A esta especie de ley de independencia del personaje con respecto a su creador, no escapan, ciertamente, los personajes reyleanos. Por eso, a más de la interpretación que el autor impone, ellos tienen, digámoslo así, un excedente vital que permite hallarles significaciones que, sin desvirtuar las del autor, las enriquezcan y completen. Esto es: están realmente creados, con toda la complejidad y el misterio del ser humano real. Y admiten, como todo ser humano, ser analizados desde ángulos de visión distintos. Y como todo ser humano, ninguno de esos análisis agota su esencial misteriosidad vital.

VII

En las páginas que anteceden, hemos procurado mostrar la trayectoria del pensamiento reyleano, persiguiéndolo en su evolución desde sus trabajos iniciales hasta los ensayos de sus últimos años. Esa trayectoria recorre una línea firmemente sostenida y se organiza como un orbe conceptual de fuerte coherencia interna: hay en el pensamiento reyleano algunas invariables que le confieren unidad, aunque el autor, a medida que madura, pule y modifica algunos de los puntos de vista iniciales. En el orbe conceptual construido por Reyles se escuchan resonancias del positivismo spenceriano, del materialismo histórico de Marx y Engels, de la filosofía de Nietzsche. Pero esas resonancias no excluyen la originalidad. Todo se organiza en los ensayos de Reyles adquiriendo el tono de la fuerte personalidad del autor. En conjunto, el pensamiento de Reyles constituye una de las posturas ideológicas más originales del pensamiento rioplatense. Y, por sus calidades literarias, su obra ensayística es de las sobresalientes en nuestro país. Si por su obra narrativa, Reyles está dentro los primeros de nuestros novelistas, por su obra ideológica se ubica entre los primeros de nuestros ensayistas.

IV

DOS POETAS

UN REPRESENTANTE DE NUESTRO CLASICISMO

I

Si recorremos las páginas de alguna antología de nuestra poesía del siglo XIX ("El Album Poético" de Alejandro Magariños Cervantes o el "Parnaso Oriental" de Luciano Lira), esas antologías se nos aparecen como una llanura gris, monótona, casi sin elevaciones del terreno y sin ninguna cumbre. De cuando en cuando surge, como un pequeño destello, alguna voz digna de ser oída. Aquí o allá, un breve poema, una estrofa suelta, atraen nuestra atención y nos conmueven. Pero si analizamos nuestra emoción repararemos de inmediato que ella no se ha generado en el descubrimiento de calidades poéticas, sino en que esas estrofas han apresado el "instante fugitivo" y revelan, con dramática desnudez, una circunstancia, personal o colectiva, intensamente vivida. De esas estrofas se desprende un delicioso aroma de vida pasada, de vida desnuda. No hay allí autenticidad poética sino vital. De los dos valores —estéticos, vitales— que informan toda poesía, en nuestro parnaso del siglo XIX sólo se dan regularmente los segundos, y las antologías citadas son, por eso, no una sucesión de hechos poéticos sino una continuidad de cristalizaciones histórico-vitales. Los poemas que las integran no se han desprendido suficientemente de la vida real en que se generaron; no han alcanzado a entrar en esa órbita de vida propia en que se mueve toda verdadera poesía; no son más que el reflejo, en un cristal más o menos puro, de la "situación vital" de sus creadores. Pero en esto radica precisamente, para nosotros, su interés. Aunque creación individual debemos ver en esos poemas la expresión de una conciencia colectiva. Analizar esos complejos poéticos-vitales, indagar las formas de vida donde se generaron, descubrir en ellos los problemas estéticos que intentan resolver y las soluciones que propugnan, es tarea necesaria. El presente se construye sobre las coordenadas del pasado. Olvidar o ignorar nuestro pasado es limitar la riqueza del presente. Para ubicarnos en nuestra propia situación vital y descubrir las constancias de nuestra alma colectiva, para adquirir más lúcida consciencia de nuestros propios problemas literarios y discutir sus posible soluciones, es conveniente conocer la "situación vital" de aquellos lejanos

y hoy oscurecidos forjadores de nuestra cultura y vivir sus problemas y las soluciones que intentaron. Sin que pierda su unidad visual, nuestra mirada debe proyectarse en las tres dimensiones del tiempo. Pensemos en el presente sin perder de vista ni el pasado ni el futuro.

Queda así trazada la perspectiva desde la cual juzgar con validez la labor de escritor de Bernardo Prudencio Berro; labor que es apenas una mínima expresión de su personalidad humana. En él, como ya se ha dicho para la casi totalidad de nuestros escritores del siglo pasado, es enormemente más interesante la persona que el escritor, y nos importa más conocer sus vidas y problemas que considerar la vigencia de sus obras literarias. Así en Berro; su producción en verso, aunque sin llegar a los excesos de mal gusto en que incurrieron los románticos que lo sucedieron y aunque trasciende una verdad emotiva que aún hoy la hace legible, no nos descubre casi, juzgada con criterio riguroso, valores poéticos permanentes; sus escritos en prosa tienen más valores perdurables y constituyen además valiosísimos documentos para el estudio de nuestra historia política y cultural, pero más que obra de escritor, cuidadosamente elaborada, son una apresurada aunque viva transcripción (en cartas para sus amigos, en documentos varios) de sus ideas filosóficas, políticas, sociales y literarias. Pero toda su labor de escritor (que es claro reflejo de convicciones que afectan a la totalidad de su vida) representa con absoluta nitidez una de las tendencias culturales de nuestro país en el siglo XIX. No debemos enfocar su obra desde un puro ángulo estético; nos quedarían entre las manos sólo unos pobres despojos. Su personalidad de escritor, como la de casi todos nuestros escritores del siglo pasado, es un indicio, un elemento entre otros, cuyo estudio es necesario para la comprensión del proceso evolutivo de nuestra cultura. Es este el criterio que nos guía en estas breves anotaciones sobre la personalidad literaria de Bernardo Prudencio Berro.

II

Las primeras composiciones poéticas de Berro corresponden a aquel período (1800-1838) en que, según la justa afirmación de Alberto Zum Felde en su *Proceso Intelectual del Uruguay*, "*una pléyade de escritores aunque, en verdad, no muy brillantes, prosigue el cultivo de la literatura académica, versificando, a la manera clasicista de entonces, himnos, odas, elegías, églogas y letrillas*". Las dos más importantes composiciones de Berro, "La Epístola a Doricio" y la "Oda a la Providencia", se ubican en 1832 y 1835, respectivamente; la primera está escrita, como la "Epístola Moral a Fabio", en tercetos, y la segunda, que revela la influencia evidente de Fray Luis, en liras. En su restante producción poética, muy breve por otra parte, adopta también las formas métricas empleadas por los poetas clásicos españoles.

Es esta una caracterización formal, ya tópica, de la poesía de Berro. Pero lo que interesa subrayar es que su clasicismo no es una

mera posición literaria. Su clasicismo tiene raíces más hondas. Es una posición totalizadora de su ser espiritual: las raíces de su clasicismo se hallan en sus convicciones filosóficas, sociales y morales. Quizás en sus creencias políticas y religiosas. Y, consecuentemente, su oposición al romanticismo no es tanto una oposición literaria como filosófica, social, moral, política y religiosa. En este aspecto son reveladoras dos cartas suyas a su hermano Adolfo, fechadas el 22/XI/838 y el 31/I/840, y otra, cuyo destinatario es Miguel Errazquín, del 30/XI/838. En ellas acusa al romanticismo porque "*desprecia las reglas, se burla de las pruebas materiales y lógicas, y se decide por las creencias, por las impresiones, por la intuición, por los movimientos instintivos*". Y más adelante agrega: "*...el romanticismo nada explica, nada define, todo son generalidades, nada de concretarse y aplicar el compás — de una mirada quiere verlo y juzgarlo todo. En él predominan los raptos, los fuegos fatuos, la oscuridad, el misterio*". Pero su gran oposición al romanticismo nace porque supone que es *comprobable en él una divergencia entre la "prédica" y la "práctica"*; porque aunque reconoce que en el romanticismo hay cosas que "*bastan para hacerlo amable*" ("*aunque pervierta las ideas se esfuerza por mantener pura la voluntad*" y en lo moral "*respira humanidad, amor, fraternidad; predica la unión, el amor a la patria y a la virtud; y ofrece un culto puro a la religión*") en la práctica sus resultados son lo contrario. Por esto, después de reconocer "*lo poco bueno que hay en los escritos románticos*", se pregunta: "*Pero en la práctica ¿qué resultados da el romanticismo?*". Y agrega de inmediato: "*Si hace latir con pureza el corazón, si engendra lágrimas de compasión y caridad, si mueve al alma santamente, si produce deseos de bien, y aborrecimiento al mal, ¿consigue que estas disposiciones internas dirijan la voluntad activa, la conviertan a practicar la virtud, y hagan que los hechos correspondan a esa sensibilidad abstracta, ideal, íntima? Yo lo dudo, y sospecho, como antes he dicho, que en vez de virtuosos prácticos, hace hipócritas verdaderos, falsos filósofos y mentidos santurrones. La prueba está en lo que son los románticos. Para mí, sin ser más sabios ni mejores, están expuestos a otros vicios que voy a explicar; y que no se enojen, porque obras son amores*". Y para demostrar sus afirmaciones hace un retrato del romántico que, sin afirmar nada acerca de su verdad histórica, y sin que ello signifique aprobación o rechazo, transcribimos, atraídos por su vivacidad y porque leyéndolo experimentamos la sinceridad de quien lo traza: "*Observemos a un romántico. Va por la calle, es decir por un paraje público: lleva la vista baja, distraída y lánguida; sus pasos son flojos, su andar lento, su cuerpo caído y como abandonado a sí mismo; el sombrero echado para atrás tapando bien la nuca y descubriendo la frente vaporosa y ancha; el pelo partido y arrojado hacia abajo por entrambas sienes, bien alisado, bien largo y pendiente a manera de sauce llorón y en la punta doblado para adentro contra lo natural, y contra la hermosura; una barba unida y espesa, bigotes y pera; el cuello de la camisa también doblado para abajo; el traje bien escurrido; todo manifestando un abandono, un desaliño, una melancolía mística que da lástima. Y bien, este romántico será algún profundo*

varón, algún nuevo Rousseau, algún nuevo Young. Pues señor, es un mozalbete en cuya alma rebosa la travesura y la vivacidad, es un estudiante desaplicado y bota fuego que va a una diligencia de prisa; pero es preciso afectar ese exterior de negligencia, esa falta de compostura y arte, aunque bien sabe él que esa afectación es toda puro arte, y pura compostura. Finge, pues, lo que no es; y he aquí el principio de la hipocresía. Otro también romántico va a la tertulia; su aire es poco más o menos como hemos dicho; cuando habla en corro con las muchachas, todo es pureza, todo honestidad, todo moderación. A buen seguro que se le escape un chiste atrevido, una risa desacompasada; pero pilla a solas una moza bobona; aquí sí que se descubre su sana intención, su pudorosa retención: Foblas no le igualaría; es un seductor cruel, un cínico desvergonzado". Y termina su invectiva denunciando la discrepancia entre los escritos del romántico y sus costumbres: "*Se trata de escribir para el público, la pluma del romántico produce copiosas expresiones de caridad, beneficencia, humanidad. Le religión, la moral, la pureza en todo, campean en sus escritos; parece que se halla inflamado en un entrañable amor hacia sus semejantes. Protestas que profesa la santidad que pinta, que a ella se entrega con todas sus facultades; y para eso ni va a Misa ni cree en Jesu Cristo ni piensa más que en satisfacer sus apetitos desordenados, ni hace cosa que no sea una picardía. Procura que no vean sus vicios en público; pero en privado se entrega a ellos sin medida y tal vez sin reboso. Aquí tenemos también la hipocrecía, y más refinada*".

Creemos que las citas efectuadas son suficientes para hacer comprender —o intuir— la posición de Berro ante el romanticismo tal como se tradujo importado al Río de la Plata. Pero lo sorprendente es la sagacidad con que supo caracterizarlo, discerniendo lo que aportó de positivo y denunciando algunas de sus fatales consecuencias. Si juzgamos nuestro romanticismo, con la perspectiva que da el tiempo, nos es posible suscribir frente a él una posición semejante a la de Berro. Como Berro podríamos señalar su aspecto "teórico" positivo: su amplitud de miras, su sentido de la libertad, su prédica americanista, por ejemplo, que, en lo literario, se tradujo en el esforzado intento de hallar formas de expresión americanas; pero, como Berro, podríamos denunciar el fracaso del romanticismo en la "práctica". Fracaso, que, como subraya acertadamente Zum Felde en el libro citado, lo fue tanto en lo social como en lo literario. No lograron —afirma Zum Felde— "*los románticos del 40 realizar su doctrina y su programa, sino en mínima parte. No les bastaba con querer ser independientes de la tradición colonial, para ser en verdad independientes. Al modelo español sustituyeron el modelo francés, y sus ideas y gusto de 1840 eran tan europeos e importados como los de 1810; más aún que éstos, si cabe, porque éstos tenían arraigo secular y genético en la vida de estos países; en tanto que el trasplante y el remedo francés eran patentes. Si sus padres habían repetido las lecciones de los dómines de la escolástica, ellos repetían las páginas de los nuevos tratadistas franceses —y en algún caso, ingleses— de su tiempo; y si antes se acataban las reglas retóricas de Boileau y de Luzan, y se imitaba a Meléndez y a Quintana, ahora imitaban ellos furiosamente a Byron, a Lamartine, a Hugo (o a Espronceda, a su vez imitador a Byron), y tenían por norma estos modelos*".

La vida de nuestros romáticos, turbulenta y agitada, ofrece generalmente perfiles brillantes y atractivos. Su exaltación del yo, su empedernido individualismo que convertía toda la realidad en un pulimentado espejo donde admirarse a sí mismos, su cultivo de las fuerzas de la inspiración, dieron a sus figuras un prestigio y un brillo misterioso que hasta hoy perdura. Recordemos que las señoritas de su época cantaban, acompañándose al piano, los versos de Juan Carlos Gómez. Frente a los románticos los hombres representativos de las tendencias clasicistas en nuestro siglo XIX muestran facciones más oscuras y provincianas. Parecen vivir dentro de un horizonte vital más reducido. Pero esa limitación es aparente, no real; es sólo el fruto de un mayor equilibrio en el examen de nuestros problemas. De hecho, y despojadas de lo accesorio, las posiciones de los clasicistas y de los románticos tienen muchas semejanzas. Se distinguen sobre todo por su tono vital: exaltado en el romántico, sereno en el clasicista; se distinguen también por los modelos a que se atuvieron. Pero en ambos lo esencial es su esfuerzo en la defensa de la "independencia espiritual" de América. Exacta es la observación de Pedro Henríquez Ureña cuando señala que la historia literaria de América es una serie de intentos sucesivos por alcanzar una "expresión propia". Lo que separa a las diversas tendencias es la fórmula, el ideal es común.

Cerrando estas afirmaciones, y como juicio global, quizás podría sostenerse que el romanticismo, a pesar de sus aspectos positivos, se nos aparece por momentos como una peligrosa desviación en el proceso evolutivo de nuestra cultura. Quizás sea injusto formular, en forma tan rigurosa, esta afirmación. Pero es evidente que nuestros románticos propendieron a fomentar, desdichadamente para pueblos jóvenes y sin hondas raíces culturales, hábitos de indisciplina y anarquía espiritual que impusieron el mito, fatal entre nosotros, de la creación como puro producto de la inspiración divina, y que terminaron sustituyendo la benéfica concepción de la cultura como un bien colectivo, ostensible en hombres como Dámaso Larrañaga, por el goloso cultivo de una monstruosa adoración del yo. Nuestros románticos no hicieron, en general, más que adorarse a sí mismo hasta cuando llegaron al sacrificio personal por una causa colectiva. Las circunstancias históricas que vivieron fueron para ellos una oportuna pantalla sobre la cual proyectar, engrandecida y misteriosa, quizás monstruosa, su propia sombra.

III

Henriquez Ureña, en su ensayo: *El descontento y la promesa*, incluido en su libro *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, señala que "*en 1823, antes de las jornadas de Junín y Ayacucho, inconclusa todavía la independencia política, Andrés Bello proclamaba la*

independencia espiritual: la primera de sus Silvas Americanas es una alocución a la poesía, "maestra de los pueblos y los reyes", para que abandone a Europa —luz y miseria— y busque en esta orilla del Atlántico el aire salubre de que gusta su nativa rustiquez. La forma es clásica; la intención es revolucionaria". Aunque no la haya proclamado poéticamente, semejante es la posición de Berro en la vida y en la literatura. En él se da paradigmáticamente el tipo de hombre americano que nutrido de una vasta cultura europea no usa de ella para desarraigarse. La meditación que de los pensadores europeos realizó, la asimilación de la cultura europea, le sirvieron para penetrar, analizar y comprender más hondamente nuestra realidad. Su cultura europea funcionó en forma americana. Pero el brillo de esa cultura, que estudia y lo guía, no lo enceguece. Si bien admira a Tocqueville, que influye en él poderosamente, y a otros escritores franceses, sabe también hacer agudas crítidas al espíritu francés, llegando, por momentos, a mostrar un tenaz antigalicismo, que sería interesante estudiar en relación con su posición política y literaria. Afirma que *"la sociedad europea, compacto indisoluble de realismo, aristocracia y democracia, durará quizás por siglos; y mientras tanto su avanzada cultura, y el peso de su poder, forzosamente ha de constituirla árbitro y reguladora de la literatura en todo el mundo cristiano".* Se resigna a que en ciertos aspectos estemos obligados a ser sus imitadores. Piensa que *"mucho se hará con imitar lo mejor; con seguir el progreso adaptándolo en cuanto se pueda a nuestras formas y necesidades".* Pero esa influencia no debe convertirse en servilismo, *"ni debemos vender nuestros destinos por un poco de descanso".* América debe de hallar en sí los principios de su destino histórico.

No podemos extendernos aquí en una exposición de sus ideas. Lo que nos interesa es bosquejar sus perfiles espirituales, radicalmente opuestos al tipo vital romántico. Perfiles que se definen por la coexistencia de la pasión y de la serenidad; vive apasionadamente sus convicciones, pero su pasión ha sido tamizada, o equilibrada, por su lúcida inteligencia. Y aunque cita a Sócrates, sentimos que es la vivencia temperamental o emotiva del principio de la duda metódica cartesiana la que le dicta, combatiendo ¿cuándo no? a los románticos, las siguientes palabras, que dan indicios claros de la fisonomía de su alma: *"Sócrates, el fundador de la verdadera moral, tomó por principio de la sabiduría la duda; así es que repetía con frecuencia que todos sus conocimientos se reducían a conocer que no sabía nada. Nuestros noveles románticos piensan de otro modo. Juzgan que todo se lo saben y creen a puño cerrado, como se suele decir. Las dudas de aquél le estimulaban a renovar incesantemente sus investigaciones para salir de ellas. Las creederas de éstos los apartan de análisis inútiles a su ver, y los conducen a afirmar y más afirmar, con una osadía que espanta. A Sócrates me atengo".* Este honrado reconocimiento de los límites del propio saber, que son al mismo tiempo los de la propia ignorancia, y el impulso apasionado y constante por transpasarlos, pero a partir del análisis mesurado y sereno, es lo que caracteriza, inicialmente, el tipo espiritual de Berro. A la "burla de las pruebas materiales y lógicas" en que incurre el romanticismo, y a su gusto por los "movimientos instintivos" Berro opone una penetrante inteligencia analítica, la serenidad del juicio, la meditación reposada, el estudio y la disciplina. Pero, naturalmente, no aplicados sólo a lo literario, para él ocupación fortuita y recreo del alma, sino a la consideración de la compleja realidad histórico cultural de su época.

Sus escritos en prosa, más densos y abundantes que sus versos, nos revelan un lúcido espíritu. Y en ellos no es tanto sus aciertos o sus errores (que en ciertos puntos los tuvo, y grandes) lo que nos atrae, como experimentar a su través la vida de un espíritu en que se da una forma de la sabiduría, no entendida como suma de conocimientos o de verdades objetivas, sino como vivencia honda, seserna y firme de una "verdad personal". En Berro la sabiduría es una manera de la intimidad. Posee el don de organizar sin contradicciones las más varias esferas del espíritu. Su sabiduría es salud moral; su centro vital, un universal buen sentido. Hay en sus escritos máximas tan rebosantes de una sabia simplicidad que traen involuntariamente a la memoria el recuerdo de los viejos griegos Solón, Cleóbulo, Bías, Pítaco... Es ésta la sabiduría de un hombre a quien el trabajo intelectual no le ha hecho perder el contacto con las labores de la tierra, a las que permaneció fiel durante toda su vida. Mientras piensa y escribe, mientras estudia a los clásicos latinos y se preocupa por la literatura de su tiempo, mientras atiende a los problemas político-sociales del país, este hombre, que supo en su juventud ser tropero, no deja de trabajar en su chacra del Manga o en su estancia de Casupá. En toda su producción se respira el hálito sereno de un pensamiento nacido en un hombre ocupado en honradas tareas manuales. Hay en su pensamiento la misma serenidad de nuestros campos apacibles, y en sus sentimientos el aire tranquilo y seguro de quien sabe vivir en una gustada soledad. *"Mi ídolo es el mediano Washington, cultivando su heredad, no el sobresaliente, el gigante Napoleón",* afirma, y esta sentencia, proyección "sentimental" de sus ideas políticas, nos hace comprender que propugnará la formación de un "partido puritano", que sea como *"una iglesia militante"* y que no debe *"acobardarse por el número y prestigio de sus contrarios".* Pero lo que termina de dibujar nítidamente su actitud vital es su atención constante por las circunstancias que lo rodean. Ellas no son para él ámbito propicio para magnificar públicamente su personalidad. Las atiende e interpreta y se retira discretamente detrás de ellas. La vida se hace desde la periferia, desde lo exterior hacia lo interior del alma, por eso atender a lo circunstante es enriquecer la propia vida y la ajena. Sólo quien así ha sentido la vida puede escribir sin jactancia que se ha entretenido *"con llenar de política el pliego que dejo escrito. Allá va. Si lo viesen los eminentes me tendrían por loco y me compadecerían. Yo no me curo de su desprecio. Me examino y me hallo puro. Registro mi razón y la hallo superior a la suya, no por su capacidad, sino por su imparcialidad. Veo y profundizo hasta donde sé que ellos no llegan; porque una nube grosera se lo impide. En esta materia de conducta, de moralidad, no se requiere más que un muy común discernimiento, acompañado de buen deseo".*

IV

Esa atención a lo circunstante que acabamos de señalar es evidente en la labor poética de Berro, y en esa característica radica su interés. Su honrado trabajo de versificador permanece fiel a la circunstancia que lo genera y, como hemos dicho, fue esa siempre para él ocupación fortuita y recreo del alma. No se sintió nunca el "inspirado", el "poseedor de un don divino", sino un hombre que intentó expresar su vida, simplemente, y encontró, a veces, en la forma rítmica el instrumento adecuado para ello. Versificó, naturalmente, sin pretensiones de eternismo, por la necesidad de "exprimirse para expresarse"; como escribió cartas a sus amigos, como apuntó sus reflexiones sociales, políticas y filosóficas. Hacer poesía, escribir en prosa, era simplemente un acto entre otros. Por eso su poesía tiene el sello de las vicisitudes de su época y trasciende sus destellos, con colores opacos unas veces, vivaces y dinámicos otras. Su poesía fue, en definitiva, poesía de circunstancias, nacida de la vida mínima y personal alguna vez, de la vida histórica y política otras, pero siempre nacida de la vida y volcada en la vida de su tiempo. Y es de su circunstancialidad misma, y de lo auténtico y sincero de los motivos vitales y de los sentimientos que la determinan, que surge, aunque extrapoéticamente, el aspecto permanente de sus composiciones: ellas traslucen límpidamente, muchas veces, rasgos esenciales de nuestra alma colectiva. El "encanto eterno" de sus composiciones no radica en que en ellas se dé la "eterna poesía", sino, más humildemente, en que allí podemos descubrir elementos humanos permanentes de nuestra idiosincracia. Deliberadamente o no ha conseguido muchas veces dar la fotografía verbal de las facciones interiores del hombre rioplatense y de su paisaje. Dejando de lado toda valorización estética experimentamos muchas veces que hay allí un alma en la que mirarnos como en un espejo.

Así, atenida siempre a sus circunstancias, su discreta musa va desde las humildes letrillas en que versificó, con intención didáctica, nociones atritméticas, gramaticales o de historia natural, como, por ejemplo,

Según el nuevo sistema
por compensación exacta
quinientos noventa y tres
milímetros da la cuarta,

hasta las rientes letrillas de su *Himno cantado por la Hermandad del Cangrejo en una de sus fiestas,* donde satiriza al doctor Lucas José Obes o las retozonas y casi picarescas décimas enviadas a sus amigos, en las que suele recrearse planteando una situación maliciosa que se diluye en una salida inocente o donde se define a sí mismo en estos términos:

Aunque he sido cajetilla
y ahora soy medio Doctor,

no he sido ni soy pintor
como hay quien piensa en la Villa;
ingenua, franca y sencilla
siempre fué mi condición,
y si a veces socarrón
suelo usar letra menuda,
créame que esto, sin duda,
es por pura diversión.

Pero desde esas décimas que ya que no poesía ofrecen toda la malicia bonachona y no mal intencionada de un viejo criollo y que rezuman un simple y sano regocijo de vivir, puede Berro pasar a la exaltación religiosa de su *Oda a la Providencia* o a la patética, aunque no siempre poética, protesta expresada en su *Desahogo poético de un patriota oriental,* motivada por la indignación que le produce el contrabando de negros africanos, desembarcados en nuestras playas después de la abolición de la esclavitud. En estas dos composiciones hay una sinceridad de sentimiento y una autenticidad expresiva que se traslucen y viven a pesar de sus honrados ripios y de la caducidad de su fórmula estética. Y entre estas formas dispares de su inspiración, la regocijada y humorística de sus letrillas y décimas y la intensa de su *Oda* y de su *Desahogo,* se ubica su *Epístola a Doricio,* enviada a su amigo Doroteo García. En ella se esfuerza Berro por llenar el molde de los clásitos tercetos con el contenido de nuestro paisaje, con la descripción de escenas de caza y de pesca, con sus propias emociones campesinas. No siempre logra limpiamente su objeto. Por momentos ve nuestro paisaje a través de la influencia de sus lecturas clásicas; pero esto no impide que percibamos, aunque velada, la sinceridad de su emoción.

El "duro molle", el "canelón frondoso", la "dulce ratonera", aparecen en sus tercetos:

De diferentes árboles compuesta
los varios grupos desigual levanta
en hermoso desorden la floresta.

El grueso lauro de soberbia planta,
el duro molle, el canelón frondoso,
la excelsa palma que la vista encanta,

enlazados en vínculo amistoso
mezclan sus copas, cobijando el suelo
húmedo, con sombrío delicioso.

Aquí mil avecillas sin recelo
de flecha o lazo o escopeta fiera
cruzan de rama en rama el libre vuelo

Aquí gime la tórtola arrullera;
aquí su tono la calandria agita,
aquí canta la dulce ratonera;

música suave que en el alma excita
plácido desvariar y blandamente
a leves sueños halagüeña invita.

En otra parte describe la caza, con boleadoras, del avestruz, "ave sin par en la corrida"; y después de ensalzar el placer de contemplar a los jinetes corriendo "a toda brida" tras el avestruz, agrega:

Ella azorada en tan amargo trance
huye veloz haciendo varios giros
con que se libra de uno y otro lance.

hasta que al cabo siente entre suspiros
prender sus alas con correas fuertes
de triples bolas los certeros tiros,

versos donde la rima, ripiosa, lo lleva a imaginar a los avestruces suspirando. Y más adelante, siempre movido por el deseo de que el destinatario de la *Epístola* venga a compartir su vida campesina, se refiere a la caza con escopeta:

De la perdiz sencilla mal segura
darános gran placer la fácil caza
y aquélla del chorlito en la llanura.

Las negras pavas de silvestre raza
tampoco escaparán a nuestro anhelo
ni tú, tórtola triste, o tú, torcaza.

En vano el ánzar doblará su vuelo
girando en torno a la fatal laguna;
el plomo matador traerálo al suelo.

Ni a ti, social cotorra, tu importuna
desagradable voz podrá librarte;
que tendrá como aquél igual fortuna.

Cerremos este breve recorrido por la producción en verso de Berro afirmando, nuevamente, que ella no nos permite asignarle el título de poeta; fue solamente un discreto versificador. Pero afirmemos también que frente a los frenéticos desbordes emocionales en que incurrieron generalmente nuestros románticos (cualquiera que sea el juicio que nos merezcan algunas de sus personalidades representativas y prescindiendo de la importancia efectiva de muchas de las cosas por las que lucharon) estas versificaciones de Berro presentan un sentido de la mesura emotiva y una verdad interior que permiten que se les lea sin fastidio. Pero, insistamos, no hay que buscar en ellas valores estrictamente poéticos. No los hallaremos. Como ya dijimos, interesan porque permiten intuir, a través del tenue velo que presta

la lejanía temporal y por lo mismo más conmovedoramente formas de nuestra vida pasada. Interés que se duplica, en este caso como en el de casi todos nuestros versificadores del siglo pasado, cuando los leemos no aisladamente sino en conjunto. Es en el cotejo comparativo que adquirimos clara intuición de las diferencias de las "situaciones vitales" de los hombres de nuestro pasado y de la evolución histórica de nuestra cultura. Atendamos a sus esfuerzos y a sus fracasos. Quizás esto contribuya a hacer menos frecuentes y dolorosos los nuestros, dando más sólidas bases a nuestra creación.

LA POESIA DE FERNAN SILVA VALDES

I

El autor cuya obra poética en este volumen se antologiza, inició su vida literaria con un libro de poemas, *Anforas de barro*, editado en 1913, y la continuó con otro, *Humo de incienso*, aparecido en 1917. De la lectura de estos dos libros iniciales salta, nítida, una primer imagen del poeta. Es la imagen de un poeta que, siguiendo las huellas de Rubén Darío y Julio Herrera y Reissig, elabora una poesía de claro trazo modernista. Es el poeta pálido y marchito, que no sabe del bien ni mide el mal, que el mismo Silva Valdés muestra en un poema, titulado *Yo era un hombre pálido*, cuyos versos se hallan transidos, sin lugar a dudas, de motivos autobiográficos. Es el poeta "*alto y decadente*", según dice en el mismo poema, que se mancha de orgía y enciende su alba con mujeres rubias. Es el poeta, en fin, que, según su propio testimonio, llegó, impulsado por afanes decadentistas, hasta procurarse esos "*paraísos artificiales*" proporcionados por las drogas, a cuyo uso lo indujo la "*curiosidad literaria, hija de ciertas lecturas*"(1).

Los poemas que tal poeta elabora, y que recoge en los dos libros citados, no requieren muy prolija caracterización. Sus rasgos son los rasgos ya tópicos del modernismo. Circulan por esos poemas las motivaciones exóticas movilizadas profusamente, ya desde el siglo pasado, por todos los poetas modernistas; restallan en sus versos los latigazos de las metáforas deliberadamente detonantes; las sensaciones exquisitas, sutiles y raras, o que pretenden serlo, se acumulan en sonetos (a lo Julio Herrera y Reissig) o en poemas que procuran un ritmo verbal novedoso (a la manera de Rubén Darío); cada línea, cada palabra, casi, trasunta la inconmovible voluntad esteticista. En conclusión: el poeta, hambriento de originalidad, se afana en trasegar en poemas de ritmo, a su ver, armonioso, pero también inusitado, toda la bisutería poética que le proporcionaba lo más falaz, caedizo y efí-

(1) *Autobiografía* (Montevideo, Apartado de la "*Revista Nacional*", rúmeros 193-194, 1958).

mero del ya en ese tiempo moribundo modernismo[2]. 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. A modo de ejemplo, tanto de sus limitaciones como de sus cualidades positivas, véanse algunos versos del poema *Tú*, que el autor subtitula *Galop extravagante*, y que figura en *Humo de incienso*:

Tu risa es un mal pintado arlequín farandulesco
que tintinea en el rojo escenario de tu lengua.

Cascada de notas del oboe humano;
cuando tú te ríes parece q'están
sonando los labios de algún Dios pagano.
(Flauta, chirimía, zampoña de Pan).

Tus senos duros y tibios son las cúpulas rosadas
de nuestro templo Venusto, q'encontró mi buena Estrella
en medio de los humeantes escombros de la Belleza.

Copones de leche con los que oficiamos
nuestra misa en yunta;
magnolias de carne con una pintita de sangre en la punta;
panales ebúrneos que son dos leteos para mis estigios;
exóticas torres siempre vigiladas por dos gorros frigios.

Cada página de estos dos libros suelta versos, estrofas, poemas de la calidad de los transcriptos. Y de parejo contenido. Cada página revela, asimismo, a un poeta bien dotado pero que, en sus realizaciones, no sobrepasa la estatura poética que puede alcanzar un mero epígono del modernismo. Leídos desde la postura crítica benevolente que esta caracterización impone, tanto *Anforas de barro* como *Humo de incienso* no dejan de procurar algún placer estético y pueden ser estimados libros interesantes como índices de la temperatura literaria y de los perfiles culturales de un momento de nuestra historia. Sin exigencias últimas y decisivas, incluso es posible extraer de ambos libros algunos poemas que no harían mal papel en una antología de la poesía uruguaya. Pero si sometemos los poemas de uno y otro libro al mordiente de esas exigencias últimas y decisivas, tanto *Anforas de barro* como *Humo de incienso* evidencian su endeblez poética y no resisten la prueba. Es evidente, entonces, que el poeta *juega* pero no

(2) En algunos poemas, los modernistas se complacieron en crear un clima de ingenuidad artificiosamente fingida. Gustaron, incluso, de mostrar, en algunos momentos, un estado de alma tan simple que llegara, casi, hasta lo pueril. Es rasgo que no falta en el modernismo de F.S.V. Un ejemplo: *"Yo tengo en mis locuras de niño y de poeta / predilecciones raras; mi originalidad / no está en andar la vida por sendas escabrosas, / yo busco un caminito blanco y primaveral"*. (*Caminito blanco*, incluido en *Anforas de barro*). Sentirse ingenuo era también un modo de ser raro.

crea. Se ve, como al trasluz, que el poeta trabaja con sensaciones, sentimientos y emociones que no arraigan en raíces hondas. Constituyen esos poemas un orbe poético superficial y epidérmico, tan brillante e irisado como pompas de jabón al recibir la luz pero, también, tan endeble y hueco como ellas. Se siente demasiado cómo en el poeta circula sangre de otros poetas y cómo sus poemas se iluminan con luz prestada. No es aún un creador ni ha encontrado su mundo propio. El poeta es hasta aquí solamente un buen mimetizador de inspiraciones ajenas. Mas este mimetizador del modernismo, que por curiosidad literaria se dedicó a las drogas, complaciéndose en exotismos, y, poéticamente, reducido a mecerse en ritmos rubendarianos o a arroparse en sonetos a lo Julio Herrera y Reissig, vive, un día, una *conversión*. No una conversión religiosa sino *vital*. En los apuntes autobiográficos citados, cuenta cómo, bajo la dirección de Santín Carlos Rossi, abandonó las drogas. Resucitado así para una vida sana, cambió, al mismo tiempo, de sangre y piel poéticas. Escribe, entonces, algunos poemas: *La yiradora, Cabaret criollo, La cicatriz, El tango*[3], que son los primeros indicios de ese cambio, y luego dos más: *El puñal* y *El rancho*[4], que son ya productos maduros de tal transformación. Esos poemas y otros más ubicados en déntica línea creadora formaron un libro, *Agua del tiempo* (1921), que se levanta como un hito en la poesía nacional. Este libro coloca ante los ojos del lector una segunda imagen del poeta. Una segunda imagen que es como la contrapartida de la primera, no obstante las relaciones que entre una y otra pueden establecerse. El pálido y marchito poeta decadente que escribió *Anforas de barro* y *Humo de incienso* ha muerto. Y el nuevo poeta que es ahora el autor de *Agua del tiempo* se muestra, diré así, como la contra-alma de aquél. Este nuevo poeta no usa del decorativismo exótico que anteriormente le proporcionaba la bisutería poética modernista. Como empapado de lluvia telúrica, busca su raigambre en su propia tierra. Su poesía se puebla con las imágenes del gaucho y del indio. Prestidigita con nuestra más auténtica tradición. Diafaniza ante los ojos del lector el rancho, la guitarra, el poncho, el mate, la nazarena, el puñal criollo. Late, en algún poema, el corazón de un río; en otro, hay un sendero, que más que ser transitado parece transitar

(3) En su *Autobiografía*, F.S.V. afirma que el primer poema que muestra indicios de su cambio en la actitud poética es *Paseo por el campo*, escrito en 1919 y mantenido inédito hasta su inclusión en dichas páginas autobiográficas. Es, sin lugar a dudas, un poema que está ya muy lejos del modernismo de *Anforas de barro* y *Humo de incienso*. Y aunque no se ubique estrictamente dentro de la línea del *nativismo* hay ya ahí atisbos de él, y el poeta elabora elementos de su propia realidad circundante.

(4) Deseoso de publicar alguno de sus nuevos poemas, F.S.V. los llevó a *"La Razón"* y *"La Noche"*. No los publicaron. Un día, pasando ante *"El País"*, se encuentra con un joven amigo. Se saludan. F.S.V. le hace conocer *El rancho* y el joven amigo se lo pide para la página literaria del diario, que dirigían Orestes Baroffio y Bernardino Orique. Esto lo cuenta F.S.V. en la citada *Autobiografía*. Concluye así: *"A los pocos días se publicaba por vez primera el primero de los poemas nativos de* Agua del tiempo, *con un retratito mío, muy sombrerudo. El joven era Carlos Quijano"*.

él mismo. Este nuevo poeta no hurga dentro de sí para extraer la quintaesencia de una sensación inexperada e inexperable. Por lo contrario: se complace en que de los hondones de sí mismo surja poderosa una inspiración con mucho de cerril y chúcara. El enfermizo poeta decadente toxicómano es suplantado por un poeta que halla su mayor voluptuosidad en la perfecta salud del cuerpo y del alma. En *Agua del tiempo*, es cierto, subsisten, en algunos poemas, vestigios del poeta anterior. Pero ello no impide que esta nueva imagen quede bien perfilada ya con la sola lectura de los poemas de este libro. Porque *Agua del tiempo* hace bien ostensible que el poeta ha encontrado la sustancia poética propia, esa que lo transforma de un mimetizador del modernismo en un auténtico creador. Un creador con su mundo propio y su propia manera de expresión. Fernán Silva Valdés está ya en el *nativismo*. *Agua del tiempo* es la apertura de un orbe poético que se continúa en *Poemas nativos* (1925), *Intemperie* (1930), *Romances chúcaros* (1933) y *Romancero del sur* (1938). Estos cinco libros, y no *Anforas de barro* y *Humo de incienso*, son los que dibujan la verdadera fisonomía del poeta[5].

II

Toda obra literaria individual se inscribe siempre en un contexto socio-cultural determinado. Una crítica, dogmáticamente historicista o sociológica, que atienda con exclusivismo a las relaciones de la obra individual con su contexto socio-cultural, es absurda. Esas relaciones no pueden sobreponerse a la calibración de los intrínsecos valores estéticos absolutos. Pero no menos absurda es una crítica que niegue su atención a esas relaciones. Estudiarlas es contribuir a diafanizar la comprensión de la obra literaria. Establecer esas relaciones es un modo eficaz de ahondar en la caracterización de la obra individual y un método seguro para afinar la estimativa. Corresponde, pues, de acuerdo con lo expresado, preguntarse cuál era, en el Uruguay, el clima cultural en esos años, 1920-1930, en que nace y crece el *nativismo* poético de Fernán Silva Valdés.

Cuando, en 1921, Fernán Silva Valdés publica *Agua del tiempo*, hacía ya cuatro años que, en 1917, Carlos Sabat Ercasty había publicado sus *Pantheos*. Los poemas de este libro constituyen la primer reacción anti-modernista realmente valiosa en el territorio de la poesía uruguaya. Igual reacción, aunque siguiendo distintas rutas poéticas, se advierte en otros dos libros importantes de esos años: *El halconero astral*, de Emilio Oribe, y *Las lenguas de diamante*, de Juana de Ibarbourou, aparecidos ambos en 1919. Las realizaciones poéticas más significativas de esos años se caracterizan, pues, por la posesión de un signo común que las identifica, más allá de las diferencias acentuadas que a su obra imprime la personalidad de cada creador, en un ideal poético por todos compartido. Ese ideal consiste en superar una corriente poética, la modernista, que hacia fines de la década 1910-1920 todavía tenía seguidores, como lo demuestra *Humo de incienso* del mismo Silva Valdés, pero que ya, en esos años, había agotado todo su *elan* creador, y que, carente de poder fecundante, sólo podía dar frutos tardíos y sin auténtico jugo poético. Seguir *en modernista* era estrangularse poéticamente. Ya en 1911, el poeta mejicano Enrique González Martínez había proclamado la necesidad de que los poetas torcieran *"el cuello al cisne de engañoso plumaje"* y repararan en el *"sapiente buho"*, cuya *"inquieta pupila"* se clava en la sombra e interpreta *"el misterioso libro del silencio nocturno"*. Así lo decía en su famoso soneto *La muerte del cisne*, donde, al proponer la sustitución del símbolo poético modernista, el cisne, por uno nuevo, el buho, postulaba, de hecho, la necesidad de liquidar con el modernismo y emprender una creación poética que transitara por nuevas sendas. González Martínez quería que los nuevos poetas sintieran *"el alma de las cosas"*, *"la voz del paisaje"* y *"la vida profunda"*. González Martínez, en fin, pedía, si no explícita por lo menos implícitamente, una poesía sustancial y consustanciada con la vida, y en la cual quedara abolido el superficial oropel decorativista del modernismo. En *Pantheos*, en *El halconero astral*, en *Las lenguas de diamante*, y aún en otros libros o poemas que podrían citarse, se percibe claramente que sus autores sintieron, como González Martínez, la necesidad de torcerle el cuello al cisne modernista. Y no eran sólo, desde luego, los poetas, con su creación, quienes proclamaban la necesidad de salir del enquistamiento modernista. También la crítica proclamaba esa necesidad. Alberto Zum Felde, en artículos publicados entre 1917 y 1920, hacía afirmaciones como las siguientes: *"Ha llegado la hora histórica de arrasar esa floración de papel, y matar esa fauna libresca de Sud América. Paso a la vida. Basta ya de la antigua mitología académica; basta ya de caballeros, trovadores y castillos; de los abates y las duquesas galantes de Trianón; de los pastorcillos, las aldeanas y las églogas de abanico; de las fastuosidades teatrales de las Mil y una Noches, de la alcohólica bohemia del Quartier latin, del mundanismo frívolo del boulevard; basta de musmés, góndolas, esfinges, elefantes, panoplias. Hay que quemar las marionetas literarias con que se ha estado jugando, para infundir el soplo del arte en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra... Los poetas latino-americanos son los parásitos del libro francés, las sanguijuelas de la revista de ultramar"*. Y refiriéndose a los mismos poetas, concluía taxativamente: *"Su error es no operar con elementos propios, con la materia virgen que tienen bajo las palmas de las manos. ¿Es que la realidad del país en que viven no les ofrece elementos de arte? ¿Es que la vida natural o humana de los pueblos del Plata, no da de sí elementos estéticos? ¿Hay alguien bastante torpe para afirmarlo? La poesía está en todas parte donde está la vida; la*

(5) Estos títulos no agotan la nómina de obras de F.S.V. Cito sólo las que interesan a los fines de este prólogo. F.S.V. escribió, también, *prosa narrativa* (por ejemplo: *Leyenda - Tradiciones y costumbres uruguayas*, 1936, y *Cuentos del Uruguay - Evocación de mitos, tradiciones y costumbres*, 1945), teatro (la pieza más mentada: *Santos Vega - Misterio del medioevo platense*, 1952) y poemas y leyendas para niños.

cuestión está en saberla sentir y expresar. Y esa es, precisamente, la facultad del artista creador"[6].

Un trazo característico de la vida literaria en nuestro país, a fines de la década de 1910 y comienzos de la de 1920, es, pues, la acentuada reacción contra el modernismo. Para completar suficientemente el perfil literario de esos años es preciso subrayar dos trazos más. Ellos podrían quedar esquematizados en estos dos términos: *renovación* y *tradicionalismo*. Es la hora de la *vanguardia*: lo nuevo, lo estridente, lo que tiene apariencia de hecho vital o literario inédito o inexplorado hasta entonces son los dioses del momento; es, también, curiosa, paradójicamente, quizás, la hora del reencuentro con la tierra, con un sentido y sentimiento *telurista* de la vida, con los motivos tradicionales criollos. Las "*literaturas europeas de vanguardia*", que saludaba exultante Guillermo de Torre, son las banderas que izan los poetas en esos días, pero ello no impide la concentración del interés sobre todo lo criollo. En el calor de la propia sangre se busca la temperatura de la sangre del indio y del gaucho. El paisaje nativo —ríos, cuchillas—, sustituye a las Arcadias modernistas. La guitarra es el instrumento musical donde es posible hallar el mejor eco de íntimas armonías. Se siente el valor estético del rancho. Se buscan, en fin, raíces. Nada hay más eficaz para experimentar el clima literario de esos años que recorrer la colección de una revista que supo registrar como una brújula bien sensibilizada todas las oscilaciones de la sensibilidad del momento. Me refiero a "*La Cruz del Sur*", fundada por Alberto Lasplaces y comandada, más tarde, por los hermanos Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz. Esta revista recoge las novedades estrepitosas del momento (por ejemplo: los poemas, de indudable calidad, que compondrán luego el libro *El hombre que se comió un autobús*, 192, de Alfredo Mario Ferreiro); no tiene reparos en dar a luz desenfadados desatinos muy característicos del momento, como el siguiente, que firma Adolfo Agorio y que aparece en el número 15, de noviembre y diciembre de 1926: "*Et maintenant je commence / a comprendre / qu'il y'a plus de rythme / à mon âge / dans en vache hollandaise / ruisselante de fromage / que dans toute la Gréce / des vieux gagas / clasiques. / Et que les lampes électriques / et la couleur violente /des tramways / étranglent Vélasquez. / Et qu'il y a plus de bauté / dans le bruit / d'une motocyclette / faisant tratach... tratach... / que dans toutes las fugues de Bach*". (Reponse a Marinetti); la revista postula ardientemente la necesidad de que la vida y el arte sean una "*tienda de novedades*", y publica una colaboración de Ramón Gómez de la Serna, que, precisamente, *Lo nuevo* se titula ("El deber de lo nuevo es el deber principal de todo artista creador", afirma el español en esa colaboración, aparecida en el número 18 de julio-agosto de 1927); el juicio crítico, visible en las breves notas bibliográficas que se publican, tiene esta norma axiológica: es *bueno* todo lo que aporta novedad (con prescindencia de las calidades) y es *malo* lo que no parece novedoso (con prescindencia, también, de las calidades);

(6) Ver Alberto Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura.* (Montevideo, Editorial Claridad, 1941). Pág. 482.

Alfredo Mario Ferreiro, con evidente gracia y no menos evidente apresuramiento, se pronuncia, en el ya citado número 15, contra el soneto de este modo: "*Sonetos, once sílabas, consonantes y acentos fijos: idea de recitado poético, en un salón, hace veinte años, ante señoritas de dieciocho años, con los pies cubiertos por la pollera, señoritas que se abanicaban con furia la emoción que se les trepaba al rostro y les amenazaba aquél sombrerito tan ridículo, ginete del moño que remedaba la empuñadura de una ametralladora*". Todos estos relampagueos de *vanguardia*, que era la palabra-consigna inevitable, no inhibían, sin embargo, a la revista para ocuparse y preocuparse de lo criollo e intentar una radicación nacional. En sus páginas entran las publicaciones criollistas. Y es especialmente reveladora una encuesta iniciada hacia fines de 1926, y en la cual se formulaban, entre otras, estas tres preguntas: 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 nativista?* No interesa aquí detallar las respuestas recibidas. La réplica a estas preguntas se hallan, con toda precisión, en las obras fundamentales que, en literatura, pintura y música, dan la tónica de esos años. Las obras que burilan los trazos más característicos de la década 1920-1930, parecen constituir una implícita respuesta a las dos primeras de estas tres preguntas. En música, Eduardo Fabini y Luis Cluzeau Mortet dan ya desde el título de sus composiciones el sabor de lo criollo. Fabini, con *Campo* (1922), *La patria vieja* (1925), *La isla de los ceibos* (1926), y Cluzeau Mortet, con *Canto de Chingolo* (1924), *El pericón* (1928), componen una música transida de esencias nacionales, entrañada en nuestros paisajes y en la tradición nativa. El aire de nuestra tierra, la mansedumbre de nuestros paisajes, una añoranza de nuestras cosas viejas embeben las composiciones citadas y van creando, corazón adentro, como un eco de las sensaciones auditivas, el sentimiento denso y profundo de un mundo que es el nuestro propio. En pintura, Pedro Figari comienza, hacia 1919, la producción sistemática de candombes negros, escenas gauchas, paisajes nuestros. El creador, que ha efectuado una lúcida, consciente inmersión en lo nativo, emerge de su buceo y crea un mundo plástico también transido de *alma nacional*, cuyas raíces encuentra el pintor en un pasado, que, según su propia expresión, impregna sus telas con "*la luz del recuerdo*". En literatura, y aunque por su calidad son bien visibles algunos poetas que siguen distinta ruta[7], se vive un momento de intensa concentración sobre lo más representativamente nacional. Mientras Fernán Silva Valdés escribía los poemas de *Agua del tiempo*, Pedro Leandro Ipuche componía los que integran *Alas nuevas* (1922), libro que inaugura su *gauchismo cósmico;* Emilio Frugoni, en *Poemas montevidea-*

(7) Han sido citados ya Carlos Sabat Ercasty, Emilio Oribe, Juana de Ibarbourou, Alfredo Mario Ferreiro. Recordemos, entre otros que podrían nombrarse, a Enrique Casaravilla Lemos (*Las fuerzas eternas*, 1920, *Las formas desnudas*, 1930), Vicente Basso Maglio (*La canción de los pequeños círculos y los grandes horizontes*, 1927), Esther de Cáceres (*Las ínsulas extrañas*, 1929) y Juan Cunha (*El pájaro que vino de la noche*, 1929).

nos (1924), busca dar en su poesía el calor y color de ciertos aspectos de nuestra vida urbana, modulando líricamente el alma de barrios, suburbios, callecitas o expresando un peculiar estremecimiento ante la ciudad que pierde su vieja fisonomía y se va convirtiendo en gran urbe; una constelación de narradores, centrando su atención sobre la vida rural, da un conjunto de obras de valor perdurable: Montiel Ballesteros (*Alma nuestra*, 1922), Justino Zavala Muniz (*Crónica de Muniz*, 1921, *Crónica de un crimen*, 1926, *Crónica de la reja*, 1930), Yamandú Rodríguez (*Bichito de Luz*, 1925, *Cansancio*, 1927), Francisco Espínola (*Raza ciega*, 1926), Víctor Dotti (*Los alambradores*, 1929), Enrique Amorim (*La carreta*, 1929). Se debe subrayar que esta concentración sobre el tema criollo o los motivos tradicionales, no significó por parte de los creadores —en música, plástica o literatura— un enquistamiento en viejas formas de *decir* o una reiteración de viejas maneras de enfrentamiento a la realidad tratada. Ocurrió todo lo contrario. Esa especie de sed de novedad que constituye una de las constantes de esos años, no fue ajena a estos creadores. Cada uno de ellos se esforzó por dar del tema criollo o tradicional una visión nueva y a través de formas inéditas en su arte. Nada más ejemplarizante, en este aspecto, que comparar la creación de un Javier de Viana, que publica lo fundamental de su obra en los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX, con la de Francisco Espínola, que inicia la suya en 1926, año en que, precisamente, muere el primero. Todo lo que hay de "*estremecimiento nuevo*" en estos nuevos cultores del criollismo se hace patente a través de este acercamiento. Uno y otro son auténticos creadores. Cada uno elabora su propio mundo narrativo, de valor impar en nuestras letras. Pero, a pesar de la identidad de la materia utilizada, ambos mundos narrativos son totalmente dispares en *visión* y *expresión*. Están regidos por signos contrarios. El seco, casi abrupto naturalismo de Javier de Viana es sustituido, en Espínola, por una visión de la realidad donde confluyen la intuición metafísica, la sutileza sicológica y el *elan* poético. Es un espíritu nuevo el que moldea y exprime una materia tradicional, dándole forma nueva y extrayéndole nuevos jugos. El análisis comparativo afinado, que no es posible realizar ahora, entre, por ejemplo, *Campo* (1896), de Javier de Viana, y *Raza ciega*, de Francisco Espínola, haría bien visible el espíritu de renovación que anima los nuevos criollistas. Y más visible se haría aún al cotejar entre sí las obras de los criollistas del 20, cada uno de los cuales muestra su sello propio e innovador. Porque el arraigo en lo tradicional no inhibió en ellos el ejercicio de la originalidad creadora. En verdad, la estimuló. La radicación en lo nuestro fue la consecuencia de una espléndida, insobornable aspiración de autenticidad vital y estética. De una autenticidad que se sintió sólo posible si se nutría de la arisca inmersión en la propia circunstancia, si se lograba la consustanciación con la realidad ambiente.

Una caracterización ampliamente abarcadora de la atmósfera cultural de la década 1920-30, que ha sido llamada "*década de oro*" de la literatura uruguaya[8], requeriría un afinamiento de matices, una mención de nombres que han sido soslayados en las páginas que anteceden. Pero lo dicho en ellas es suficiente a los efectos de la ubicación del *nativismo* de Fernán Silva Valdés en su contexto cultural. En efecto: la postura creadora de Fernán Silva Valdés en sus poemas nativistas es inicialmente caracterizable por las tres notas que he subrayado: su *nativismo* constituye una superación del modernismo, una inmersión en lo tradicional y criollo y un acto de innovación poética muy de acuerdo con las ondas renovadoras que hacían vibrar el aire literario de la época. Estas aseveraciones hallan, desde luego, su mejor confirmación a través de la lectura y análisis de los poemas nativistas del autor de *Intemperie*. Pero no es sólo en la obra donde esa confirmación se halla. Fernán Silva Valdés tuvo, desde el comienzo, lúcida conciencia de las intenciones creadoras que sus poemas nativos verifican. Un texto iluminante al respecto es la página publicada en el número 18, julio-agosto de 1927, de "*La Cruz del Sur*", y donde responde a la encuesta de que antes me referí. En ese breve texto, el poeta uruguayo hace una serie de precisiones, reiteradas muchos años más tarde en su *Autobiografía*, y que afectan a lo medular de su *nativismo*. Observa que el término *nativismo* se usa con muy poca precisión, y escribe: "*Las palabras* nativo, nativista, nativismo, *andan en muchas bocas y en muchos papeles como antes andaban las de criollo, criollismo. Y observo que con frecuencia salvo raras excepciones, a lo que antes le llamaban criollo, ahora le llaman nativo. Opino que no es la misma cosa*". Más adelante, afirmando de nuevo la diferencia entre *criollismo* y *nativismo*, agrega: "*El criollismo es una cosa vieja y estática; el nativismo es una cosa nueva y en evolución*". Y luego se pregunta: *¿Porqué confundir, entonces, términos representativos de dos aspectos distintos de nuestro arte?* La distinción entre *nativismo* y *criollismo* queda bien patentizada, especialmente, por la receptividad del primero ante las formas del aire innovador de la época, actitud que, según Silva Valdés, el primero no tuvo. Al respecto, escribe esto: "*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*". Sostiene, asimismo, que en nuestro país el arte moderno —el de esos años, desde luego— decaería si no se apoya en lo típico, cuya savia debe fortalecer esas nuevas formas de arte. "*Al arte moderno* —afirma— *hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabresto: con una raíz. Y tendremos un modernismo*[9] *participando de lo nuestro y por ende, un nativismo evolucionado y en evolución, que no reniegue del presente y si es posible, que se sobre para mostrar la pista del porvenir*". En conclusión: en el Uruguay, toda forma de arte valedero tiene que arraigar en lo típico pero tiene, también, que abrirse para absorber lo nuevo, de donde se infiere que un arte moderno, entre nosotros, tiene que ser *nativista* para ser auténtico, pero, del mismo modo, la

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

(9) Téngase en cuenta que *modernismo* en el lenguaje de esos años tiene la significación de arte de ahora, de vanguardia, renovador. No alude, pues, al modernismo en el sentido preciso de una escuela, tendencia u orientación literaria especificada que hoy le damos.

validez del *nativismo* está condicionada a lo que tenga de *arte moderno*. Lo que el poeta exige es, pues, arraigo y renovación conjugándose armoniosamente. Por eso, el autor de *Agua del tiempo* define el *nativismo "como el arte 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 sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo"*. Otras afirmaciones destacables del texto glosado, son las siguientes: el nativismo es una clara manifestación de un arte nacional diferenciado; no sólo la *"tradición autóctona"* sino también la *"realidad actual"* debe constituir la base de una *"estética nacional"*; la enseñanza más saludable de la estética europea es que ella impulsa con su ejemplo a crear una obra con *"carácter americano"* del mismo modo que la de ellos tiene *"carácter europeo"*. Conviene recordar, todavía, que años más tarde, cuando escribe *Autobiografía*, Silva Valdés corrobora en todo estas afirmaciones suyas de 1927, y entre otras cosas escribe éstas: *"El* nativismo *es eso, lo repito para los* sordos: *un* ismo, *una inquietud estética, una renovación, una novedad respecto a la vieja poesía gauchesca, en la cual el poeta, siendo hombre culto y bien educado, cantaba* haciéndose *el gaucho, sin serlo, y a veces hasta haciéndose el guarango"*.

Situar una obra literaria en su contexto socio cultural, dije antes, es un medio eficaz para ayudar a diafanizar los contenidos y valores de esa obra. Las observaciones que anteceden alcanzan, a mi juicio, a los fines de esa función diafanizadora con respecto al *nativismo* de Fernán Silva Valdés. Si se opera una síntesis de todo lo hasta aquí escrito, fácil es percibir que el nativismo del autor de *Intemperie* se vincula dinámica y simpáticamente con las vigencias literarias, culturales y aún sociales de la década 1920-1930 durante la cual ese nativismo nace, crece y madura. Asume representativamente las dos coordenadas, *tradicionalismo* y *renovación*, que he señalado como típicamente caracterizantes del espíritu de esos años. El *nativismo* de Fernán Silva Valdés busca inspiración, en efecto, en los motivos tradicionales y en la *realidad actual* en lo que esta tiene de representativo del *carácter nacional* (con lo que queda dicho que esa realidad, de un modo u otro, se halla vinculada al pasado, y el pasado, directa o indirectamente, rige el modo de asunción de lo nuevo y aún de lo que de fuera viene). El *nativismo* de Fernán Silva Valdés es, en este aspecto, *tradicionalismo*. Pero es, también, *renovación*, labor innovadora. Nítidamente lo evidencian las tres ya señaladas constancias de toda su creación poética *nativista*: toda ella constituye una notoria superación del modernismo; es un esfuerzo logrado para ampliar y superar el viejo criollismo (con el que mantiene vinculaciones pero del cual, como el mismo poeta subraya con fuerza, se separa de un modo bien ostensible); se define como un modo poético que trabaja la materia tradicional o nacional insertando en ellas los procedimientos formales y el nuevo espíritu que las literaturas de vanguardia aportaban (situación visible, por ejemplo, en la cotización de la imagen como valor poético fundamental, como elemento básico en la textura del poema, rasgo éste tan característico del ultraísmo como del *nativismo* poético de Fernán Silva Valdés. El mismo poeta ha advertido que entre éste y aquél hay

puntos de contacto. En *Autobiografía* refiere que, cuando conoció las creaciones *ultraístas*, de las que tanto se hablaba entonces, pensó, al comprobar el esfuerzo de los *ultraístas* para hallar imágenes *"nuevas, inéditas, creadas"*, lo siguiente: *"Yo también estoy en esto; pero estas imágenes las estoy aplicando a lo autóctono"*).

III

En su ensayo *Ideas sobre Pío Baroja*, incluido en el tomo primero de *El Espectador*, afirma José Ortega y Gasset que entre el artista y *"cierta porción del universo"* hay una latente afinidad de la cual depende el carácter todo de la obra. Esa *"cierta porción del universo"* incluye un delimitado número de seres y de objetos y permite sólo el desarrollo de un también delimitado número de temas y motivos. Mas esta limitación no empobrece la obra del artista. Por lo contrario, sirve para que acuse con precisión su personalidad, porque esta afinidad está, en rigor, determinada por esa constelación de intuiciones (desgranamiento, quizás, de una última, inasible intuición primordial) que laten en el fondo de la obra artística y constituyen una implícita concepción del mundo y de la vida. Tomar clara conciencia de esa afinidad, descubrir los seres y objetos, y consecuentemente los temas y motivos, que deben constituir el núcleo de su obra, es, pues, el acto fundacional de la creación de todo artista. Permanecer fiel a esa *"porción del universo"* hacia la cual se gravita por espontánea afinidad, es condición ineludible para cualquier creación auténtica. No es, entonces, tarea crítica trivial, aunque a primera vista pudiera parecerlo, el acotamiento de la zona de realidad que proporciona a un artista el material con que elabora su obra. Ese acotamiento constituye el primer imprescindible paso para la exacta caracterización de la obra artística y para su correcta evaluación axiológica.

La primera sección de *Agua del tiempo*, sección titulada *Poemas nativos*(10), está formada por veinticuatro composiciones. En lo que se refiere a los temas o motivos que estas composiciones poetizan, se debe subrayar, antes que nada, lo siguiente: de esas veinticuatro composiciones, cinco (*La cicatriz, La muchacha pobre, El tango, La yiradora, Cabaret criollo*) están construídas con temas, ambientes o personajes típicamente urbanos. Uno de los brazos del nativismo se tiende, pues, ya desde sus comienzos, hacia la ciudad. Esta raíz urbana del nativismo poético de Fernán Silva Valdés no se secará en el futuro. En *Romances chúcaros*, publicado doce años más tarde, se hace presente, por ejemplo, en tres poemas originalísimos, desenfadados y de alta calidad en su estilo: *Canto grotesco a la alpargata, Poema de los jopos*

(10) *Agua del tiempo* se divide en dos secciones: *Poemas nativos* y *Otros poemas*. Esta segunda reúne diez poemas. Algunos de ellos alcanzan buen nivel de calidad poética. Pero son poemas de transición. El poeta ha salido ya del modernismo sin entrar todavía abiertamente en la postura nativista. El poeta canta ya, sin embargo, con voz propia y hace pie en una sustancia poética auténtica. Es ya, según palabras de Martí, poesía con raíces en la tierra y base de hecho real.

románticos y *Croquis para un tango*. Parece casi innecesario destacar, porque los títulos mismos de los poemas lo transparentan, que esa raíz urbana es, fundamentalmente, una raíz arrabalera que mantiene contactos con el tango. No está demás anotar aquí, de acuerdo con la exacta observación de Alberto Zum Felde en su ya citado *Proceso intelectual*, que lo que transparece en estos poemas es más el *alma* del arrabal que la presencia física del mismo en tanto zona localizada en determinado punto de la ciudad. Lo que transparece es ese fermento que, según el mismo escritor, arranca del arrabal y satura la totalidad de las ciudades platenses y constituyen el rasgo típico de las mismas. Pasemos de este brazo del nativismo tendido hacia a la ciudad al que se tiende hacia el campo. ¿Cuáles son los motivos o temas congregados en este segundo brazo? La mayor parte de estos diez y nueve poemas tienen su núcleo generados en un elemento típico tradicional (*Guitarra, El rancho, El puñal, El poncho, El mate dulce, El mate amargo, La nazarena*), o en elementos animados o inanimados de la naturaleza (*A un río, El buey, El sendero, El nido, La calandria, Primavera*) asiduos poéticamente de tal modo que funcionen como elementos configurativos de lo específico de nuestro medio campesino; dos poemas, *El indio* y *El payador*, como lo indican los títulos, toman inspiración en personajes tradicionales representativos; tres, *La siesta, Las manchas, Yo era un hombre pálido*, adensan los elementos subjetivos, hacen intervenir en mayor grado el *yo* individual del poeta pero fundiendo esa subjetividad con los ingredientes nativistas proporcionados por la realidad objetiva (en el último de los tres, poema confesional, el motivo nativista queda casi reducida al "*vidalitay*" y a la entonación *de vidalita*); uno, *La luz mala*, caratulado como "*motivo de vidalita*", es una pequeña creación lírico-narrativa que diseña un tema de leyenda. Este relevamiento de los temas nativistas poetizados en *Agua del tiempo*, muestra cómo ya desde su apertura en este libro el poeta ha tendido las grandes líneas temáticas del nativismo. El orbe poético nativista, que tiene su acto fundacional en estos veinticuatro poemas de *Agua del tiempo*, queda en ellos nítidamente perfilado, pero no se clausura allí. En los libros siguientes, el poeta, sin repetirse, lo completa y enriquece. Fácil es individualizar los nuevos elementos típicos tradicionales (la carreta, el corral de piedra, el pericón, la taba, la flecha...), los nuevos elementos animados o inanimados de la naturaleza (el ombú, los potros, el viento pampero...) y los nuevos personajes representativos (el caudillo, el curandero, el agregado, el negro criollo...) que el autor de *Agua del tiempo* poetiza en sus siguientes libros. No es preciso, al respecto, detenerse en una más prolongada enumeración. Conviene, en cambio, formular tres observaciones. Primera: a partir de *Poemas nativos*, el elemento *humano* pasa a un primer plano en la atención del poeta (por ejemplo: al poetizar la carreta, el carretero es el centro de la escena); *segunda*: en el mismo libro y subsiguientes son más numerosos que en *Agua del tiempo* los poemas en que se adensan los ingredientes subjetivos (línea de creación que culmina en dos espléndidos poemas, de los culminantes en la obra de Silva Valdés: *Capitán de mis sombras*, de *Intemperie*, y *Los centinelas*, de *Romances chúcaros*); *tercera*: elementos que sólo

virtualmente estaban contenidos en *Agua del tiempo* aparecen en plenitud en los libros siguientes (el ejemplo más cabal es el del *gringo*: apenas mencionado en un verso de *El rancho*, de *Agua del tiempo*, da lugar, en *Poemas nativos*, a un poema entero, *Hombres rubios en nuestros campos*, y genera la serie *Poemas gringos*, de *Intemperie*, donde el poeta canta al inmigrante como un elemento que se incorpora auténtica, genuinamente a nuestra nacionalidad y forma parte, con todo rigor, de *lo nativo*).

Esta rápida enumeración de los temas y motivos que Fernán Silva Valdés acota para la elaboración del orbe poético constituido por su nativismo, es sólo una primera aproximación al mismo. Este primer acercamiento, que nos ubica ante las zonas de realidad a las que adhiere emocionalmente el poeta, evidencia cómo él se propone una especie de inmersión en el *alma nacional* y procura ordenar en un plástico friso todos aquellos elementos —desde los objetos hasta los seres, desde la naturaleza hasta las costumbres— claramente representativos de la misma. Corresponde ahora, si se quiere auscultar más profundamente el corazón del nativismo del autor de *Intemperie*, subrayar algunos de los puntos de vista desde los cuales el poeta accede a esas zonas de realidad a las que emocionalmente adhiere y destacar algugunos de los personales modos expresivos que en su obra se verifican. En uno y otro aspecto —ángulos de visión y medios expresivos— de su creación poética, la postura de Fernán Silva Valdés es personalísima. De los ángulos de visión y de los medios expresivos me ocuparé a continuación. Pero conviene, antes, formular una observación. El conjunto de la obra poética del autor de *Agua del tiempo* hace oír, en su trayectoria total, modulaciones diversas de la voz con que el poeta canta. Esas modulaciones distintas son perceptibles, sobre todo, cuando el poeta utiliza, especialmente en *Romances chúcaros* y *Romancero del Sur*, en vez del verso libre, el viejo romance castellano. Mas la variante formal no oculta el hecho de que, aunque con matizaciones enriquecedoras, el centro de inspiración es unitario. Los propósitos creadores sustanciales que animan al poeta se mantienen siempre idénticos. Es ese aspecto unitario el que se tendrá en cuenta en las anotaciones que sigue. La connotación de matices podría darle a este prólogo una extensión excesiva.

IV

En su *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, dedica Alberto Zum Felde algunas páginas a la poesía de Fernán Silva Valdés. Esas páginas, de las que he citado ya algún fragmento, son lectura inexcusable para quien procure un adentramiento crítico en la obra del poeta uruguayo. Zum Felde hace en esas páginas una temprana y certera, aunque sintética, caracterización del nativismo poético del autor de *Romances chúcaros*. Entre las anotaciones allí apuntadas, figura ésta: "*Todos los jugos tristes y ásperos de la herencia, florecen en este criollo urbanizado de la vieja cepa, que también tiene, él mismo, algo del alma del compadre, rebelado en esos alardes, un*

poco crudos, de machismo, que suelen hallarse en sus versos. Uno de los rasgos de singeridad de su poesía, es que no se presenta nunca haciendo el gaucho, *sino como lo que es; criollo puro de médula, pero de cáscara intelectual y urbana. Y su poesía nos da, así, lo nativo —tradicional o moderno— sentido por un criollo culto de nuestro tiempo... No hay la menor falsificación literaria en su nativismo*". El mismo F. S. Valdés se ha referido a este perfil de su obra. En Autobiografía escribe esto: "*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 tiempo) *volví a ser un bárbaro, sí, pero —y perdónenme la paradoja— un bárbaro civilizado*". Las observaciones del crítico y del propio autor son exactas. Y sirven, primero, para discernir lo que separa radicalmente el nativismo de Silva Valdés de la vieja poesía gauchesca tradicional, y, segundo, para subrayar algunos perfiles sustanciales de la poesía del autor de *Romances chúcaros* que provienen unos de lo que hay de *bárbaro* en el *civilizado* y otros de lo que hay de *civilizado* en el *bárbaro.*

¿Qué diferencia se discierne entre la vieja poesía gauchesca tradicional y el nativismo de Fernán Silva Valdés? Sin duda, varias. Destacaré una. La vieja poesía gauchesca fue escrita por hombres de la ciudad que adoptaron para su creación (y declaro que admito como válido este *fingimiento estético*) la postura sicológica del gaucho y utilizaron, literariamente asumida, su habla; el nativismo de F.S.V. no recurre a ese *fingimiento estético*, que, en cierto modo, y es ésta una de las razones que lo validan, tendía a dar apariencia de creación anónima colectiva lo que era precisa creación individual, sino que se manifiesta abiertamente en su calidad de creación individual y de origen ciudadano, aunque fruto de un ciudadano de vieja cepa criolla, la cual, de variado modo, ha de hacerse ostensible en la creación nativista. En algunos poemas, Silva Valdés hace aflorar a la superficie del poema, con inigualable brío y coraje poéticos, esa raíz de vieja cepa criolla, tanto en una torsión compadre de la expresión (ejemplo: "*sé que me nombran "el guacho" / porque soy hijo 'e naide; / y yo pregunto, caracho, / de qué clavel entre tantos / es hijo un clavel del aire*". *Milonga del hijo e' naides*) como cuando asume esa tan criolla postura de intencionada picardía (léanse, por ejemplo, estos versos de *Mate dulce*: "*Dame un mate cebado / ay, con el alma; / ponele en vez de azúcar / toda tu gracia... / Mi zaino juega / con la coscoja; / lo olfatea tan rico / que se le hace / agua la boca*"). Pero en éstos como en muchos otros en que el poeta adopta posturas en que aflora desnudamente la entrañada raíz criolla, no hay un fingimiento de actitud. Por lo contrario, se revela siempre como el poeta culto y ciudadano pero que no oculta al gaucho que, según la expresión de Ricardo Güiraldes, lleva en el fondo del alma, "*sacramente, como la custodia lleva la hostia*". El mismo Silva Valdés se ha referido a este perfil de su obra. En Autobiografía escribe lo siguiente: "*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 tiempo) *volví a ser un bárbaro, sí, pero —y perdónenme la paradoja— un bárbaro civilizado*".

Esta distinción entre la vieja poesía gauchesca tradicional y el nativismo de F.S.V. nos da ya un perfil de su obra. Destacaré, ahora, otros dos que provienen, de acuerdo con los términos usados por el poeta mismo, de lo que en él el civilizado tiene de bárbaro. Uno es *el sentimiento de lo ancestral;* otro, *la facultad de religación con las realidades elementales o primarias.* En verdad, el sentimiento de lo ancestral y la convivencia emocional con realidades primarias colorean toda la poesía nativista de Fernán Silva Valdés. Y en algunos poemas adquieren la luminosidad de un mediodía soleado. El sentimiento de lo ancestral se da en forma insuperable en dos poemas ya antes citados en estas páginas: *Capitán de mis sombras* y *Los centinelas.* Uno y otro poema pertenecen al grupo de aquellos en que lo subjetivo se adensa y se armoniza equilibradamente con elementos objetivos. Ambos componen un vigoroso cuadro donde se subrayan fuertemente los ingredientes plásticos y tienen un contenido anecdótico. Pero en los dos, el sentimiento nuclear que hace nacer el poema es el de la comunidad real del alma del poeta con las almas de sus antepasados que, como fantasmas o sombras, se le aparecen. El poeta mismo se siente como cifra y compendio de lo que aquellas almas fueron. En *Los centinelas* se lee: "*Entonces, en lo umbrío del monte se movieron / —como turbios fantasmas en un alba perpetua— / las figuras astrales de todos los criollos / cuyas sangres están en las mías disueltas*". Y en *Capitán de mis sombras,* una de ellas habla así al poeta: "*Hacé punta, muchacho, no te achiquen las barbas, / si el más sabio, el más viejo,* el más toro *sos vos. / Sos la suma de todos; / florecés y te alzás de nosotros / como el árbol se alza de sus raíces*". La genuinidad del sentimiento de lo ancestral es bien evidente en ambos poemas y la profundidad con que Fernán Silva Valdés lo siente lo ratifica el fragmento, interesantísimo, de *Autobiografía* en el que narra la génesis de uno y otro poema[11]. En cuanto al senti-

(11) Lo cuenta así: "Al salir de la pulpería, colmada ya la tarde, con el sol a una picana del horizonte, me sucedió un raro y mágico episodio, el cual ha tenido singular influencia en mi poesía. Me sentía bien montado en mi pingo, satisfecho y eufórico, luego de la payada. El caballo se iba *asustando de su sombra,* que se proyectaba alargada en las colinas verdes. Recuerdo que nunca me sentí tan ágil, tan alegre, tan jinete. Le cerraba piernas al flete en los pequeños repechos de las lomadas y antes de llegar la cuesta abajo, lo paraba en seco, haciéndolo, a veces, *sentar en los garrones.* Esto sólo se puede realizar con un caballo muy blando de boca, y mi fogoso colorado no lo era, de lo cual resulta que la peripecia se hacía difícil; más yo lo realizaba lo mismo. Y aquí viene lo misterioso. Me empecé a sentir *gaucho* realmente, no sólo por mi afición, por mi cierta pericia, sino también por un derecho de mi sangre. Di en recordar algunas hazañas de Juan Valdés, sabidas por tradición familiar, como su pelea a lanza contra el coronel Videla, al cual hizo salir por las ancas del caballo en la campaña argentina, durante la batalla del Sauce Grande, contra fuerzas del General Lavalle, el 16 de julio de 1840. (Datos que me da mi hermano Julio. "Historia del General Antonio Díaz". Tomo V. Página 62). Agrego a este hecho bien comprobado, la tradición oral de que mi otro abuelo o bisabuelo, don Antonio Teodoro Silva, entró en la batalla de Sarandí, con su apero de plata y oro, mas "sin salir de sus campos", porque en su estancia tuvo lugar el combate. Entonces empecé a sentir en mi detrás *la presencia* de estos antepasados, o de *sus sombras;* el galope de sus caballos, el chocar de sus fierros, ruidos de cos-

miento de vida emocional comunitaria con realidades elementales o primarias, tiñe de tal modo casi todos los poemas nativos del poeta uruguayo que resulta innecesario ejemplificar. Baste recordar ese estupendo poema titulado *Mancha heroica,* donde tan viril como plásticamente se revive ese "*episodio tan nuestro que se llama entrevero*", o *El poncho,* al que le canta como se cantaría a un ser humano. Diré, al paso, que, justamente, la tendencia a humanizar lo inanimado es una característica de Fernán Silva Valdés. Característica reveladora de su facultad de religamiento con las realidades elementales, y, quizás, también de la persistencia del *bárbaro* en el hombre *civilizado.* Es posible cerrar estas observaciones afirmando que el corazón del nativismo poético del autor de *Intemperie* late movido por una intuición primordial. ¿Cuál? Esta: que la vida se adensa y profundiza por la comunión con lo tradicional y las realidades que nos son cercanas, con los antepasados y lo que ellos han creado. Religarnos a todo esto es enriquecernos. Y sin que ello signifique —recuérdese como incorporó al gringo a la vida nacional— deseo de inmovilizarse en el pasado. Esa comunión no es un freno. Es sólo un medio de estribar, para el avance, en lo que la tradición tiene de cálidamente vivo y dinámico.

Lo que del *bárbaro* subsiste en el *civilizado* da algunas facciones del nativismo de Fernán Silva Valdés. Son las que he subrayado y en las cuales se evidencia la raíz de esa vieja cepa criolla que el poeta lleva en sí. Otras facciones del nativismo provienen del *civilizado.* Del hombre culto y urbano que ha pasado, incluso, por la experiencia del modernismo (experiencia que fue, a la postre, un aprendizaje poético útil, aunque en su período modernista no haya logrado grandes poemas). De esas nuevas facciones, bien visibles, además, en la sabia estructuración formal de los poemas, se pueden señalar tres. La primera es el carácter a la vez realista e idealizante de los poemas. El poeta conoce bien la realidad que da materia a su creación. La conoce y vive. Y, también, la trasmite sin desvirtuarla al poema. Pero esa materia es *puesta* en el poema de tal modo que lo que de ella queda realmente iluminado son los *perfiles estéticos.* Y no se trata de una depuración esteticista que rehuya la escoria de lo real, sino de un modo de iluminar lo real de tal modo que la realidad saque a luz sus virtualidades ideales y muestre siempre lo que hay de bello en su fondo. La segunda de esas facciones es el equilibrio logrado en el

---

cojas... Sentí, al par, miedo y valor. No me animaba a dar vuelta la cabeza por *miedo de verlos*... y al mismo tiempo, *de no verlos* . Tan bello me resultaba el momento. Mi caballo, como si también participara del fenómeno, *se me iba en la rienda;* no podía sujetarlo, y al correr lo hacía *bufando.* Entonces, con un gran esfuerzo, lo sujeté poniéndolo al galope corto, como para que las sombras pasaran adelante; pero las sombras *también sujetaron* sus caballos de humo... Y así, de a poco, el fenómeno *se fue deshaciendo.* Esa impresión siempre quedó *viva* en mí, hasta que a los *veinte años del suceso,* de pronto, trabajo, y ese *ángel* que, (aún cuando no creo en ángeles), siento que a veces me inspira, escribió por mi mano el poema "Capitán de mis sombras"; y años después, luego de un proceso parecido, "Los centinelas", poema éste al cual la crítica aún *no ha visto*".

poema, consecuencia de una lúcida, consciente vigilancia de los impulsos de la inspiración, entre los elementos objetivos y la subjetividad del poeta. En algunos poemas, el acento se carga sobre el objeto y se hace de él transparente "*lugar de aparición*" de la subjetividad del cantor; en otros, el poeta mismo ocupa el primer plano y se vale de elementos objetivos para verificar su subjetividad. Pero en uno y otro caso, los ingredientes objetivos y subjetivos no se desplazan mutuamente ni se estorban unos a otros. El poeta dosifica con mano sabia la proporción en que ellos, según sea su intención, deben entrar en el poema. La tercera de esas facciones es la deliberada intención de realizar una poesía de carácter nacional pero que en la cual el propósito estético radica en la asunción de una postura no tradicional sino acorde con las orientaciones más innovadoras del momento.

Estas tres facciones del nativismo poético de Fernán Silva Valdés se perfilan nítidamente en todos sus poemas a partir de *Agua del tiempo.* En algunos poemas, se acusa una de esas facciones más acentuadamente que las otras; en otros, la presencia de las tres es bien clara. Pero, con mayor o menor vigor de trazo, se dibujan siempre en el poema. Elijo, casi al azar, un poema como ejemplo. El titulado *El clarín,* incluido en *Poemas nativos.* Dice así:

Viejo clarín de las revoluciones,
cuando dabas tu toque de carga
eras un espolín hincándose en las almas.

Viejo clarín, tu historia no es muy santa;
cuando dabas tu toque de muerte en la pelea,
a unos les corrías fuego por las arterias
y a otros les pasabas frío por la garganta.

Viejo clarín de guerra
atado por el lazo vivo de una divisa
a la historia de estas tierras;
entre nubes de polvo,
al galope y al trote
musical de su potro,
te lucía en la diestra un moreno;
y rodeado de ecuestres figuras
envueltas en ponchos de rítmicos flecos,
cada vez que te daban de filo
los calientes metales del sol
te encendías de chispas lo mismo que un yesquero.

Y después de la lucha,
cuando dabas al viento tu toque sonoro
enchufado en los labios desteñidos del negro,
parecías una flor de oro
en un tronco de ébano.

Este poema es, a mi juicio, un poema bien representativo del arte poético nativista de Fernán Silva Valdés. Es un poema, además, que permite imaginar fácilmente cuál ha sido, en el poeta, el proceso creador. El poeta ha visto el viejo clarín de guerra, ahora enmudecido pero cuya voz, en otros tiempos, ponía en el aire eléctricas vibraciones. El viejo instrumento es, en apariencia, sólo una cosa inerte, puesta allí, entre otras, arrumbada. Pero no lo es, en verdad, para el poeta, para quien el viejo clarín es algo casi viviente. Está transido de historia y suscita la imagen de *lo que fue*. Grandes tajadas de vida nacional están no domidas sino acechantes en el viejo clarín ahora mudo. El instrumento no es un objeto inanimado sino un objeto con alma. Un alma que pide una voz que la exprese. El poeta siente lo que este metal, quizás ahora oxidado, tiene de simbólico y representativo: simboliza el coraje bárbaro del entrevero y el horror atroz del degüello, la gesta de la independencia y el desgarramiento de las convulsiones revolucionarias internas. La emoción creadora está, ya, despierta. Entra en juego la facultad de comunión con realidades primarias o elementales ya señalada como un don del poeta de *Poemas* Nativos. Y el viejo clarín halla en la del poeta la voz que su alma de viejo clarín de guerra reclama. Y el poeta canta recogiendo la emoción del pasado y creando plásticamente una situación representativa del alma del viejo clarín de guerra (y la cual no es ajena, diré entre paréntesis, el sentimiento de lo ancestral anotado en el poeta, que tuvo entre sus ascendientes muchos que conocieron la emoción de ser movidos por la voz del clarín. Enre otros, aquel Antonio Teodoro Silva, recordado en *Autobiografía*, que "*entró en la batalla de Sarandí, con su apero de plata y oro, mas ¡sin salir de sus campos!, porque en su estancia tuvo lugar el combate*"). El cuadro que el poema visualiza evidencia, a mi juicio, que en él se dan las tres facciones del nativismo poético de Fernán Silva Valdés antes subrayados. El poema verifica con sentido realista la situación. No hay, sin duda, un solo detalle que desvirtúe o traicione la realidad bélica aludida. El poeta, que frecuentemente humaniza los objetos, y aquí lo hace a través de un fraternal tuteo, ni siquiera elude la mención del aspecto éticamente negativo representado por el viejo clarín: "*tu historia no es muy santa*". Pero este sentido realista no impide la idealización de la realidad tratada. Lo que el poema destaca son los aspectos bellos del cuadro, lo que él tiene de plásticamente atrayente, y también, aunque no explícitamente dicho, lo que tiene de bello ardor viril de la lucha. Se encuentra, pues, en el poema, la conjunción de realismo e idealización antes anotada. No menos clara es la conjunción de elementos objetivos y subjetivos: el poema canta una situación objetiva, pero el poeta no oculta sino que hace transparecer su propia emoción ante esa situación. La intención de que el poema tenga carácter nacional pero realizado mediante formas no tradicionales es, por fin, asimismo, muy clara. El poema verifica una situación típica y busca hacerlo mediante la imagen novedosa. Nótese ésta, tan acorde con el clima ultraísta: "*...cada vez que te daban de filo / los calientes metales del sol / te encendías de chispas lo mismo que un yesquero*". ..

Las observaciones que anteceden tienden a esclarecer los *contenidos* del nativismo poético de Fernán Silva Valdés; intentan determinar los ángulos de visión desde los cuales ha abordado el poeta la materia que elabora; procuran servir, en fin, de puente de acceso a las intuiciones primordiales que laten en el corazón de su obra. Es preciso agregar unas palabras sobre sus modos de realizar el poema. Tres rasgos me parecen destacables: la tendencia a lo anecdótico; el gusto por la descripción; el metaforismo.

En rigor, esta triple inclinación del poeta puede verse como una constante de su labor creadora. Anecdotismo, descriptivismo y metaforismo son ya visibles en sus poemas de su etapa modernista, aunque, desde luego, el material manejado era distinto y la intención creadora se proyectaba hacia diferentes objetivos. En este sentido, repito, el modernismo fue, para Fernán Silva Valdés, un período de aprendizaje literario útil. Adiestró al poeta en el uso de un instrumental expresivo que supo utilizar luego eficazmente para trasmitir una materia poética de calidad distinta. Las relaciones entre la inicial, y creadoramente endeble, etapa modernista del autor de *Humo de incienso*, y su posterior, y creadoramente sólido, nativismo poético, es un tema de interés crítico nada desdeñable. Lo eludo, para evitar una excesiva extensión de este prólogo, y paso a anotar algunas observaciones sobre el anecdotismo, el descriptivismo y el metaforismo tal como se dan en los poemas de la etapa nativista del autor de *Intemperie*. La tendencia al anecdotismo y al descriptivismo, tan visible en muchos poemas, entre los que se hallan algunos de los más importantes, parece ser una consecuencia necesaria de las cualidades internas de la obra nativista de Fernán Silva Valdés. El propósito de *hacer sentir* el *alma nacional*, la raigambre telúrica de esta poesía conducían necesariamente a la tendencia a recrear en forma plástica, por medio de la palabra poética, la representación de los seres, los objetos, los actos, las costumbres, los paisajes que, de un modo u otro, simbolizan la vida nacional. Ponerlos frente a los ojos del alma del lector era una necesidad ineludible del nativismo poético. El sentido hacia donde se proyecta el descriptivismo y el anecdotismo es claro. No se trata de una mera complacencia en describir o contar. Cuando Fernán Silva Valdés, en sus poemas nativistas, describe o cuenta, lo hace movido por la necesidad de trasmitir una intuición o un modo lírico de ver la realidad. La entraña de lo anecdótico o de lo narrativo es siempre una entraña lírica impregnada de las esencias de su sentido de lo nacional y de sus intuiciones vitales sustantivas. Recuérdese, por ejemplo, sus poemas *Capitán de mis sombras* y *Los centinelas*. Uno y otro anecdotizan y narran. Pero narran y anecdotizan para comunicar el sentimiento de lo ancestral del que está empapada el alma del poeta. Guiadas siempre por una concepción de la real que se inserta en una concepción de lo poético, la descripción y la narración, en el nativismo de Fernán Silva Valdés, tienen una doble función: representar una realidad objetiva y hacer de ella correlato de la subjetividad del poeta. Dos rasgos más deben anotarse en lo que respecta a lo descriptivo. El primero, la tendencia, ya indicada, a humanizar lo descriptivo, de tal modo que lo meramente descriptivo es siempre trascendido; el segundo, la utilización del objeto

descripto como centro nuclear en torno al cual se agrupan elementos que con él se relacionan, logrando, así, componer un cuadro amplio de vida, por humilde que sea el objeto (el mate, por ejemplo). Un excelente ejemplo de estos dos rasgos puede hallarse en *El rancho*, uno de los grandes poemas descriptivos de *Agua del tiempo*. El poema comienza, en forma descriptiva, así: "*Retobado de barro y paja brava; / insociable, huyendo del camino. / No se eleva, se agacha sobre la loma / como un pájaro grande con las alas caídas*". En el segundo verso ya, el "*insociable*" inicia la humanización, que se acentúa en la segunda estrofa, donde y, conjugándose con descriptivo, los ingredientes estilísticos hacen del rancho persona: "*Gozando de estar solo, / y atado a la tranquera a ras de tierra, / por el tiento torcido de un sendero, / se defiende del viento con el filo del techo. / Su amigo es el chingolo; / su centinela gaucho, el terutero. / Por la boca pequeña de una ventana / apura el mediodía en un solo bostezo; / de mañana despierta con el canto del gallo / y de noche se duerme con el llanto de un niño*". En la estrofa siguiente, la humanización se agudiza con la entrada directa de elementos sicológicos: "*Es creyente a la vez que fatalista; / a supersticioso nadie lo iguala; se persigna al chistido de la lechuza / o se tapa los ojos por no ver la "luz mala"; / y se encorva de miedo cuando aúllan los perros / —con las cerdas del lomo despeinadas— / porque pasa la Muerte, chúcara e invisible, / montada en pelo / en la yegua sin freno de la Leyenda*". Con lo transcripto queda, a mi juicio, visible nítidamente el proceso de humanización del rancho. Proceso que consiste, en rigor, en atribuir al rancho los caracteres de sus habitantes. Ese proceso se continúa hasta el final del poema. Lo transcripto es también suficiente para evidenciar cómo se acumulan en torno de la imagen del rancho otras imágenes que con él se relacionan para ir componiendo uno de esos cuadros amplios de vida a que me referí antes. Esta ampliación del punto de partida temático persevera en todo el poema, que logra, al fin, dar una imagen global del campo uruguayo tradicional. Copio otra estrofa, la penúltima, que constituye una síntesis sobria pero estupendamente lograda: "*En los atardeceres en que se pone triste / revisa sus recuerdos de un vistazo hacia adentro, / y encuentra cuatro fechas que lo hicieron vibrar; / cuatro fechas que son / los puntos cardinales de su emociónes / una boda, un velorio, un nacimiento / y una revolución*".

"*La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficiencia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trebejo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído deja un instrumento en el vientre del operado*". Estas palabras hiperentusiastas de José Ortega y Gasset fueron escritas en 1925 y figuran en su ensayo *La deshumanización del arte*. Y este entusiasmo del filósofo español por la metáfora, a la cual llama, también, álgebra superior de la poesía, es bien expresivo del clima literario de habla española en la década del 20, cuando Fernán Silva Valdés comienza con su nativismo. No es de extrañar, pues, que la imagen poética tenga tanta importancia en su labor literaria. De ahí el metaforismo como rasgo sustantivo de su obra poética. Metaforismo que, como he ya señalado, el propio poeta considera un vínculo entre la poesía nativista y el ultraísmo en boga durante la citada década. Y, en efecto, las imágenes poéticas que se hallan casi paso a paso en las composiciones de los primeros libros nativistas de Fernán Silva Valdés son afines a las de los poetas ultraístas, aunque en el uruguayo, a mi juicio, adquieren una densidad humana y una calidad poética que los poemas del ultraísmo no lograron. En muchos de éstos, por lo contrario, la imagen, aunque elaborada con otros elementos, parece sólo un residuo del modernismo que intentaban superar. En los ultraístas, la imagen fue novedad; en Fernán Silva Valdés, fue creación. La metáfora, en sus poemas, consiste en un modo de morder en cada realidad en forma tal que apresa lo que poéticamente y sustancialmente la define. Para evidenciar esta afirmación, creo que alcanza con proponer algunos ejemplos:

El sauce es el afiche de la melancolía (...)

(El sauce)

No sé qué tiene de símbolo,
el mate amargo;
por el pico plateado de la bombilla
canta de madrugada como un pájaro gaucho.

(El mate amargo)

Y más allá en un cerro
que la convida al ocio
mostrándole de lejos sus piedras de colores
que son como cristales
que le han sobrado al cielo.

(La carreta)

(...) el alba en el oriente
está como un relámpago que se ha quedado inmóvil.

(Bajo un árbol)

Entre el arco y el brazo del indio
esta flecha fue un pájaro
—con su pico de piedra—
pajarito amaestrado
que el hombre a su capricho lanzaba a volar.

(La flecha)

(...) un nido es una flor con pétalos de pluma.

(El nido)

Estos ejemplos, que, sin ningún esfuerzo, pueden multiplicarse, son bien expresivos de las cualidades, calidades y funciones de la metáfora en la poesía nativista de Fernán Silva Valdés. No me demoraré sobre la amplia avenida crítica que abriría el estudio de esas funciones, calidades y cualidades. Sólo subrayaré una cualidad y una función. La cualidad es la siguiente: la metáfora de Fernán Silva Valdés simultáneamente visualiza el objeto y desentraña su contenido poético esencial. Piénsese, al respecto, en el primer ejemplo citado: *"El sauce es el afiche de la melancolía"*, que suscita incisivamente la imagn del sauce llorón dejando caer sus ramas sobre el agua y la impresión, tan característica que el mismo produce, de que nos hallamos ante un ser dulcemente agobiado por la melancolía. La función es ésta: contribuye a idealizar el objeto poetizado sin destruir su realidad. Piénsese en la imagen que nos da de la flecha, en los versos transcriptos. Hay allí una inadecuación idealizante. La flecha, elemento mortífero, es depurada estéticamente al ser asimilada a un pájaro, con el que solamente guarda semejanza por el vuelo. No insistiré, repito, en el estudio de la metáfora nativista de Fernán Silva Valdés. Pero sí es necesario decir unas palabras sobre otro aspecto formal de su poesía: el de la forma estrófica.

Fernán Silva Valdés utilizó abundantemente el viejo romance castellano. Dos de sus libros, *Romances chúcaros* y *Romancero del sur*, ya nos dan, a través de sus títulos, idea de ello. En la segunda edición, de 1961, de la *Antología poética* del autor de *Poemas nativos*, publicada por la Editorial Losada, y que antologiza la producción comprendida entre 1920-1955, la sección titulada *Romances* abarca más de la tercera parte del total del volumen. En nota al primero de los romances incluidos, cuyo título es, precisamente, *Tema de romance*, dice el propio autor lo siguiente: *"Este es el primero de mi larga serie de romances. Fue escrito en 1923 y publicado en "Caras y Caretas", de Buenos Aires, el 1º de noviembre de 1924"*. El gusto por el romance se manifiesta, pues, muy tempranamente en Fernán Silva Valdés y el cultivo del mismo es asiduo en su labor. Ha usado también formas métricas y estróficas —de versos heptasílabos y octosílabos— que vibran con el tono y el ritmo de coplas y cantares populares. En ambos casos, logra con frecuencia que el andar poético se deslice con ritmo memorable. Pero la forma estrófica más característica y personal en la poesía nativista de Fernán Silva Valdés es otra. Quien, a

(12) Esta antología ordena su material en tres secciones: *Poemas nativos, Romances y canciones, Poemas para niños*. Estas denominaciones corresponden a las utilizadas en diversas ocasiones por el mismo autor. La primera sección recoge los poemas nativos de *Agua del tiempo*, los que forman el segundo libro nativista del autor, o sea, *Poemas nativos*, y algunos de *Intemperie* y *Romances chúcaros*. En la segunda sección, se incluyen casi todos los romances y canciones de *Romances chúcaros*, más algunos provenientes de *Romancero del sur* y de la *Antología poética* de Fernán Silva Valdés publicada por la Editorial Losada (segunda ed. 1961). De esta antología se reproduce la selección de poemas para niños. El orden de colocación de los poemas de la primera sección sigue, en lo fundamental, el impuesto por el autor en el volumen titulado *Poemas nativos* (Montevideo, Monteverde y Cía., 1951), que constituye, en verdad, una verdadera antología de los tres primeros libros nativistas del poeta.

mi juicio, ha definido en forma inmejorable la estrofa personal del poeta uruguayo es Domingo Luis Bordoli, en las páginas que le dedica en la *Antología de la poesía uruguaya contemporánea* (Montevideo, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Colección *Letras Nacionales*, Volumen 9, 1966). Las palabras de Bordoli, referidas a la estrofa personal de Fernán Silva Valdés, son éstas: *"La forma es de un cuidadoso desaliño. Su estrofa anárquica parece siempre una prosa que insensiblemente progresa hasta armonizarse con las sonoridades del verso. Es de un singular encanto esta conversación que se hace música. Frases arrítmicas, como nacidas en cualquier parte, y que en vez de fundirse parecen chocar, acaban casi siempre por atarse en un haz en torno de una imagen, para producir tras de sí un efecto unido y melodioso, a modo de una hilacha de viento atada a un poste"*.

V

Una tarde de fines de 1921, dos poetas salían juntos de la imprenta *"Renacimiento"*, propiedad de Manuel Pérez y Curis, donde uno y otro habían estado dedicados a los últimos cuidados de dos libros que aparecerían unas semanas más tarde. Ambos se encaminaron al viejo café de Otonello, situado en 25 de Mayo y Treinta y Tres, y, sentados ante una mesa, conversaron largamente de lo que cada uno se proponía lograr en los poemas que componían sus respectivos libros. Ambos se sentían entusiastamente embarcados en una cruzada de renovación poética, que, estribando en los temas nativos, concluyera en una genuina renovación de contenido y forma de la vieja poesía criollista. Los poetas eran Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche. Los libros, Agua del tiempo, que el primero publicó a fines de 1921, y *Alas nuevas*, que el segundo puso en librerías a comienzos de 1922. Es Ipuche quien proporciona estos datos en su interesantísimo ensayo *El nativismo uruguayo*, incluido en su libro *Hombres y nombres* (Montevideo, Impresora Ligu, S. A., 1959). Es necesario, al final de este trabajo, reunir el nombre de ambos poetas. Hundidos ambos en una aspiración común de innovación poética y adentramiento en las esencias nacionales, supieron, uno y otro, crear su valedero ámbito poético personalísimo, sin que la fraternidad inicial de intenciones velara en nada lo que cada uno de ellos tenía de original voz poética inconfundible. Y el mismo Ipuche, al término del ensayo citado, realiza algunas precisiones al respecto. Quizás no esté de más agregar que sería iluminador para ambas obras poéticas su estudio conjunto, señalando afinidad y disidencias, identidad del punto de partida y divergencias de los rumbos tomados. Se comprobaría como la fuerte caracterización nacional no despersonaliza la obra del creador, sino que, por lo contrario, contribuye a que él, al crear desde lo hondo de sí mismo y su circunstancia, a la vez que se personaliza, personaliza a lo que lo rodea. Descubre lo sustancial de sí mismo y de un mundo. Un hermoso ejemplo de esto es el de estos dos poetas nuestros, tan ellos mismos en sus propios mundos poéticos y tan representativos, al mismo tiempo, de muchas constancias del carácter nacional.

V

EPISTOLARIOS

RELACION EPISTOLAR ENTRE ZORRILLA DE SAN MARTIN Y UNAMUNO

I

Si la obra literaria es no sólo una mera forma de la destreza expresiva —condición, indudablemente, imprescriptible, para que la obra literaria lo sea de verdad— sino también, y sustancialmente, vehículo revelador de una original intuición del mundo y de la vida, a la cual aquella destreza sirve y da eficacia, y sin la cual, ésta —una técnica— se convierte de medio en fin, no podemos dejar de considerar como integrando el territorio literario aquellas formas, aparentemente ínfimas, en las que, sin embargo, se expresa, cabalmente, la vibración de un momento de auténtica vida espiritual. Así, entonces, tanto como la página elaborada conscientemente para su publicación, puede entrar en ese territorio literario una de esas breves misivas, estrictamente personales, en las que se trasmite un hecho concreto, circunstancial e inmediato, pero donde suelen darse, nacidos azarosamente como espontánea flor del alma, rasgos de auténtica intensidad expresiva. Por esto, el epistolar es el género literario que admite no sólo la más variada diversidad de matices —desde la carta íntima hasta la novela en epístolas, que trasciende pero incluye en sí aquella forma ínfima donde se genera— sino también el ingreso más directo de la vida en la literatura. En él no es necesario, para que el hecho literario se manifieste, proceder a una reinvención literaria de la vida, que puede resultar, en última instancia, una manera de traicionarla sin embellecerla. Y como la deformación estética no es aquí necesaria, el ritmo interior de la propia vida suele traducirse en la carta, cuando el corresponsal escribe con total espontaneidad, en su forma más adecuada y eficaz. La ausencia de artificio es en el género epistolar la máxima virtud. Y, por eso, le bastan al corresponsal sinceridad y fidelidad a sí mismo para alcanzar el más íntimo estilo suyo propio, que es, en definitiva, el estilo propio y original de su vida.

Las diez y seis cartas —ocho de don Miguel de Unamuno, ocho de don Juan Zorrilla de San Martín— intercambiadas entre ambos a través de un período de tiempo que abarca seis años y unos meses —del 29 de noviembre de 1905 al 23 de mayo de 1912— ofrecen,

a la luz de estas consideraciones, un doble interés. Su lectura, por una parte, nos acerca vivamente, directamente, al fluir más inmediato del pensamiento de ambos escritores, al que se traduce con máxima espontaneidad en la palabra escrita. Atender a ese fluir es como atender al manar silencioso y secreto de sus propias vidas. Se siente, leyéndolas, que no pasó por la mente de sus autores, ni por un momento, la idea de que ellas alcanzaran algún día publicidad. No hay allí frases para la posteridad. Como quien desnuda su pensamiento —si no es que éste no nace ya desnudo— don Miguel y don Juan, sintiéndose en soledad, sin testigos, atestiguándose solamente el uno al otro, entablan el diálogo epistolar. Su conversación es estrictamente privada, aunque no se hablen de otros acontecimientos que no sean los de la intimidad de su pensamiento. Y a pesar de que las diez y seis cartas difieren en extensión y contenido —hay algunas muy breves— todas ofrecen un ángulo de interés. Son todas seguros signos de dos vidas auténticamente ocupadas en su quehacer espiritual. Preocupadas, casi absortas, diría, en él. Pero, por otra parte, y no obstante su carácter estrictamente privado, estas caras se integran natural y espontáneamente a todo lo que sus autores escribieron para el público. Son, en el mejor sentido de la palabra, literatura. Y como ambos fueron, en gran parte escritores "confesionales", que abrieron a su público, sin reparos, la intimidad de sus almas, no se nota casi el paso entre lo escrito para el lector personal y concreto al lector abstracto y colectivo. Paso muy natural en ambos, ya que los dos fueron hombres que sintieron que escribir es dialogar, dirigirse a alguien, presintiendo sus réplicas, su antagonismo o su aquiescencia. Aun cuando ese alguien fuera, ya que no presente corporeidad de carne y hueso, pura creación imaginativa. Defendiéndose de críticos que le acusaron de que sólo escribía monólogos, don Miguel de Unamuno afirma, en el *"Prólogo a la edición española"* de *"La agonía del cristianismo"*, que él no es un monologante, sino un monodialogante, o, mejor, un autodialogante, esto es: alguien que dialoga consigo mismo, *"repartiéndose en dos, en tres, o en más, en todo un pueblo"*. Y sería suficiente enumerar las numerosas veces —las muchísimas veces— que don Juan Zorrilla de San Martín se dirige, en sus obras, a un "tú" más o menos imaginario (ya para responder a una posible objeción, ya para plantear una interrogante que el mismo escritor contesta, ya para expresar, en forma casi confidencial y en voz baja, una intimidad del corazón) para comprobar que él tiene también necesidad de contar, para expresarse, con la presencia, por lo menos imaginaria, de un interlocutor. Se enfrentan, pues, a través de este epistolario, dos grandes escritores-dialogantes que nos ofrecen, por medio de él, a la vez que la expresión más espontánea de su pensamiento, una manera expresiva del mismo estrechamente vinculada con su labor literaria dirigida al público.

Y a este doble interés se agrega otro: el total de las diez y seis cartas forman un conjunto perfectamente unitario. Ellas proporcionan, en su brevedad sugerente, un pequeño mundo armónico de temas y motivos. Una ley de unidad espiritual las informa. Y esos

temas y motivos, que tocan los centros de pasión más viva de los dos escritores, al agruparse armónicamente hacen posible ver, imaginativamente, el conjunto del epistolario (y a pesar de los hiatos inherentes a toda correspondencia privada, a pesar del relativamente largo período de tiempo que abarca, durante el cual pasan meses sin que se escriban) como una breve "novela epistolar" que cuenta —quizás, que diría Machado, también canta— la más dinámica de las aventuras: la aventura íntima, la ocurrida, en un período de sus vidas, en el universo interior de sus autores. Y esta doble aventura íntima es lo que sustancialmente en estas cartas importa, ya que algunos motivos externos, anecdóticos, que en ellas se insinúan y rápidamente se bordean, interesan sólo como proyección o concreción de ella. Pero antes de atender más por extenso a esa doble aventura íntima, tal como se nos da en este epistolario, convendrá que nos detengamos a considerar brevemente un aspecto interesante que la lectura del mismo plantea.

II

A través de este epistolario toman contacto dos formas de pensamiento y de estilo de vida que se presentan con el aspecto de una total disimilitud. Ambos corresponsales lo señalan expresamente. *"Nos separamos bastante en ideas"*, le afirma en una carta, la del 29 de noviembre de 1905, don Miguel de Unamuno a don Juan Zorrilla de San Martín. Y éste admite en otra, la del 21 de junio de 1906, la existencia de *"disidencias fundamentales"*. Y, efectivamente, la simple lectura comparativa de algunas de las páginas esenciales de los dos escritores evidencia que el enfrentamiento del pensamiento de Unamuno y el de Zorrilla equivale a un enfrentamiento de cantidades heterogéneas. Y es sabido que no es posible la adición de tales cantidades. No es posible, por ejemplo, sumar sillones y naranjas si no es en esa su cualidad de ser objetos. Sin embargo, y por otra parte, la lectura del epistolario muestra que una profunda y sincerísima atracción se había operado, previamente al intercambio epistolar y a través de la lectura de sus obras respectivas, entre ambos escritores. Atracción que el contacto epistolar, como más directo, acentúa. La adición de cantidades espiritualmente heterogéneas no es imposible, pues, y esa atracción demuestra que ella se ha realizado entre el espíritu de don Juan Zorrilla de San Martín y el de don Miguel de Unamuno. Hay, pues, un centro de atracción hacia donde, a pesar de sus divergencias, ambos espíritus convergen; allí se encuentran y se entienden, integrándose unitariamente. Y este mutuo confluir del uno hacia el otro es también expresamente señalado por los dos interlocutores. *"Es usted para mí el más mío de cuantos poetas escriben hoy en castellano, y soy difícil"*, le escribe el 6 de mayo de 1906 don Miguel a don Juan, significando así, con esa tan íntima, subjetiva, predilección, la existencia de un punto de identidad espiritual. Y en la citada carta del 21 de junio de 1906, don Juan le asegura a don Miguel que existe un *"núcleo de atracción recóndita"* que a los dos los vincula espiritualmente. Estas expresiones de mutua

estima abundan en el epistolario. Y no se trata de fórmulas de mera cortesía, ya que, cuando es necesario, se marcan con franqueza y lealtad las discrepancias. El contacto de estos dos espíritus nos pondrá, pues, en presencia, con gravedad y altura, de un entrecruzarse de disonancias y armonías. Preguntémonos cuáles son esas "*disidencias fundamentales*" y dónde se halla ese "*núcleo de atracción recóndita*" que espiritualmente vincula a ambos escritores. Intentaré una respuesta. Sin pretender, desde luego, realizar un análisis exhaustivo de la cuestión, sino solamente apuntar unas rápidas observaciones al respecto.

Una primer fuente de antagonismos y coincidencias la encontraremos a partir de las observaciones siguientes. A pesar del polifacetismo unamuniano —evidente en la diversidad de géneros literarios que cultiva y en la extensión e intensidad de su temática— una sólida unidad de espíritu rige la elaboración de su obra. Y no menor unidad ofrece la obra de Zorrilla de San Martín, verdadero mundo armónico de sentimientos e ideas. En uno y otro ya desde sus obras iniciales está prefigurado el escritor que serán en su madurez. La línea de su evolución espiritual no presenta saltos ni quebraduras. Los nuevos y más profundos elementos que se van congregando alrededor de un núcleo central aglutinante de preocupaciones y problemas renuevan y profundizan a los dos escritores sin que la esencial unidad de sus obras se pierda. Pues bien: ese núcleo central de preocupaciones y problemas —generador de sus obras literarias y sustentador de la unidad de las mismas— es idéntico en ambos escritores y en ambos está constituido por motivaciones extra-literarias. (La obra literaria de los dos, fidelísima traducción de esas motivaciones, es labor de integración. El mismo Unamuno escribió alguna vez que "*la literatura si ha de ser algo grande tiene que ser, no lo olvidemos, un trabajo de integración*"). No es necesario extenderse en la exposición detallada acerca de cuál es ese núcleo de problemática común que identifica al escritor español y al uruguayo. Es bien conocido. Por una parte, la preocupación religiosa; por otra, la concentrada atención sobre el ámbito colectivo que los rodea. En los dos la totalidad del pensamiento —tan vario y rico y matizado— está armónicamente vinculado con sus ideas esenciales dentro de ese núcleo de preocupaciones. Pero cuando entramos en las "soluciones" que ambos dan a los problemas que el mismo suscita, las diferencias son notorias. (Y no le doy, en este caso, a la palabra, su sentido de "solución matemática, sino, más latamente, el de actitud vital con que se arriesgan respuestas a los enigmas del mundo y de la propia conciencia). El cristianismo de don Juan Zorrilla de San Martín —católico, apostólico, romano— adquiere la forma de una maravillosa serenidad que baña al mundo entero de claridades del alma y hace del mundo un reflector de claridades. Para don Juan, Dios es un hallazgo que hizo al nacer. Su búsqueda de Dios es un perpetuo encuentro de Él en todas partes. Por eso, su fe religiosa —profunda e inconmovible— es manantial de serenidad. (Y anotaré, de paso, que su pensamiento cristiano revela, por integración consciente o inconsciente, mucho de platonismo, evidente sobre todo en su concepción del arte. "*La belleza es un recuerdo que tiene el alma del país*

en que nació", afirma. "*Y todas las almas* —agrega— *proceden de ese país lejano; todas son compatriotas. Y lo serán tanto más, cuanto más recuerden la región nativa, que no es otra cosa que la mente de Dios*". Numerosos pensamientos semejantes podrían espigarse en muchas de las hondas e intensas páginas que sobre arte escribió). En don Miguel de Unamuno, por lo contrario, —ya es sabido— el sentimiento religioso de la vida no es hontanar de serenidades sino abismal pugna de contradicciones, que se resuelven en hambre de eternidad, en "*furiosa pasión de ser*", en ansias de acrecentar la conciencia mediante la dolorosa distensión de todo el ser espiritual. Para don Miguel, Dios no es un hallazgo sino una creación de la propia conciencia sufriente, que necesita de Dios para asegurar su propia eternidad. Aun cuando a esa creación corresponda un Dios personal y verdadero. Y el mundo no es reflector de claridades sino lugar donde la paz puede hallarse sólo a través de la guerra. Ser cristiano es para don Miguel padecer en sí mismo la agonía, la lucha, de Cristo. Análogas diferencias ocurren cuando se enfrentan con la persona colectiva a la cual pertenecen. Ambos sienten la necesidad de vincularse estrechamente a esa multi-conciencia que siendo varia es una. Y buscan profundizar en su propio ser religándose con esa ante-vida que es la tradición y con esa sobre-vida que es el ámbito colectivo propio. Pero mientras don Juan procura una exaltación de los valores más puros y nobles de su "*patria atlántica subtropical*" y con actitud serenamente amorosa se une a ella, en claro consorcio con sus paisajes, hábitos y hombres, don Miguel pone en su búsqueda de la "hispanidad" una actitud beligerante y polémica. Ama peleando y analiza con lúcida pasión. Esgrime una dialéctica afectiva que tanto se polariza en amor como en odio. Agónicamente busca la verdad de España, y para encontrarla saja hondo en la carne de su alma. Es posible, ahora, esquematizar todo lo dicho en una fórmula general: el "*núcleo de atracción recóndita*" que *espiritualmente los vincula*" es la identidad de preocupaciones y problemas desde la cual se genera el despliegue de su pensamiento; las "*disidencias fundamentales*" surge de las "soluciones", del estilo de vida y de temperatura del alma con que las resuelven.

Pero aún hay más. En ambos hay una misma y enorme capacidad para razonar sus sentimentos, para convertir en razones lo afectivo. Y en las réplicas a sus propias interrogantes hacen privar conscientemente lo afectivo sobre lo racional. Al ¡Adentro! unamuniano con el cual exhorta al ensimismamiento o inmersión en la propia conciencia, dentro de la cual "cabe el Universo entero" corresponde la continua incitación zorrillesca a buscar en el "hombre interior", "a entrar y no salir del propio corazón". En uno y otro una inteligencia penetrante se ejercita sobre una afectividad muy rica, objetivándola hasta el último fondo de su intimidad. Y esta vocación vital, tensamente ejercida, va a constituir otro "*núcleo de atracción recóndita*", aliándolos bajo un mismo signo literario: el signo del romanticismo. Porque el romántico, bajo el aspecto de una pura sentimentalidad, y aun desorbitancia afectiva, es un ser inteligentemente lúcido que sabe bien lo que quiere y lo que hace y porqué lo hace y lo quiere.

Aun cuando, para dar fe de que es movido por el "numen interior", y con la mayor sinceridad, rescate para el sentimiento hasta los hallazgos de la inteligencia. (Recuérdese, en este sentido, la claridad con que expresó su poética el post-romántico Bécquer, poeta esencial, en *Cartas a una mujer*, en el "Prólogo" al libro del también esencial Augusto Ferrán, y en otros páginas, Poética que halla su exacta verificación en sus *Rimas* y en sus *Leyendas*, tan equilibradas unas y otras en el acordarse de su dual contenido de sentimiento e inteligencia poéticos). Los dos escritores, pues, tienen un nuevo "*núcleo de atracción recóndita*" en esta íntima necesidad de inmersión en su "hombre interior" que los reúne, en ciertos aspectos, bajo el signo de una idéntica ubicación literaria, ya que si un post-romántico uruguayo fue don Juan Zorrilla de San Martín no menos de post-romántico español tiene don Miguel de Unamuno. Pero también aquí surgirán nuevas "disidencias fundamentales", porque el "hombre interior" que es cada uno, ofrecerá un antagonismo de temperamento con el otro. Al agónico y contradictorio don Miguel de Unamuno se opondrá el sólidamente asentado en su fe don Juan Zorrilla de San Martín; al temperamento polemista del primero, que busca hacer de la agresión un arma de persuasión, o, por lo menos, un instrumento eficaz para cumplir "*su misión de agitador de conciencias, su augusto papel de intranquilizador*", según lo define Pedro Salinas, se opondrá el temperamento de buscador de vías de serenidad del segundo, el cual, lejos de todo polemismo, expresa sus convicciones con tanta firmeza como indulgencia para quien no las comparte. Y si el primero supo darle categoría filosófica y poética a la ira y a la guerra interior, el segundo supo hallarle una nueva dimensión poética y filosófica a las más humildes, y por humildes, eternas, verdades del catecismo.

Más "*núcleos de atracción recóndita*" y más "*disidencias fundamentales*" podrían señalarse, incluso en la estructura literaria y estilística de sus obras. Quedan consignados antes el "confesionalismo" evidente en uno y otro, el diálogo implícito, con interlocutor concreto o imaginario, que es tanto la obra del español como la del uruguayo. Podría invocarse el fuerte sentido "oral", de lengua hablada más que escrita, que imprime carácter a las páginas de ambos. Pero basta con lo dicho. El mismo don Juan Zorrilla de San Martín previene sobre la conveniencia de la contención al respecto, cuando, después de preguntarse sobre esas identidades y divergencias, le dice a don Miguel de Unamuno en la carta citada: "*Me permitirá Ud., amigo mío, que no me meta en esas honduras, en esa cueva de Montesinos, llena de pájaros extraños y de visiones del otro mundo... Esas inmersiones del alma en el alma propia o ajena me causan vértigos, se lo digo sin metáfora, vértigo fisiológico*".

No obstante esta afirmación ambos conocieron finamente cuáles fueron sus antagonismos y sus co-agonismos. Hay una lucidez de la sensibilidad como hay una lucidez de la inteligencia. Y con inteligencia tan lúcida como lúcida sensibilidad supieron definirse, a lo largo de las diez y seis cartas, los dos escritores. En sus atracciones y en sus disidencias, en sus proximidades y en sus lejanías. Ellas nos

ponen en contacto, a través de un rico repertorio de temas, con una dialéctica viva que despliega, con indeleble nitidez de líneas, ese vaivén de disidencias y secretas atracciones que Zorrilla denuncia en su carta del 21/VI/906.

III

El de 1905, año en el que la correspondencia se inicia, es, al mismo tiempo, el año de la publicación de una de las obras capitales de don Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada*. Obra que lo muestra, desde ya y para siempre, en su estatura total de escritor, en su dimensión literaria a la vez universal y española, y firme en el pleno señorío de su pensamiento y su lenguaje. En esa fecha había publicado ya, entre otros libros, su inicial *En torno al casticismo* (1895); *Paz en la guerra* (1897), la más novela y menos nivola entre sus novelas; *Amor y Pedagogía* (1902); *Paisajes* (1902); donde descubre la "intimidad de lo externo", el alma de los paisajes cuya descripción desdeñó hacer en sus novelas. En Unamuno se perfila ya, pues, con trazo seguro, ese "*gigante ibérico*" gracias al cual "*la España actual alcanza proceridad en el mundo*", según le dice Antonio Machado al dedicarle su poema "Parergon". En cuanto a Zorrilla de San Martín, por ese tiempo había ya cerrado su ciclo de "poeta en verso", que se inicia en su juvenil "Notas de un himno" (1877), crece en su *Leyenda Patria* (1879) y madura en *Tabaré* (1888), donde plasmó (con esplendidez que, injustamente, le negarían generaciones posteriores) a la vez que una intensa visión épico-lírica de nuestra naturaleza, una certera intuición, sobre-real por poética, y por poética veraz, de "*la estripe indómita*" que duerme "*el sueño de la tierra*". De la raza charrúa, en la cual, quizás, no era ajena a la fiera dureza en defender su libertad una ensimismada ternura recóndita. Cerrado el primer ciclo de su producción, Zorrilla había comenzado ya el segundo: el de orador, historiador y ensayista. Con la publicación de *Resonancias del camino* (1896), *Huerto Cerrado* (1900) y *Discursos y conferencias* (1905), inaugura esa línea de creación literaria sin declinaciones que culminarán en *La epopeya de Artigas* (1910), *El sermón de la paz* (1924), *El libro de Ruth* (1928) y en los diversos ensayos recogidos en la edición de *Obras Completas* de 1930. Obras estas que muestran tan feliz posesión de medios expresivos como dominio pleno del arte —tan difícil!— de pensar y sentir bien, y en las cuales Zorrilla evidencia que si había abandonado el verso, del verso recogía la memoria en la vibración de una prosa sensibilizada de música. De música interior y de melodiosa música en palabras. (Anotemos, de paso, que, en un proceso creador inverso, Unamuno casi recién comenzaba a dar, en voz de versos, el trasfondo poético de su filosofía. Trasfondo que le es inseparable y la modula y sustenta. "*Yo apenas escribí versos hasta pasados los 30 años y la mayoría de ellos, la casi totalidad, después de traspuestos los 40...*" —le escribe a Zorrilla el 6/V/906). Era Zorrilla, pues, ya por ese tiempo, el "cantor de la nacionalidad uru-

guaya" cuya *Leyenda Patria* se calificaba de "*profesión de fe patriótica de la generación actual*"[1] y cuyo *Tabaré* prometía ser "*arquetipo del poema épico uruguayo*"[2]. Era también el orador cuyos discursos entusiasmaron a Unamuno; el viajero sensible, inteligente y atento de *Resonancias del camino* y el ensayista espiritualísimo de *Huerto Cerrado.*

Es esta la "situación literaria" de ambos escritores cuando la correspondencia se inicia. Se encuentran, pues, los dos, en la plenitud de su labor creadora. Tienen un público, su palabra es escuchada, sus obras tienen resonancia entre sus contemporáneos. Si recordamos ahora que durante los años en que se produce entre ellos el intercambio epistolar, Zorrilla escribe y publica su obra de mayor aliento, *La epopeya de Artigas*[3] y Unamuno hace imprimir sus *Poesías* (1907), su *Rosario de sonetos líricos* (1911) y varios tomos de ensayos, hallándose al mismo tiempo ocupado en redactar una de sus obras fundamentales, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*[4], no debe extrañar que el epistolario recoja las huellas veraces de la vida intelectual de ambos escritores en el curso de esos años. Y efectivamente es así. El epistolario alude constantemente y con viveza a la producción literaria del español y del uruguayo, activamente sostenida durante los años en que tiene lugar el intercambio epistolar, y trasmite las pulsaciones intensas de las inquietudes espirituales que los conmueven en el mismo período.

El epistolario se constituye así, a través de esas huellas veraces y de esas pulsaciones intensas, en una breve pero honda, sintética pero aguda modulación de temas. Escorzo de motivos que se ubican, según su importancia, en una exacta perspectiva. Por momentos la atención de uno de los corresponsales se concentra sobre un tema. Así lo hace Zorrilla de San Martín en su carta del 21/VI/906, dedicada toda ella a comentar la *Vida de don Quijote y Sancho* y en la cual el escritor uruguayo, haciéndose eco vivo del pensamiento del español, y entre "*disidencias fundamentales*" y "*atracciones recónditas*", emite acerca del libro un preciso juicio que constituye uno de los momentos más intensos del epistolario. Juicio hecho desde dentro mismo de la obra, viviéndola y sufriéndola, proyectando luz sobre el pensamiento unamuniano, al cual Zorrilla ilumina tanto como juzga. En otros momentos es la comunicación de una íntima congoja lo que intensifica el tono del epistolario. Así la confesión, que suena como un acorde de melancólicas resonancias, hecha por Unamuno en su carta del 5/I/911, donde escribe que está pasando "*la temporada*

(1) Francisco Bauzá. *Estudios literarios.* 1885. La cita pertenece al estudio que en dicho libro dedica a Francisco Acuña de Figueroa.

(2) Id., id.

(3) El decreto del presidente Williman designando a Zorrilla para que escriba el "canon" del monumento a Artigas es de fecha 10/V/1907. *La epopeya de Artigas* apareció en su primera edición en 1910.

(4) Apareció en 1913, al año siguiente de finalizada la correspondencia. En ella, y por primera vez en la carta de Unamuno del 5/VII/1908, se alude a esta obra capital del español que la concebía por ese entonces bajo el título de *Tratado del amor de Dios.*

más lúgubre" de su vida, "*lleno de tristes presentimientos*" y devorado por "*la desesperanza trascendental*". Todo lo cual da lugar a una fraternal respuesta de Zorrilla de San Martín que en carta del 3/II/911 le escribe: "*¿No le gusta a usted más el Padre Nuestro que Obermann o Quental? ¿No estaría más indicado, sobre todo, para curar esa su "desesperanza trascendental", que no es otra cosa, o mucho me equivoco, que una desviación apoplética (propia de las almas grandes y buenas) de la esperanza demasiado impaciente?*". Con limpia, íntima desnudez iluminan, tanto la dolida confesión de don Miguel como la cristiana respuesta de don Juan, el perfil espiritual de los dos escritores. Esa impaciencia de la esperanza es la de quien vive lo religioso como problema; aquella cristiana respuesta es la de quien vive religiosamente la vida. En otros momentos, por fin, el epistolario se agilita en un rápido cruce de noticias o en un cambio de impresiones fugaces, mediante las cuales sabemos, por ejemplo, por parte de Unamuno, que por ese entonces, 1906, se dedica a corregir sus poesías, las cuales según su juicio, "*son poesías de otoño, no de primavera*" o que su libro *Recuerdos de niñez y mocedad* tuvo escaso éxito en su tiempo, pues "*ni siquiera lo han tomado por el aspecto de un ensayo de psicología infantil*" y por parte de Zorrilla nos enteramos que las poesías de Unamuno no le parecieron "*otoñales*" como éste le había escrito, sino "*completamente estivales, frutas en plena sazón y muy nutritivas*" o que el 4/IV/908 está en condiciones de anunciar la publicación "*para dentro de algunos meses, Dios mediante, del canon del monumento a Artigas*". Pero el interés del epistolario no decrece nunca ni su intensidad se atenúa, ni aun en esos momentos en que la atención de los dos corresponsales salta ágilmente de un tema a otro. Porque esos temas, aun los meramente anecdóticos (una breve referencia a un viaje realizado o en proyecto, la recomendación que el español formula respecto a un compatriota voluntariamente expatriado al Uruguay) son siempre iluminaciones que permiten interiorizarse en el alma de los dos escritores.

No es necesario pormenorizar todos los elementos de interés que el epistolario congrega. Ellos por sí mismos se muestran nítidamente a la atención del lector. Pero hay hacia el final del epistolario un aspecto que merece algunas precisiones. Y es la tenaz negativa unamuniana a reconocer en Artigas a uno de los grandes héroes de la independencia americana. Su impugnación de la categoría heroica de Artigas llega a expresarse casi panfletariamente: "*Artigas era un caudillo de montonera, un bárbaro suspicaz y rencoroso, un enemigo de la civilización. Su retirada al Paraguay es obra de despechado*" le escribe a Zorrilla en la carta del 27/IV/912. (Olvida —¡tan unamunianamente!— que en su anterior del 5/I/912 había escrito que Artigas no acababa de convencerlo sino "*en sus 25 años últimos en el Paraguay, ostracismo de una estupenda hermosura*"). Como mera opinión aislada sobre una figura —¡tan pura!— de la historia americana, esta opinión unamuniana no tendría importancia hoy que la verdad histórica, con respecto al héroe, está en su punto. Pero interesa subrayar que es necesario atender a la opinión de Unamuno sobre Artigas, en relación con la opinión del primero acerca de las "*pequeñas*

nacionalidades", a las que niega el derecho a la independencia. "*No creo, amigo mío, en las pequeñas nacionalidades*", le escribe a Zorrilla el 27/IV/912, corroborando, tajantemente, estas palabras anteriores de la misma carta: "*...es mi creencia y deseo que un día, sea como fuese, el Uruguay y el Paraguay entrarán a formar parte de la Argentina*". Y su impugnación de las "pequeñas nacionalidades" lo lleva a la impugnación de la teoría zorrillesca del Uruguay como "*patria atlántica subtropical*"(5). Impugnación que hace un poco veladamente en su ensayo *Poesía y oratoria*, más claramente en el que dedica a la *Epopeya* y en forma muy explícita en un artículo, interesantísimo, *La ciudad y la patria*(6), donde se lee: "*Soy de los que rinden más sincero homenaje de admiración y simpatía al talento brillante y a la imaginación cálida y a la par fresca —dos cosas que en la imaginación no se excluyen— del gran poeta Zorrilla de San Martín; pero no me pueden convencer aquellos ingeniosos y patrióticos esfuerzos que hizo en su discurso al inaugurarse la estatua ecuestre del general Lavalleja, para demostrarnos que el Uruguay tiene que ser una nación independiente con la voluntad, sin la voluntad y hasta contra la voluntad de los orientales, por ser una patria subtropical y atlántica*". Y en esto radica la incomprensión de Unamuno: la visión que tiene de Artigas, en quien ve a un representante de una "*pequeña nacionalidad americana*", aparece deformada al ser examinado el héroe al través del prisma de la posición de Unamuno adopta ante la "*patria atlántica subtropical*" de Zorrilla de San Martín. No comprende a Artigas porque defiende al patriciado porteño. Todo lo cual es sagazmente advertido por Zorrilla, que, con fecha 23/V/912, le contesta: "*Todo el mal concepto que Vd. se forma de nuestro Artigas es consecuencia implacable de su premisa "bismarciana" como Vd. la llama: usted no cree en las pequeñas nacionalidades; yo sí; yo creo que ellas son las solas guardianas del derecho: seres benéficos por excelencia en el universo*". Y su réplica se limita al problema de las pequeñas nacionalidades y elude la defensa directa de la personalidad de Artigas. Es interesante observarlo. No creo que lo hiciera por pura habilidad polémica. Obdece, seguramente, a un dictado de la dignidad interior que le impide, ante el ataque desmesurado e injusto, dedicarse a la defensa de un valor para él casi sagrado. Y el "Padre Artigas" no necesitaba en verdad, que don Juan le hiciera de nuevo la defensa. Ya en su *Epopeya* ("*aere perennius*" la llamó don Miguel) la dejó hecha para siempre. Quedó ahí inconmoviblemente esculpida (y es palabra del español) la figura resplandeciente del héroe, en toda la pureza de su verdad histórica, a la cual se atuvo don Juan, aunque don Miguel siguiera empeñado en atenerse "*al Artigas de Vicente F. López*".

(5) Véase nota VII - 3.

(6) En este ensayo, recogido en *Contra esto y aquello*, sostiene Unamuno que el sentimiento de patria "*...es un sentimiento de origen ciudadano. Nace, y si no nace, se robustece en las ciudades*". Expone también allí la tesis de que las nacionalidades hispanoamericanas se formaron alrededor de grandes núcleos urbanos independientes en lo social y en lo económico y que la existencia de esos núcleos es el factor esencial en la formación de aquellas nacionalidades.

IV

El epistolario finaliza con la carta de Zorrilla de San Martín del 23/V/912 en la cual responde, con tanta serenidad como firmeza, a la opinión negativa, expuesta sin atenuantes, de Unamuno sobre Artigas. El epistolario se cierra, pues, con un desacuerdo sobre un tema concreto. No se conocen cartas posteriores intercambiadas entre ambos escritores. No obstante los dos vivieron muchos años más. Hasta 1931 Zorrilla; hasta 1936 Unamuno. Y vivieron no sólo con vida física, sino también con íntegra y activa vida espiritual. Y en plena producción, y madurez, literaria. ¿Fue esa discrepancia la que los hizo silenciar? No es posible afirmarlo. No conozco testimonios que permitan conjeturas. El desacuerdo, y por razones extra-literarias, debe haber sido muy doloroso para Zorrilla de San Martín. Sin embargo, el tono de las últimas cartas mantiene el mismo calor de fraternidad que hay en las otras. Pero sea por lo que fuese, la correspondencia no se continuó. Y es lástima. Hubiera sido interesante conocer el juicio de Zorrilla sobre los libros posteriores de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, *La agonía del cristianismo*, fundamentales en el pensamiento unamuniano. Y el de Unamuno acerca de las obras posteriores de Zorrilla: "El sermón de la paz", "El libro de Ruth", los diversos ensayos recogidos en la edición del año 1930.

Quisiera, ahora, agregar unas palabras finales.

Este epistolario, dije al principio, ofrece un doble interés: primero, el de estar constituido por cartas estrictamente personales, escritas sin la preocupación de que ellas alcanzaran algún día publicidad mostrando así, sin interferencia de artificio alguno, la forma más espontánea y directa del pensamiento de ambos escritores; segundo, el de que, a pesar de ello, o quizás por ello mismo, se integran sin esfuerzo a la obra que los dos corresponsales escribieron para el público. Zorrilla y Unamuno, pues, en sus cartas, han convertido, con total espontaneidad, lo íntimo de ellos mismos en literatura. Cosa no frecuente en un epistolario privado, —éste lo es en grado sumo—, ya que en ellos suele ocurrir de dos cosas una: o que el afán literario ahogue el tono de la intimidad o, a la inversa, que lo íntimo no alcance en su expresión jerarquía literaria. Pero si estas cartas se integran a la obra édita de ambos autores, cabe plantearse una interrogante: la de cuál es la importancia del epistolario al ser leído y juzgado en relación con la obra total del español y del uruguayo.

La respuesta, creo, va implícita en la afirmación, ya hecha, de que estas diez y seis cartas forman en su conjunto un contexto unitario que permite leerlas como una breve "novela epistolar", sin que se noten casi los hiatos inherentes a toda correspondencia privada. Porque es al considerarlas en su conjunto como formando "una obra" cuando subrayan con su discreta luz confidencial muchos aspectos de la obra y espíritu de los dos corresponsales. Es el encuentro, co-agónico y antagónico a la vez, de ambos, el que irradia nueva luz sobre sus obras. Zorrilla ilumina a Unamuno, y éste a aquél. Desde la serenidad llena de claridades de Zorrilla se nos hace más nítida la visión del

agonismo unamuniano; desde ese agonismo se nos evidencia más perfiladamente aquella serenidad llena de iluminaciones. No debemos, pues, perder de vista, al leer el epistolario, ésta a la vez armónica y disonante relación. Hay en él ese tono —inefable e imponderable pero evidente como un delicado aroma— que da de sí el espíritu cuando trasmite "su" verdad. Su verdad cristiana en el caso de Zorrilla; su agónica verdad, en el de Unamuno. Y es su dialéctico encuentro el que arranca a este epistolario sus resplandores más intensos.

CORRESPONDENCIA INTIMA DE DELMIRA AGUSTINI

El doble mito

La personalidad humana y la literaria de Delmira Agustini, e independientemente de las mayores o menores calidades perdurables que se otorguen a la segunda, se cuentan, sin duda, entre las más atractivas e incitantes para el análisis psicológico y literario entre las personalidades de las letras uruguayas. Su personalidad humana, a la luz de los testimonios de quienes la conocieron y según la que arrojan algunos documentos, está ceñida, más que otras vidas, de un halo de misterio y parece constituir un nudo de contradicciones, que las circunstancias que rodean su trágica muerte acentúan; su poesía, tan dispar en calidades, que congrega desde el poema que no resiste el más ligero análisis, hasta algunos de indudable excelencia y en la cual no faltan poemas en los que, en medio de un mar de trivialidades, esplende una metáfora deslumbrante, presenta para el lector y el crítico un conjunto de problemas de interpretación y valoración, no fáciles de resolver. La poesía de Delmira Agustini, reflejo y eco de su vida, también se ciñe de un halo de misterio. Es explicable, pues, que esta situación haya generado, a través de sucesivos enfoques críticos, lo que me atrevo a llamar el doble mito de Delmira Agustini: el de su vida y el de su obra.

La crítica, en general, ha visto en Delmira Agustini una doble personalidad: la de una niña poco menos que ingenua, sometida al rigor de la casi despótica autoridad materna, y cuya vida, despojada de experiencias vitales intensas —hasta el momento de su casamiento con Enrique Job Reyes y la dramática situación posterior— se deslizó plácidamente en medio de la más vulgar calma burguesa; la de la mujer que, en la soledad y en contradicción con su personalidad de todos los días, escribía, en afiebrados arrebatos, poemas traspasados de candente erotismo. Es éste el *mito vital.* El segundo mito, el que se refiere a la obra, consiste en ver en esa poesía erótica un acto casi místico, una especie de embalamiento hacia lo trascendente. Habría allí más religiosidad que erotismo y sería expresión más que de un fuego de la carne de un angustiado estremecimiento del espíritu. Es éste el *mito estético.* "*Esta doble personalidad* —escribe Clara Silva, y valga esta transcripción como ejemplo de la primera de las posturas

señaladas— *se manifiesta desde temprano, separando su vida de su arte. En la vida es* "La Nena", *esa señorita hogareña, bajo la tutela de la madre, apartada del mundo, sin amigas, que no concurre a fiestas ni reuniones que no sean estrictamente familiares y que recibe de vez en cuando la visita de algún escritor que admira sus versos. Y con un novio simple y reglamentario. En la soledad de su cuarto era donde surgía la otra, la introvertida, la inspirada, la que pensaba y escribía cosas que nada tenían que ver con aquélla*"[1]. Por su parte, Alberto Zum Felde, con todo el peso de su autoridad, y valga como ejemplo de la segunda de las posiciones críticas indicadas, escribe: "(...) *no se la juzgaría bien si se la tomara simplemente como una poetisa erótica, en el sentido corriente de este término. Eso sería juzgarla no sólo superficialmente, sino con cierta torpeza. Su erotismo es de hondura metafísica, y está sublimizado por las ansias y la tortura del espíritu; la voluptuosidad se torna en ella dramática y sombría; y su pasión suprema de la vida se alimenta más del sueño evasivo que de la realidad concreta*". Y agrega luego: "*Este sentido trascendental de su sexualidad es lo que diferencia sustancialmente su poesía de la poesía erótica conocida hasta entonces. En la poesía de Delmira Agustini hay sexualidad apasionada y desnuda, pero no hay propiamente sensualismo. El deseo amoroso, el goce carnal, no aparece nunca como una finalidad en sus poemas; son como un camino hacia el más allá de sí misma, tienen el sentido trágico y casi religioso de un rito sacrificial. Son sacrificios a un dios: Eros, del cual ella es la sacerdotisa*"[2].

Estos dos mitos, el *mito vital* y el *mito estético*, tienen, sin duda, algún fundamento en la vida y obra de Delmira Agustini. Y las palabras transcriptas de Clara Silva y Alberto Zum Felde postulan posiciones críticas que deben ser tenidas en cuenta. Pero no creo que las observaciones de Clara Silva —*mito vital*— correspondan estrictamente con la realidad, ni comparto totalmente, y a pesar de mi admirativo respeto por la obra del crítico uruguayo, la postura interpretativa y axiológica —*mito estético*— asumida por Zum Felde ante la obra de Delmira Agustini. La correspondencia que aquí se publica, y que en algunos aspectos debe ser vinculada con la obra de la poetisa, permite algunas consideraciones sobre el doble mito señalado y del cual no son los dos escritores citados los únicos representantes. Toda una corriente crítica ha alimentado y se ha alimentado de ese doble mito. Y no deja de tener interés efectuar algunos replanteos al respecto. Las conclusiones sobre la personalidad humana de Delmira Agustini no podrán ser definitivas. (¿Quién llega al fondo de un alma?). La posición crítica ante su obra sólo tendrá el valor de *una* posición más,

1) Silva, Clara. *Genio y figura de Delmira Agustini.* Buenos Aires, E.U.D.E. B. A. 1968.

(2) Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura.* Montevideo ,Imprenta Nacional Colorada, 1930. Cabe agregar que A.Z.F. no niega la intensa carnalidad del erotismo de la poesía de D.A. y manifiesta que no puede asimilarse a estados místicos. Pero afirma que la trascendentalización de lo carnal es lo sustantivo de esa poesía.

interpretativa y axiológica. Pero siempre resulta fértil el enfrentamiento de posiciones contrarias.

El Epistolario

El presente epistolario congrega ochenta y cuatro piezas, que han sido distribuidas en cinco secciones: 1) *Cartas de Delmira Agustini a Enrique Job Reyes,* conjunto que, entre cartas, tarjetas postales y breves misivas, reúne cincuenta y una piezas; 2) *Correspondencia Delmira Agustini - Manuel Ugarte,* formada por ocho cartas y misivas de Ugarte y seis cartas y un poema de Delmira Agustini; 3) *Correspondencia Delmira Agustini - Rubén Darío,* integrada por dos cartas de Delmira Agustini y dos y una breve misiva de Rubén Darío; 4) *Correspondencia Delmira Agustini - Alberto Zum Felde,* que incluye una carta y tres misivas de Delmira Agustini y dos cartas de Alberto Zum Felde; 5) *Cartas de N. Manino y Ricardo Más de Ayala,* de las cuales una pertenece al último y cuatro —y un soneto— al primero. Corresponde ahora señalar que una gran parte de estas cartas carecen de indicación sobre el lugar de procedencia y que la mayoría de ellas no están datadas, lo cual ha originado, frecuentemente, dificultades para su ordenación. Se ha procurado en todos los casos la ordenación más lógica según el contenido de las cartas, aunque, desde luego, esa ordenación, desde un punto de vista estrictamente cronológico, sea, en algunos casos, sólo conjetural. El caso más difícil ha sido el de las cartas dirigidas a Enrique Job Reyes. El estudio de las mismas ha permitido, sin embargo, ordenarlas en cinco grupos: el grupo a) contiene diez postales y una carta enviadas desde Buenos Aires en 1908, más dos postales y una carta, que, a pesar de no tener la misma procedencia, se ubican aquí por su identidad de tono con las anteriores; el grupo b) está formado por tres postales dirigidas desde Minas; el grupo c) se integra con ocho postales y tres cartas, correspondientes a un segundo viaje de Delmira Agustini a Buenos Aires, en 1909; el grupo ch) abarca seis cartas que podrían denominarse *correspondencia secreta,* ya que su contenido evidencia que no sólo fueron escritas con desconocimiento de los familiares de Delmira Agustini (léase: su madre) sino con el temor de que esa correspondencia fuera descubierta por ellos; el grupo d) comprende diez y siete piezas escritas durante el noviazgo[3].

Una parte de este material ha sido ya divulgado, a través de publicaciones periódicas o de libros. De éstos, los más significativos son el de Ofelia M. B. de Benvenuto, titulado *Delmira Agustini*[4],

(3) Las piezas que se incluyen en este volumen son custodiadas en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Fueron donadas por o adquiridas a Magdalea Badin de Agustini, Alina Reyes, Antonio M. Trabal y Hugo D. Barbagelata. Los originales de las dos cartas de D.A. a R.D. actúan en el "Archivo Rubén Darío" de Madrid. Todos los originales, tanto los de D.A. como los de los otros corresponsales son manuscritos, y en muchos casos, especialmente las cartas de D.A. a E.J.R., han presentado graves dificultades de interpretación.

(4) Benvenuto, Ofelia M. B. de. *Delmira Agustini.* Montevideo, Editorial Ceibo, 1944.

y el ya mencionado de Clara Silva. El primero de los libros citados da a conocer las cartas de Delmira Agustini a Enrique Job Reyes. Pero las da a conocer parcialmente, ya que sólo recoge treinta y siete de las cincuenta y una que este volumen reúne. Además, se le pueden anotar numerosos errores de lectura y la ordenación es totalmente arbitraria, con lo cual el conjunto pierde sentido. Por otra parte, y salvo un texto de Rubén Darío, el libro desconoce el resto de la correspondencia de Delmira Agustini. En cuanto al libro de Clara Silva, solamente incluye, a modo de ejemplo, dos de las cartas de Delmira Agustini a Enrique Job Reyes; de la correspondencia Delmira Agustini - Alberto Zum Felde, publica sólo una de las cinco piezas, y da, asimismo, una sola de las cuatro cartas dirigidas por N. Manino a Delmira Agustini. La publicación en este volumen de las ochenta y cuatro piezas que lo integran procura —y sirvan como justificación las observaciones antes apuntadas— dos fines: continuar con la publicación del rico conjunto de cartas a y de Delmira Agustini que custodia el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, publicación que fue iniciada en "Fuentes"(5), donde se reunieron diez y ocho cartas dirigidas a Delmira Agustini —menos una, de Eduardo Acevedo Díaz— relacionadas con su obra literaria; completar y ordenar en forma coherente todo ese material relativo a la vida personal íntima de Delmira Agustini que se ha hecho conocer en forma incompleta y dispersa —y en ocasiones, deficiente— en libros o publicaciones periódicas. Es visto en conjunto y ordenadamente que estas cartas arrojan verdadera luz acerca de la vida de la poetisa uruguaya.

El mito vital

La crítica, en general, ha visto en Delmira Agustini —reitero— una doble personalidad, cada una de las cuales parece imposible conciliar con la otra. Por un lado, la señorita de vida apaciblemente burguesa, que vive bajo la tutela maternal; por otro, la poetisa que en raptos de inspiración, que nada tenían que ver con su vida normal, escribía sorprendentes poemas de quemante erotismo. Lo curioso es que los mismos críticos admiten —sin advertir que se contradicen— que en Delmira había un alma angustiada, como torturada por demonios interiores y que en su poesía es ostensible una premonición de su trágica muerte. La verdad es que en Delmira Agustini coexisten no dos sino tres personalidades: una, la de la apacible burguesa, máscara que oculta su yo profundo; otra, la de la mujer que no carece de una intensa experiencia interior y a la que no es ajeno un intenso erotismo real y no meramente poético, y que, sin duda por efecto de la presión de la tutela y del medio social, se debate en la angustia y bordea, por momentos, la neurosis; la poetisa, por fin, que da expresión intensa, en sus mejores poemas, a ese yo profundo y real. Son estas dos últimas personalidades, nada incomunicables entre sí, las que se relacionan, y no la tercera con la primera que —repito— no es más

(5) *Fuentes*. Organo del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Año I, Nº 1, Agosto 1961.

que una máscara, una ficticia personalidad sobrepuesta por imposiciones ajenas al yo profundo de la poetisa. De este modo, el mito vital creado por la crítica se destruye. El conjunto de cartas que este volumen reúne, con el agregado de algunos datos complementarios, corrobora, a mi juicio, las anteriores afirmaciones, y sorprende que siendo en gran parte conocidas no se haya visto con claridad en la *situación* Delmira Agustini. Conviene advertir, por otra parte, que no hay en lo dicho con respecto a la poetisa un enjuiciamiento moral sino simplemente una comprobación objetiva. La necesaria brevedad de estas páginas impide un análisis en profundidad del problema. Cabe, sí, formular algunas observaciones que fundamenten las anteriores aseveraciones.

Las cartas dirigidas por Delmira Agustini a Enrique Job Reyes ofrecen varios puntos de interés. Destaco dos. El primero es que permiten —y según la ordenación en este volumen establecida— seguir con precisión las distintas etapas de las relaciones de la poetisa con Enrique Job Reyes. Las cartas de los dos grupos iniciales —las que corresponden al primer viaje, en 1908, de Delmira Agustini a Buenos Aires y las que envió desde Minas— denotan que entre la autora de *Los cálices vacíos* y Enrique Job Reyes se da esa situación que, exteriormente, aparece como una vinculación meramente amistosa, pero en la cual, interiormente, se insinúan elementos afectivos que van mucho más allá de la mera amistad. Pero el tono de estas cartas es cauteloso. No aparece nunca el tuteo, y, salvo en la 1/2 (dos), en la que la poetisa se permite algunas expansiones, se percibe el esfuerzo por contener la expresión clara y directa de cualquier estado afectivo intenso. En el segundo grupo —el que reúne las cartas enviadas por Delmira Agustini en ocasión del segundo viaje, en 1909, a Buenos Aires— la situación es muy distinta. En apariencia, son las cartas de una amiga a un amigo; en realidad, son las de una mujer ligada por vínculos amorosos a su destinatario, pero que, por imposición de alguna circunstancia, debe mantener ocultas esas relaciones. En el caso de Delmira, esa circunstancia se llamaba doña María Murtfeldt Triaca de Agustini, madre de la poetisa. Estas cartas podrían utilizarse para inferir algunas normas para elaborar un arte del disimulo. Se excluye el tuteo. Se cuentan trivialidades con un tono de infantil ingenuidad. Pero cualquier lector atento percibe lo que hay por debajo del texto directo (aunque, según parece no lo percibió doña María). En cierto modo, son cartas escritas en clave. Pero hay más. Porque en los márgenes de muchas tarjetas postales, y con letra tan minúscula y disimulada que es preciso descifrarla con lupa hay expresiones que revelan claramente la situación real. Baste un ejemplo suficientemente esclarecedor: en la carta 1/28 (veintiocho), la anotación al margen es la que sigue: *"Quique mío terido mi vida: La Nena siempre para tí, te tiere sempe más, y está loquita por verte"*. La conclusión que se extrae de estas cartas es muy clara: Delmira Agustini vive, ante su madre, una situación de enmascaramiento. Se enmascara en ese ser ficticio que es "La Nena", como la llamaban siempre sus familiares. Pero esa "Nena" —la cándida, la ingenua, la de la muñeca famosa— tenía, por debajo, otra vida que su madre no sólo ignoraba

sino que ni siquiera sospechaba. No está de más indicar que no veo nada demasiado grave en esas ocultas relaciones de la poetisa con Enrique Job Reyes. Lo que importa es la actitud de enmascaramiento subrayada. Sobre ella volveré más adelante. Paso ahora a considerar el cuarto grupo de cartas, en las que la situación cambia y avanza. Estas no son ya cartas con contenido visible para la madre y *secreto* para el destinatario. Estas cartas son ya *"correspondencia secreta"*, como escribe la misma poetisa en la carta 1/29 (veintinueve). El tono cambia. No se emplea ese lenguaje simuladamente infantil destinado a enmascararse ante la madre. Las cartas son la revelación plena del amor. De un amor secreto para los demás. Además, la carta 1/3 (tres) permite sostener que en estos amores ocultos no faltaban las entrevistas secretas. Allí se lee, en la cara posterior, y escrito con letra nerviosa e irregular lo siguiente: *"Esta tarde no voy a poder salir sola me parece. Perdoname y esperame mañana a la misma hora y en el mismo sitio"*.

En nuestros días, es evidente, el hecho carecería de significación. Pero piénsese en la suma de audacia que suponía hacia 1910, cuando la misiva fue escrita. En cuanto al último grupo de cartas, corresponden al período del noviazgo oficial. De acuerdo con algunos de los textos, es claro que muchas son misivas preparadas de antemano y que los novios se intercambiaban al finalizar las visitas de Enrique Job Reyes. Y aquí aparece el segundo punto que deseaba destacar. Casi todas las cartas están escritas en ese lenguaje simuladamente infantil que aparece ya en las cartas del grupo tercero. Se ha visto en esto una puerilidad incomprensible en Delmira Agustini y una nueva prueba de la existencia en ellas de esas dos personalidades sin explicable comunicación: la de todos los días y la de la poetisa que a sí misma se descubría en algunos raptos de inspiración. No creo que así sea. A mi juicio, se evidencia aquí otra manifestación de la ya mencionada voluntad de enmascaramiento que caracteriza tantos aspectos de la vida —y de la obra, como se verá después— de la autora de *Los cantos de la mañana*. Para su madre, se enmascara en "La Nena"; pero también se place en jugar, para su novio, al juego del candor, la ingenuidad y el infantilismo. ¿Por qué y para qué? Es difícil contestar a estas interrogantes. Es, sin duda, uno de los misterios de esta alma compleja y convulsionada.

La correspondencia Delmira Agustini - Manuel Ugarte[6] plantea una situación precisa y, a la vez, una difícil interrogante. Manuel Ugarte fue —y es ésta la situación precisa— para Delmira Agustini no sé si el gran amor de su vida pero sí, con toda certeza, uno de sus grandes amores. Todas las cartas que dirigió al autor de *Mi campaña hispanoamericana* así lo evidencian. Pero hay una, la 2/10 (sesenta y uno), donde esa evidencia adquiere una total plenitud. Una plenitud que, además, da a la situación tintes dramáticos y desgarradores. Conviene destacar aquí algunos pasajes de esa carta: "(...) *yo debí decirle que V. hizo el tormento de mi noche de bodas y de mi absurda luna de miel... Lo que pudo ser a la larga una novela humorística, se convirtió en tragedia. Lo que yo sufrí aquella noche no podré decírselo nunca. Entré a la sala como a un sepulcro sin más consuelo que pensar que lo vería. Mientras me vestían pregunté no sé cuántas veces si había llegado. Podría contarle todos mis gestos de aquella noche. La única mirada conciente que tuve, el único saludo* inoportuno *que inicié fueron para V. Tuve un relámpago de felicidad. Me pareció un momento que V. me miraba y me comprendía. Que su espíritu estaba bien cerca del mío entre toda aquella gente molesta. Después, entre besos y saludos, lo único que yo esperaba era su mano. Lo único que yo deseaba era tenerle cerca un momento. El momento del retrato... Y después sufrir, sufrir hasta que me despedí de V. Y después sufrir más, sufrir lo indecible...*". No es necesario más. La situación pasional de Delmira Agustini es bien ostensible. Los pormenores anecdóticos de las relaciones entre la poetisa de *El libro blanco* y el autor de *El dolor de escribir* no son bien conocidos, y se ignora, incluso, si todo quedó reducido a un simple intercambio epistolar. Pero no es esto lo que plantea la difícil interrogante a que me referí. Ella surge de la situación íntima de la poetisa. Casi todos los críticos —y especialmente las críticas— se han sentido pasmados ante el hecho de que una mujer de excepción, como Delmira Agustini, se hubiera enamorado de un hombre vulgar, como Enrique Job Reyes. No encuentro sorprendente que una mujer de excepción se enamore de un hombre vulgar, o, a la inversa, que de una mujer vulgar se enamore un hombre de excepción. El hecho no es tan inhabitual. Lo sorprendente es que una mujer de excepción, Delmira Agustini, se case con hombre vulgar, Enrique Job Reyes, estando, al mismo tiempo, pasionalmente enamorada de otro hombre de excepción, Manuel Ugarte. Y para enredar más la situación, ya de por sí compleja, conviene recordar que no es dudosa la atracción, carnal y/o afectiva, que Delmira Agustini experimentaba por Enrique Job Reyes. Los encuentros de ambos con posterioridad al divorcio no dejan dudas al respecto. Los testimonios abundan. Las crónicas de los diarios de la época, al informar sobre la muerte de la poetisa, mencionan esas entrevistas y aluden a las cartas que ella enviaba a su ex-esposo[7]. Piénsese ahora que la pasión de Delmira Agustini por Manuel Ugarte es anterior a su casamiento y que la correspondencia que aquí se publica es posterior a su divorcio. Esto es: mientras mantenía entrevistas de amor —de un amor nada platónico— con su ex-esposo, confesaba su pasión a Manuel Ugarte. Debe agregarse aún que, simultáneamente, mantenía con otros

(6) Las cartas de D.A. a M.U. fueron entregadas, muchos años después de escritas, por el destinatario al escritor uruguayo Hugo D. Barbagelata. En artículo publicado en *Cuadernos Americanos* (México, setiembre-otcubre, 1953), H.D.B. expresa que otras cartas de D.A. a M.U. fueron quemadas, en un arrebato de celos, por la esposa del escritor argentino.

(7) Tanto la prensa uruguaya como la argentina, al informar sobre el homicidio, hacen reiteradas alusiones a estos dos hechos. No se efectúan aquí transcripciones, ya que es material reservado para el volumen indicado en la nota (6). Por otra parte, en el Departamento de Investigaciones se custodia el sobre de una carta dirigida por D.A. —la letra es sin duda alguna suya— a E.J.R. y con la dirección —Andes 1206— donde vivía E.J.R. y en la que se realizaban las entrevistas amorosas de los dos ex- esposos. Esto confirma de modo indudable que, con posterioridad al rompimiento, D.A. escribía a E.J.R.

corresponsales un intercambio epistolar de tono subidamente erótico, tal como lo certifican las cuatro cartas de N. Manino que integran la última sección de este volumen[8]. Por los mismos días, tampoco esquivaba otros galanteos, hecho que la carta de Ricardo, que completa la citada sección, comprueba. Hasta es posible, según algunos testimonios, que con él mantuviera entrevistas secretas. Y se afirma, incluso, que él fue el determinante de la tragedia, ya que Reyes sorprendió a la poetisa en momentos en que ella mantenía una entrevista con Ricardo[9]. Todo este intrincado laberinto de relaciones amorosas es suficiente, sin lugar a dudas, para esfumar definitivamente el mito de la apacible vida burguesa de Delmira Agustini y para abrir la difícil interrogante antes mencionada, ¿qué hay en la interioridad de Delmira Agustini cuando así procede? ¿De qué compleja sustancia está hecho su yo profundo? ¿A quién realmente amaba? No hay mirada que pueda penetrar hasta el fondo último de un alma. Y no pretendo hacerlo. Pero hay algo que, a mi juicio, es indudable: con estas actitudes se configura un comportamiento contrario al de la voluntad de *enmascaramiento* antes apuntada. El signo de estas actitudes es el de la *liberación*. Es un alma, diré así, que muestra a plena luz la violencia de una explosión vital, antes como contenida y sólo subrepticiamente manifestada. Por otra parte, este desenmascaramiento de la supuesta ingenua que escribía cartas con dicción infantil, se dio también ante el novio. En una carta dirigida por Reyes a la poetisa, después de su divorcio, le dice: *"Te recordaré dos casos en que te mostré mi caballerosidad y buen proceder: uno, aquella noche en que quisiste ser mía y que yo me negué diciendo que jamás haría eso sin que primero fueras mía ante la ley y ante Dios. Tú, muchas veces, me recordaste esa noche, diciéndome que había sido noble y caballero contigo. Paulina fue testigo de esa noche de nuestra entrevista. La otra, fue aquella vez que me esperaste pronta para irte conmigo, y que yo también me negué a ceder a tus súplicas y te dije que jamás mancharía tu nombre y tu honor, cediendo a fogosidades de tu temperamento"*[10]. Es notorio que estos dos hechos tienen que

(8) Quien era este N. Manino no se sabe. Pero es incuestionable el interés de estas cartas no sólo como testimonio de un aspecto de la vida de D.A. sino también porque permiten intuir un personaje pintoresco en el autor de las mismas. La brevedad impone no detenerse a comentar estos cuatro textos. Y, sin embargo, sería interesante hacerlo. Las cartas adquieren por momentos un tono casi delirante.

(9) Este Ricardo era Ricardo Más de Ayala, conocido en la sociedad montevideana por sus aficiones donjuanescas. Las crónicas periodísticas del crimen sostienen que el arranque homicida de E.J.R. tuvo su causa en que sorprendió a D.A. con un cortejante. Algunas crónicas, aunque se refieren detalladamente a este cortejante, no mencionan a R. M. de A. directamente (por ejemplo: "La Tribuna Popular" del 7/VII/1914, que informa extensamente sobre la tragedia bajo estos titulares: *El amor que mata. - La poetisa Delmira Agustini ha muerto trágicamente. - Ayer, su esposo, Enrique J. Reyes, la últimó a balazos. - Y luego se suicidó descerrajándose un tiro en la cabeza. - Detalles completos del sangriento episodio*). Pero alguna menciona directamente a Más de Ayala "(Crítica". 7/VII/1914).

(10) Esta carta, cuyo texto íntegro puede leerse en el citado libro de Clara Silva, se reserva para una publicación futura que reunirá material sobre el divorcio y muerte de D.A. Conviene advertir aquí que no se incluye en el cuerpo de esta correspondencia una carta de D.A. a E.J.R., cuyo texto es el siguiente: *Enrique: he resuelto suspender toda explicación. Así que no vengas esta noche. Sería inútil porque no estaré en casa. Y mañana,* por mi gusto, por resolución mía me voy a Sayago, *dando por terminado el asunto. Mi resolución es irrevocable, inútil toda tentativa. Delmira".* Se trata de un pliego de dos hojas. En la cara posterior de la segunda se lee: *"Pasado mañana en Villa Delmira".* La exclusión de este texto se debe a que es dudoso si pertenece al período del noviazgo o si es posterior al casamiento.

ser ciertos, ya que es imposible imaginar que Reyes los inventara dirigiéndose a la misma Delmira Agustini. Y esto destruye del todo el que he llamado *mito vital.* ¿Es posible seguir sosteniendo que la de Delmira Agustini fue una apacible, inmaculada vida burguesa, carente de experiencia erótica. Tanto las cartas a Enrique Job Reyes como lo que éste expresa en la suya, hacen difícil seguir sosteniendo, como se ha hecho, que Delmira Agustini sólo soñaba con un amante ideal, quimérico e inalcanzable. Deseaba, indudablemente, un muy real amante de carne y hueso. Y que la vivencia real del amor —y no solamente poéticamente soñada— la tuvo no sólo con Enrique Job Reyes lo hace ostensible el conjunto de esta correspondencia. Y desde otro punto de vista, esta situación, que, como se verá más adelante, tiene su equivalente en la evolución de su quehacer poético, encuentra confirmación en las cartas intercambiadas con Rubén Darío[11]. Las dos cartas dirigidas al poeta, por quien experimenta visiblemente una especie de enamoramiento mental, son un verdadero desnudar el alma ante los ojos ajenos. No es preciso un mayor comentario a estas cartas. Ellas hablan por sí solas de un alma torturada, en la cual los desgarramientos de la angustia se convierten en neurosis y casi lindan, según la misma poetisa, en demencia. *"Yo no sé* —escribe— *si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible".* ¿Para qué comentar o transcribir más? No es necesario. Cabe, en cambio, subrayar la maravillosa calidad humana que irradian las cartas de Darío. Para la angustia de la poetisa tiene palabras que destilan, en su serena sabiduría, el zumo más hondo de una vida. Son, en verdad, la expresión de una dolida expe-

(11) La relación personal entre D.A. y R.D. se inició en 1912, en oportunidad de la gira por países sudamericanos del poeta nicaragüense, organizada por los hermanos Alfredo y Armando Guido, editores de la revista "Mundial". El 13 de julio de 1912, R.D. visitó a D.A. El encuentro personal acreció la admiración que la poetisa sentía por el autor de *Cantos de vida y esperanza* y la incitó a confesarse ante él, iniciando así el diálogo epistolar. En una breve página inédita, que se custodia en el Departamento de Investigaciones, D.A. ha consignado un recuerdo de la visita de R.D. a Montevideo. Estas líneas, tituladas *Para la historia,* dicen así: *"Hoy domingo 6 de octubre a las 10 y 2 a.m. (hora de la matriz) abordo del vapor holandés "Zeelandia" atracado a la dársena A, vi al Sr. Ruben Darío. Vestía un traje color "piel de pantera", llevaba gorrita a lo maquinista; las manos en la espalda y se chupaba los labios y la lengua, indefinidamente; miró la ciudad unos cuantos minutos y volvió a la cámara. A las 10 y 32 sonó la primer pitada. A las 10 y 36 en la calle Solís, pasado Piedras, encontré al académico Rodó que llevaba dirección al puerto. Me miró; . (con horrible genuflexión de su rostro encantador...").*

riencia vital. Pero lo realmente estupendo es que esas palabras tan serenas y reconfortantes fueron escritas por quien también vivía en un estado de dolorosa angustia: *"Enfermo, abrumado de nervios, escribo estas líneas para decir mis agradecimientos a Dafne. Dafne?"* — escribe Darío en la carta 3/5 (setenta y dos). Subrayo, asimismo, la calidad literaria de estas cartas, donde todo está tan bien, profunda y brevemente dicho[12].

Un resumen de lo hasta aquí expresado, previamente a la consideración del *mito estético*, es ahora necesario para que queden precisadas con nitidez las ideas sustanciales que articulan estas páginas. Ese resumen puede sintetizarse en tres observaciones. *Primera.* La crítica, reitero, ha visto en Delmira Agustini una escisión en dos personalidades incomunicables entre sí: la de la ingenua niña burguesa que vive una apacible vida despojada de toda experiencia vital honda y la de la poetisa arrebatada por un numen que le dicta poemas de intenso erotismo. A mi juicio, la correspondencia que aquí se publica y los datos sobre la vida de la poetisa que este prólogo recoge son más que suficientes para destruir esa falsa imagen. *Segunda.* No dos sino tres personalidades pueden discernirse en Delmira Agustini, tal como se ha indicado antes. Una personalidad que es pura superficie o apariencia —mera personalidad *social*— conformada por la presión del ambiente y de la tutela materna (que sólo quiere que Delmira Agustini sea "La Nena"); la personalidad que corresponde al *yo profundo* de la poetisa, rica en experiencia interior, que no desconoce la experiencia amorosa e, incluso, la intensamente erótica; la personalidad poética, que resuelve en creación las vivencias de la segunda personalidad, nada incomunicable con la última. *Tercera.* En la vida de la poetisa uruguaya son bien claramente perceptibles dos períodos: uno en el que su personalidad real, su *yo profundo*, se cautela en su personalidad ficticia, social; otro, al final de su vida, en el que esa cautela desaparece. Un período, pues, de *enmascaramiento* —ante la madre, ante el novio, ante la sociedad— y otro de *liberación* —en el que la máscara es arrojada a un lado y se muestra sin reticencias el rostro verdadero. Esta pendulación de *enmascaramiento a liberación* se da, asimismo, en la creación poética de Delmira Agustini. A esa correlación entre vida y obra, entre *enmascaramiento* y *liberación* y creación poética, me referiré más adelante, al llegar a las conclusiones finales de este trabajo. Antes, es imprescindible enfrentar el otro gran mito creado en torno a la poetisa de *Los cálices vacíos*:

(12) Sobre la correspondencia Delmira Agustini - Alberto Zum Felde, unas pocas palabras. No es visible allí una relación amorosa. Aunque postulan una atmósfera de amistad intelectual muy caldeada de temperatura afectiva. *"Yo no sé porqué presentí siempre* —escribe D.A.— *que habíamos caído a la vida desde la misma estrella"*. Estas palabras figuran en la carta inicial, sin duda la más importante de esta sección del epistolario, por lo que tiene de carácter confesional. Como detalle descriptivo pintoresco se puede señalar que una de las misivas de D.A. se halla escrita a lápiz en trozo rectangular de seda de la mejor calidad, y las otras, en lujoso papel japonés, con un llamativo grabado en colores en el ángulo superior derecho.

el *mito estético*. Deberé hacerlo muy someramente. Pero un mínimo de consideraciones al respecto son inevitables.

El mito estético

Tres son los libros publicados por Delmira Agustini: *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Este último se compone de tres secciones: la tercera antologiza 30 de los 51 poemas del libro de 1907; la segunda reproduce íntegramente el libro de 1910; la primera reúne 21 poemas inéditos que, según una advertencia *Al lector*, son un adelanto de un libro futuro, *Los astros del abismo*, el cual, en el sentir de la poetisa, sería *"cúpula"* de su obra. Esta tercera sección, y prescindo de un olvidable poema en francés que inaugura el libro, se compone, a su vez, de tres partes: *Los cálices vacíos, Lis púrpura* y *De fuego, de sangre y de púrpura*. Diez años después de la muerte de la poetisa se publicaron dos tomos, que reúnen sus poesías completas, y a los que se tituló *El rosario de Eros* y *Los astros del abismo*[13]. Estos dos tomos recogen todos los poemas de los tres libros publicados por Delmira Agustini y agrega algunos otros que permanecían inéditos. De estos, hay algunos compuestos entre los diez y los quince años, que no tienen otro interés que el sicológico de demostrar que la vocación poética de la autora de *Los cálices vacíos* fue una eclosión precozmente infantil; otros continúan la línea de los 21 poemas inéditos incluidos en el libro recién citado. Fueron escritos en el último año de vida de la poetisa y debían formar parte, sin duda, del anunciado libro *Los astros del abismo*. Algunos de éstos sus últimos poemas se incorporan al conjunto de los mejores escritos por la poetisa. Todo este "pus" poético puede escindirse, sin esfuerzo, en dos vertientes: la primera, que admite la denominación de poesía no-erótica, comprende 44 poemas de los 51 de *El libro blanco*, algunos de *Cantos de la mañana* y dos o tres de los póstumos (dejó de lado, naturalmente, los poemas infantiles carentes de significación); la segunda, que debe denominarse poesía erótica, se forma con los siete poemas que, bajo el título *Orla rosa*, constituyen la parte final de *El libro blanco*, algunos de *Cantos de la mañana*, los 21 inéditos de *Los cálices vacíos* y la casi totalidad de los póstumos. Si Delmira Agustini hubiera escrito sólo los poemas de la vertiente no-erótica, sería no más que un interesante poeta menor

(13) Agustini, Delmira. *Obras completas*. Tomo I. *El rosario de eros*. Tomo II. *Los astros del abismo*. Montevideo, Maximino García, 1924. Esta edición tiene el mérito de haber reunido todos los poemas publicados por Delmira Agustini en sus tres libros, más un conjunto de poemas hasta ese momento inéditos o no recogidos en volumen. Tiene el demérito de haber establecido una ordenación arbitraria de los poemas. Por ejemplo: separa en dos partes los poemas de *Cantos de la mañana* y de *El libro blanco*, y en el caso de este último, a una de las partes la titula *La alborada*. Se instaura así el caos en la obra de la poetisa. Esta ordenación caótica es seguida también en la edición, afortunadamente retirada de circulación, del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social (Delmira Agustini. *Obras poéticas*. Edición oficial. Montevideo, Talleres Gráficos de Institutos Penales, 1940).

dentro del modernismo literario del Río de la Plata[14]. Los poemas de la vertiente de poesía erótica, no obstante los altibajos de calidad ostensibles incluso dentro de un mismo poema, son, en cambio, una de las expresiones perdurables de la poesía uruguaya del novecientos. Y algunos de sus poemas pueden situarse entre los culminantes de la lírica femenina de lengua española.

El poema inicial de *Los cálices vacíos* está dedicado a Eros, a quien la poetisa ofrenda el libro. Y Eros, en verdad, desde los poemas de *Orla Rosa* hasta los finales, es el dios inspirador de lo mejor de su creación poética. Este Eros de Delmira Agustini es dios que habita y enardece la Carne, aunque ésta, a veces, se disfrace de Alma, cuando, por la misma intensidad del ardor erótico, siente que se trasciende a sí misma. A Eros, la poetisa pide, para el Amante, el frenesí de la posesión, y para la Amada, el delirio de la entrega:

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego.
Pido a tus manos todopoderosas
su cuerpo excelso derramado en fuego
sobre mi cuerpo derramado en rosas.

(*Otra estirpe*).

Eros, asimismo, procura constantemente la embriaguez del deseo:

Y era mi mirada una culebra
apuntada entre zarzas de pestañas,
al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
glisando entre los riscos de la sombra
a la estatua de lirios de tu cuerpo.

(*Visión*).

Este Eros intensamente carnal es, en fin, el motor que dinamiza la parte mejor de la creación poética de Delmira Agustini. Para ella, todos los caminos conducen a Eros, o, a la inversa, de Eros arrancan todos los caminos que conducen a estados de plenitud vital. Basta con la lectura de dos de sus poemas culminantes, *Plegaria* y *El cisne,* para hacer sentir cómo es Eros, el más carnal de los dioses, el corazón mismo de esta poesía. En *Plegaria,* la poetisa utiliza la estatua, como en otros poemas, con un valor simbólico. En este poema, la actitud de la poetisa ante las estatuas es doble. Por un lado, y en tanto que son un símbolo "*solemne de la calma*", —de esa calma que fue, sin duda, siempre elusiva para la poetisa—, la fascinan hasta hacerle ver en ellas "*crisálidas de piedra / de yo no sé qué formidable raza / en una eterna espera inenarrable*". Pero, por otro lado, y en tanto que desconocen los "*frutos deleitosos de la Carne*", solamente pueden inspirarle piedad. Y piedad es lo que pide a Eros para estos "*sexos sacrosantos / que acoraza de una / hoja de viña astral la Castidad*". No es preciso ser Freud para saber qué se oculta tras la alegoría, ni de que son símbolo esas estatuas. Lo que apiada a la poetisa no es que las estatuas en su significación simbólica carezcan de Vida sino de Eros, porque, en rigor, para ella, sin Eros no hay vida. En *El cisne,* no se menciona a Eros, pero de todos los poemas de Delmira Agustini, quizás sea éste el más ardientemente erótico, el más traspasado de delirio desnudamente sexual, que la forma simbólica que adopta no oculta sino que hace más incisivamente evidente. Todo el poema canta y hasta analiza —a través de la resurrección del mito de Leda y el Cisne— el arder de la carne incinerada por el fuego erótico.

¿Cómo se explica que este nunca disipado ardor erótico que irradian los mejores poemas de Delmira Agustini haya sido visto como un estado de exaltación casi mística, con aperturas a lo trascendente y derivaciones metafísicas, e, incluso, religiosas? ¿Cómo se explica lo que en las páginas iniciales llamé *mito estético?* Varias causas pueden explicarlo. Me detengo sólo en una que está dentro de la poesía misma de la autora de *Los cálices vacíos.* Para ella, toda la Vida se le hace Eros. Lo que equivale a que Eros y Vida sean una misma cosa. Son, para la poetisa, intuiciones intercambiables. Ocurre, entonces, que al cantar a Eros, se trenzan en su canto todo un conjunto de temas que, fatalmente, se engarzan en toda meditación sobre la Vida. Su poesía está sembrada de alusiones a la Muerte, al Tiempo, al Dolor, al Misterio... Esas alusiones no pasan de meras alusiones, que, en los mejores momentos, dan origen a alguna metáfora hermosa o sorprendente: "*No hay lágrimas que laven los besos de la Muerte*"; "*El límpido silencio se creería / la voz de Dios que explicara el Mundo*". Pues bien: esas alusiones y metáforas pueden inducir al error de creer que muy debajo de esta poesía tan crudamente carnal un elemento metafísico. Pero ese elemento no existe. O se da, todo lo más, como una confusa virtualidad, como una apetencia nunca alcanzada. En *Lo inefable,* donde la autora dice que la mata "*un pensamiento mudo como una herida*", pensamiento que devora "*alma y carne, y no* alcanza a dar flor", es la poetisa misma quien confiesa su impotencia metafísica. Alusiones. Larvas de temas trascendentes. He ahí lo que puede rastrearse en la poesía de la uruguaya. Pero no esa metafísica implícita (que no por implícita deja de ser clara, distinta y coherente) que Antonio Machado sostenía encontrarse en la obra de todo gran poeta. Hay otra causa que ha permitido sentir esta poesía aureolada de un aire místico y trascendente. En muchos de sus poemas, Delmira Agustini parece cantar a un amante más soñado que concreto. O, por lo menos, oculta al amante real tras la alegoría. De este modo, su poesía adquiere, en algunos poemas, un tono de oración o ruego dirigidos a Eros. Y ese tono puede confundirse con un estado próximo al éxtasis. Puede confundirse pero nunca asimilarse a él. Porque la poetisa está muy lejos de dirigirse a una realidad trascendente al mundo. Por lo contrario, está muy inmersa en él. Hay, sí, en sus poemas más intensos, una embriaguez vital tan poderosa que parece imantada por una divinidad. Pero se trata sólo de un espejis-

(14) Los más destacables de estos poemas son algunos de *Cantos de la mañana* y *El poeta leva el ancla...*, *La sed, de mi numen a la muerte, Mis ídolos, Mi oración* y *La siembra,* de *El libro blanco.*

mo: en la poesía de Delmira Agustini no hay ni metafísica, ni mística ni religiosidad; hay sólo una ardiente embriaguez erótico-vital. Esta embriaguez se articula con el yo profundo de la poetisa, con la experiencia vital e interior que muchas veces se le ha negado, creando el falso problema de cómo pudo construir un mundo poético ajeno a toda experiencia de base real.

Enmascaramiento y liberación

En la trayectoria vital de Delmira Agustini, señalé antes, se perciben claramente dos períodos: uno de enmascaramiento y otro de liberación. Estas dos vertientes vitales tienen su correspondencia en la creación poética de la autora de *Los cálices vacíos*. Esa correspondencia es ostensible a través de los procedimientos con que elabora su mundo poético. Para comprobarlo, sólo es necesario realizar una rápida recorrida del itinerario que traza el tema erótico en las distintas etapas de su creación poética.

En los seis poemas que forman la parte final, *Orla rosa*, de *El libro blanco*, el tema se presenta por primera vez. Pero lo hace cautelosamente, con la tenuidad de una luz inicial. La Carne se disfraza de Alma. Todavía hay más Amor que Eros, aunque Eros no está ausente: es como una presencia oculta entre las sombras. En dos poemas, *Amor* y *El intruso*, la presencia de Eros se hace ya más nítida, pero no con la pujanza excluyente con que se presenta en los posteriores poemas de Delmira Agustini. En general, el tono de estos poemas está dado en dos estrofas, la primera y la última, del poema *Intima*:

Yo te diré los sueños de mi vida
en lo más hondo de la noche azul...
Mi alma desnuda temblará en tus manos,
sobre tus hombros pesará mi cruz.
. . . . . .
Vamos más lejos en la noche, vamos
donde ni un eco repercuta en mí,
como una flor nocturna allá en la sombra
yo abriré dulcemente para tí.

En los poemas eróticos de *Cantos de la mañana* y *Los cálices vacíos*, el tema alcanza su mayor intensidad. Eros es ya una presencia que esplende a plena luz. Pero, entonces, de dos cosas ocurre una: o el amante es meramente soñado (*Visión*) o el poema adquiere formas alegóricas o próximas a ellas (*Fiera de amor, El cisne, Plegaria*). Con lo cual hasta el *yo* de la poetisa queda como cautelado o disimulado. En pocos poemas se concreta un amante real; el *yo* lírico no se manifiesta directamente. Y estos poemas no son los más intensos. Por consiguiente: en toda esta zona de la poesía de Delmiri Agustini, hay modo de enmascaramiento lírico. Eros se enmascara en Alma; Eros se enmascara en Sueño; Eros se enmascara en la forma alegórica. Muy distinta es la situación de los poemas publicados póstumamente y que debían, sin duda, formar parte del anunciado libro *Los astros del abismo*. Escritos seguramente en el último año de la vida de la poetisa, corresponden de lleno a su período de liberación. Y en ellos todo enmascaramiento del tema erótico desaparece. La poetisa no cautela ya su *yo*: es ella misma la que canta y a un amante bien real y concreto La intensidad del tema erótico no procura disimularse y se entrega en plenitud[15]. Y entre estos poemas, hay uno, *Mis amores*, en el cual no sólo se dan los trazos indicados sino que también vale por una confesión, que contribuye a diluir el *mito vital*. Es evidente que la poetisa no se refiera a sueños sino a realidades cuando —transcribo unos fragmentos aislados— canta en *Mis amores*:

Hoy han vuelto.
Por todos los senderos de la noche han venido
a llorar en mi lecho.
¡Fueron tantos, son tantos!
Yo no sé cuáles viven, yo no sé cuál ha muerto.
Me lloraré yo misma para llorarlos todos.
La noche bebe el llanto como un pañuelo negro.
. . . . . .
Sobre toda su luz; sobre todas sus llamas,
se iluminó mi alma y se templó mi cuerpo.
. . . . . .
Con tristeza de almas
se doblegan los cuerpos
sin velos, santamente
vestidos de deseo.
Imanes de mis brazos, panales de mi entraña
como a invisible abismo se inclinan a mi lecho.

Admito que, como en toda creación poética, hay en este poema una intensificación de la realidad. Pero es indudable que —léase el poema en total— él está cargado de sustancia íntima autobiográfica. Y hasta aventuraría la conjetura de que, cuando en la parte final del poema, se dirige a un solo ser amado, éste puede ser Manuel Ugarte.

Para finalizar

Estas páginas solamente procuran fijar una imagen de Delmira Agustini que, a la luz de la documentación que sigue, creo más real, en algunos aspectos, que las que se han esbozado hasta ahora. Entiendo que no es irreverencia entrar en la intimidad de un creador. Esa intimidad, sin lugar a dudas, arroja luz sobre su obra, la ilumina y la hace comprender mejor. Por otra parte, en muchos casos, es un aporte interesante para esa ciencia que Ortega y Gassett llamaba "*conocimiento del hombre*".

---

(15) Advierto que éste no es un juicio de valor sino simplemente una caracterización. No sostengo que estos poemas sean superiores a los mejores de *Los cálices vacíos*.

HORACIO QUIROGA EN SUS CARTAS

Un hombre y su misterio

Ante nosotros, al comenzar estas líneas, tenemos una fotografía. En ella se ve un hombre reclinado contra el grueso tronco de un árbol. De un árbol sin duda muy alto, porque lo que de él se ve alcanza dos veces la estatura del hombre, y la copa, que debía quedar mucho más arriba, ha escapado al objetivo fotográfico. El hombre, que apoya un pie contra el tronco del árbol, viste una camisa y un pantalón de trabajo. Su aspecto es entre huraño y meditativo. Su rostro tiene una expresión reconcentrada. Los ojos se pierden bajo una frente amplia, rodeada de un cabello hirsuto. La barba le cubre el rostro y le cae hasta el comienzo del pecho, la cabeza parece muy grande sobre ese delgado cuerpo. Detrás de este hombre y de ese árbol, se tienden abruptamente otros árboles de anchas hojas. Sobre ellos, entre su follaje, se descubren pedazos de un cielo que podemos imaginar soleado y de un azul intenso. ¿Quién no reconocería en este hombre a Horacio Quiroga? ¿Quién ignoraría que esta foto fue tomada en esas Misiones que el escritor hizo ingresar en la literatura sudamericana? Esta fotografía, tan fácilmente reconocible, nos coloca frente a frente a la más popular de las imágenes de Horacio Quiroga. Nos coloca ante ese Horacio Quiroga selvático y huraño que, como un calamar en su tinta, se halla rodeado por ese ambiente misionero que parece inseparable de su vida. Esa imagen de Quiroga tiene ya la consistencia de una leyenda o de un mito. Pero todo mito y toda leyenda crecen desde un núcleo de realidad objetiva que es como un corazón cuyas pulsaciones constituyen esa verdad esencial que llevan en sí toda leyenda y todo mito. Estos, en el caso de Horacio Quiroga, se asientan sobre una trayectoria vital que abarca una serie de sucesos fácilmente verificables y sobre una obra que, en muchas de sus zonas, es una traducción literaria de esos sucesos. Pero tanto sucesos como obra literaria no son más que la proyección hacia afuera, la dimensión externa, de algo mucho más complejo y profundo: la intimidad de una vida. Así, pues, si sucesos y obras son el corazón de la leyenda de Horacio Quiroga, dentro de ese corazón hay otro: el constituido por esa pura intimidad que es en último rigor Quiroga mismo. Este planteamiento permite formular una pregunta muy simple, muy seductora y muy difícil de contestar: ¿qué, quién y cómo fue Horacio Quiroga?

A esa interrogante quizá sea necesario responderla con otra: ¿es posible contestar a esa pregunta? Porque si el alma o intimidad de todo ser humano es un organismo sutil, complejo y en su último fondo casi impenetrable, la intimidad de Horacio Quiroga, por muchas razones, parece serlo mucho más de lo corriente. En él hay un escritor cuya obra se tornasola con muchos colores; hay un hombre de empresa, un trabajador manual, cuya actividad febril resulta casi siempre frustrada en sus resultados prácticos; hay un dandy que se complace en bufonadas estéticas como las del *Consistorio del Gay Saber* y en delirantes experiencias con opio, éter, cloroformo y haschich; hay un hombre de la naturaleza que se injerta en el dandy, sin que el dandy desaparezca en la selva ni el hombre natural en la ciudad; hay un histrión y un apasionado de la sinceridad; hay un hombre tierno que se esconde detrás de su hurañía, y un sensual, casi un pervertido, junto a un hombre puro capaz de todos los renunciamientos. Por sobre todo, hay en Horacio Quiroga un hombre que parece, al mismo tiempo, vivir buscándose a sí mismo e intentando fugarse de sí en todo instante, como si recubriera con mil máscaras el rostro verdadero, al punto que todo en él toma por momentos el aspecto de una evasión lírica de la realidad, aunque construya con materiales reales el mundo de sus sueños. Hunde su vida en la selva para encontrarse a sí mismo, y la hunde también para olvidarse de sí. Esta vida que conoció tantos cambios de ruta y de destino y se revolvió ante tantas encrucijadas, que estuvo potenciada casi siempre al máximo de intensidad vital aunque ese máximo se minimizara a veces en la pirueta de un payaso que se entregara por completo a ella, nos hace pensar por momentos que la de Quiroga fue un alma con los tiros desparejos. Debemos recordar aún lo que hubo en su vida de auténtica dimensión trágica, de angustia y horror sobrevenidos de afuera, ya que una sucesión de muertes de seres queridos, ocurridas en circunstancias dramáticas, acosó al escritor apretándolo en un círculo de sangre y tinieblas. Esa cadena de muertes, que tiene algo de tragedia esquiliana, constituyó una laceradora experiencia que da al alma de Quiroga algunos perfiles alucinantes. ¿Será posible hallar algunos signos hondos que sirvan para orientarnos en el intrincado laberinto de esa alma? Junto a la aludida fotografía tenemos tres grupos de cartas que Horacio Quiroga escribió, en los últimos años de su vida, a tres amigos entrañables. Ellas arrojan alguna luz sobre el misterio de esa alma tan hermética. Ese misterio —por lo menos para nosotros que no nos consideramos capaces de llegar al fondo de alma alguna— quedará siempre intangible. Pero esas cartas son —aparte de otros valores que procuraremos subrayar— como una franja de luz cálida y temblorosa que circunda ese misterio. Aunque el misterio —pues es su esencia— deba permanecer incógnito, resulta conmovedor acercarse a esa luz que dentro de ciertos límites lo ilumina.

Situación vital

La primera de las cartas que tenemos ante nosotros está fechada el 19 de agosto de 1934; la última, el 9 de febrero de 1937, diez días antes de la muerte de Quiroga. Salvo cinco, escritas en Buenos Aires, todas las restantes fueron enviadas desde San Ignacio. Esta correspondencia se extiende, pues, a través de los últimos treinta meses de la vida del escritor salteño. ¿Cuál era la situación vital de éste en ese período de su vida? Enumeraremos a continuación algunos hechos orientadores.

Cuando Quiroga escribe la primera de estas cartas, hace ya dos años y medio que se halla radicado en San Ignacio, a donde, tras diez y siete años de ausencia apenas interrumpida por alguna visita esporádica, había vuelto por segunda vez con la intención de hacer de su residencia en San Ignacio su "habitat" permanente y definitivo. Pero el hombre que el 10 de enero de 1932 se embarcó para San Ignacio *"con su mujer, sus tres hijos, sus herramientas y su Ford"*[1], no es ya el joven dandy que en 1903, al par que hacía el ridículo, descubría deslumbrado la posibilidad de una vida natural, selvática, anticivilizada; no es tampoco el señorito arruinado que intenta, en 1904, rehacer su fortuna mediante el cultivo de algodón; no es tampoco el hombre de algo más de treinta años que en 1910, meses después de casado con su primer esposa, Ana María Cirés, y autor de cuatro libros, decide radicarse en San Ignacio para alternar la vida natural con la creación literaria, la creación literaria con la especulación comercial. Ahora Quiroga ha pasado largamente la cincuentena. Ha realizado ya lo esencial de su obra literaria. Esta ha sido ampliamente difundida, y su autor, proclamado por muchos como el mayor de los cuentistas sudamericanos. Conoce el éxito, la fama, casi la gloria. Sin embargo, el hombre que regresa a San Ignacio no se siente un tiunfador, y su regreso tiene, en gran parte, el carácter de una fuga. Huye de un ambiente literario donde, después de algunos años de haber sido acatado como un maestro indiscutido, comienzan a sentirse los primeros indicios de desapego, ya que no de abierta hostilidad; huye de los roces que le crea su nueva situación en el Consulado Uruguayo en la Argentina, en el cual un nuevo Encargado procura despojarlo de su cómoda posición de semi-rentista del Estado; huye, sobre todo, de algunos fantasmas interiores que lo cercan como consecuencia de los primeros desentendimientos con su segunda esposa, María Elena Bravo, treinta años menor que él y con quien se casó el 16 de junio de 1927. Ya radicado en San Ignacio, toda esta situación se agrava. El golpe de Estado del 33, el suicidio del Dr. Baltasar Brum, protector de Quiroga, hacen que éste pierda totalmente el favor oficial. El 15 de abril de 1934, Quiroga es declarado cesante. Sin fervor creador, se siente incapaz de ganarse la vida con la pluma como lo había intentado en otras ocasiones. Tampoco se siente capaz, como en los años de su juventud y madurez, de em-

(1) José María Delgado y Alberto J. Brignole: *Vida y obra* de Horacio Quiroga. Montevideo, Claudio García y Cía., 1939. Pág. 327.

prender actividades lucrativas como colono o pionero de una región salvaje. Su cesantía significa para él el desamparo total, la pobreza sin salida. Agravan la situación, los crecientes disgustos familiares. Su hija mayor, Eglé, casada hace poco, no se entiende con su esposo. Decidido el divorcio, Eglé vuelve a Buenos Aires. Los desacuerdos entre Quiroga y su esposa también parecen insolubles: al divorcio de la hija, seguirá el del padre. Frecuentes estadas de María Elena Bravo en Buenos Aires, dejan a Quiroga en la mayor soledad, porque tampoco está con él su único hijo varón, Darío.

Es esa la situación vital de Horacio Quiroga durante los meses en que escribe las cartas que tenemos ante nosotros. Es desde esa soledad y desde ese desamparo que escribe Quiroga. Pero en esa desolación final, da el escritor lo más puro de sí mismo, lo más conmovedor e íntegramente humano, lo más despojado de ingredientes accesorios y de acrobacias vitales. Horacio Quiroga, frecuentemente solo en su "*bungalow*" de San Ignacio, casi sin ambiciones literarias, fracasado en su vida familiar, hundido en la pobreza, desnuda su alma en unas docenas de cartas dirigidas a algunos destinatarios que están muy cerca de su corazón. Esta correspondencia es como un entramado sutil tendido desde San Ignacio a Buenos Aires, desde San Ignacio a Montevideo, y en el cual va quedando apresado, junto con lo más hondo de Quiroga, el jugo de lo mejor que le resta a su vida: la amistad. Quiroga está en su casa de piedra, construida dos décadas antes y llena de recuerdos. Lo rodea la meseta, donde ha hecho crecer eucaliptus, bambúes, palmeras; lo rodea su quinta; lo rodean sus animales. Más allá, el valle, la selva, el río. Lejos, en Buenos Aires, están Ezequiel Martínez Estrada y Julio E. Payró; en Montevideo, Asdrúbal Delgado. A ellos se dirige Quiroga. No es ya el pionero esforzado ni el escritor de otros años. Es un hombre solitario y necesitado de afecto. La selva es para él casi un refugio. Desde ese refugio escribe dejando caer, gota a gota, esencias de su corazón. En estas cartas han quedado —como señales luminosas— algunas huellas perdurables de la intimidad vital de este hombre dolorido y solitario y cuya obra literaria —que le ha hecho conocer fama y honores— no le impide sentirse un frustrado que aún debe seguir buscándose a si mismo. Hemos escrito más arriba que el retorno de Horacio Quiroga a San Ignacio tenía un cierto carácter de fuga. Pero esta fuga vale también, para él, por un reencuentro. Y en efecto: esa fuga de Quiroga significó para él el reencuentro —paradójicamente favorecido por las circunstancias adversas— con varias cosas. Reencuentra a la naturaleza que, en verdad, nunca había abandonado del todo, pero a la cual ahora va a amar en su última y más profunda y pura desnudez, sin pretender forzarla para que le dé temas literarios ni acicates para empresas comerciales. Reencuentra su propia soledad: esa huraña soledad interior, consustancial a su vida, desde la cual tejió lo mejor y más hondo de sí. Reencuentra por fin, al Quiroga esencial que, a nuestro juicio, había hallado y tocado profundamente varias veces a lo largo de su vida para perderlo luego en algunos de los cruces de su laberinto interior. Pero ese Quiroga esencial no va a dejar ahora su signo en las páginas de algunos relatos

ejemplares, como lo había hecho en esas oportunidades, sino en cálidas y fraternales palabras de hombre dirigidas a algunos amigos elegidos ante los cuales irá desnudando lentamente su intimidad, en una mansa destilación a veces, con abruptos arranques, otras.

Tres corresponsales: tres tonos

Los vínculos amistosos, las relaciones afectivas que ligan a Quiroga con sus tres corresponsales son en los tres casos igualmente hondas y sinceras. Pero la índole o cualidad de su amistad con cada uno de ellos es distinta. Influye en esto la edad de cada corresponsal en relación con la del mismo Quiroga, influyen las circunstancias y la época en que los ha conocido, pero más que nada influye el grado de afinidad temperamental entre el mismo Quiroga y cada uno de ellos. De este modo, cada grupo de cartas tiene su tono propio, su sabor peculiar, su propia temperatura, a pesar de que fueron escritas todas en la misma época y tocan, frecuentemente, idénticos temas.

De los tres corresponsales, el ligado a Quiroga por amistad más antigua es Asdrúbal E. Delgado. Esa amistad se remonta a los días —muchas veces alocadamente pueriles— de la adolescencia. Coterráneos y coetáneos, participaron casi con idéntico ímpetu en la aventura literaria de la *Revista de Salto* y en el pirueteo del *Consistorio del Gay Saber*, en el cual Delgado era *Monago menor*. La amistad de Quiroga y Delgado es una de esas viejas amistades que resisten el desgaste del tiempo, al alejamiento, a las prolongadas ausencias. Hay entre ambos una de esas corrientes afectivas que, como un agua subterránea, alimentan la vida, aunque pasen largos períodos sin que se exterioricen. Es una de esas amistades en que la intimidad es cosa tan natural y sobre-entendida que no necesita ya de efusión para expresarse. Distinta es la amistad de Quiroga con Julio E. Paró. Su vinculación es más reciente y, además, hay entre ambos una diferencia de edad que sobrepasa los veinte años. Nada de esto impide la intimidad, pero le hace adquirir ese tono recatado que es a manera de un velo por donde la intimidad se filtra, purificándose, perdiendo asperezas e, incluso, haciéndose más nítida. También tiene su carácter especial la amistad de Quiroga y Ezequiel Martínez Estrada. Se conocen poco antes de 1928, aunque su verdadera intimidad datará de algún tiempo más tarde. Como en el caso de Julio E. Payró, también hay aquí diferencia en la edad: Martínez Estrada es casi veinte años menor que Quiroga. Pero según confesión de ambas partes, hay entre ellos —en lo más hondo y esencial de uno y otro— una afinidad temperamental tan fuerte que constituye un ligamen casi irracional. En este sentido se expresa varias veces Quiroga —como se verá— en sus cartas. Y en su libro *El hermano Quiroga* (Montevideo, I.N.I.A.L., 1957), Martínez Estrada escribe: "*Cuando nos conocimos (después de habernos tratado algún tiempo y muchas veces en forma asaz cordial) Quiroga y yo sentimos una hermandad de sangre, una afinidad espiritual y una identidad de ser y de destino como sólo se conocen en mitos y leyendas*".

¿Cómo se manifiestan, en la correspondencia, estas diferencias de esencia y forma de la amistad de Quiroga con cada uno de sus tres corresponsales. El tono de la correspondencia con Asdrúbal E. Delgado está dado por esta cláusula que aparece en la carta del 22 de enero de 1936: "*Y está de Dios que el substractum de nuestra correspondencia será mi inalterable crisis económica*". Y en efecto: desde que se inicia, con la carta del 16/XI/34, el tema constante son las dificultades económicas del escritor, sus urgencias ante su problema jubilatorio, las demoras sufridas en el cobro de su asignación consular. En la carta del 10 de mayo de 1936, anuncia Quiroga el recibo del giro de la Caja de Jubilaciones, y entonces comienzan a primar los dos temas que antes apenas se perfilaban: la enfermedad, cuyos primeros síntomas comienza a experimentar, y los desencuentros sentimentales con su segunda esposa. En dicha carta, comunica Quiroga a Delgado, por vez primera, la decisión de divorciarse. El tema "*literatura*" figura poco en las cartas a Delgado. Y siempre, al vuelo. Se refiere rápidamente a *Más allá,* recuerda un poema de *Los arrecifes de coral,* hace alguna que otra alusión más, y eso es todo. El tono de las cartas a Delgado, es el que emplea un hombre ante un viejo amigo fraternal, sabiendo que nada puede ni debe serle ocultado, y que prescinde de adornos para expresarse. Practica Quiroga su arraigada convicción de narrador, según la cual es necesario ir derecho al grano y evitar circunloquios. En las cartas dirigidas a Julio E. Payró, las referencias de Quiroga a sus quebrantos económicos y de salud, a sus disgustos familiares, ocupan un segundo plano. Por momentos, incluso, parece que Quiroga quisiera ocultar ante su amigo, tantos años menor que él, todas esas miserias de su vida. Sólo muy brevemente, en la carta del 21 de junio de 1936, hace una referencia a sus desacuerdos con María Elena. En cambio, hay en estas cartas mayor espacio dedicado a la literatura. Algunas referencias a ella son, incluso, sumamente importantes. En su conjunto, las cartas a Payró tienen mayor riqueza de elementos y más valores literarios que las enviadas a Delgado. Pero, en realidad, el tema esencial de las cartas a Payró es éste: Quiroga y su contorno misionero. El grado de intimidad en las cartas a Delgado era ostensible en el descarnado desenfado con que Quiroga comunica hechos de su vida privada; en las cartas a Payró, hay más que una intimidad de "*hechos*", una intimidad de "*sentimientos*". Y es esto lo que le da su tono y su temperatura a esta parte de la correspondencia. Bajo la letra de las cartas a Payró, tras la comunicación de algunos hechos nimios, triviales, de simple contenido circunstancial, corre ininterrumpidamente un hilo de tranquilo y seguro afecto. Quiroga no se desnuda en confesiones pero no retacea amistad. Queda por considerar, ahora, el conjunto de cartas dirigidas a Ezequiel Martínez Estrada. Este conjunto, además de enriquecer con nuevos elementos los dos grupos de cartas anteriores, constituye como una gran orquestación de los temas contenidos en ellos. Las cartas de Quiroga a Martínez Estrada son como un autorretrato de cuerpo entero. Diríamos que todo el Quiroga esencial de

los últimos años está allí. Estas cartas son una gran confesión hecha en ese aire libre y pleno que constituye la atmósfera de una amistad entrañable. Quiroga y Estrada entienden que son seres de idéntica sangre espiritual, a pesar de que difieren en las respectivas experiencias de vida y en los caracteres de la formación intelectual. El tono y la temperatura de las cartas a Estrada es, pues, el impuesto por la total desnudez de la confesión, que induce a Quiroga a desollar su vida espiritual. Pero no se trata aquí de la confesión descarnada, de "*hechos*", ostensibles a las cartas a Delgado; tampoco a la cordial, afectuosa intimidad que le demuestra a Payró. Las cartas a Martínez Estrada constituyen la confesión reflexiva de quien quiere comprender y ser comprendido. Es esa, de este modo, una confesión lúcida y objetiva aunque solicitada por una intensa necesidad interior. Es una confesión conmovedora pero que no busca engolarse con un patetismo artificial. Las palabras de Quiroga a Estrada tienen la naturalidad de quien siente que le habla a un ser anímicamente gemelo. "*Bien sé que ambos,* —le escribe el 21 de mayo de 1930— *entre tal vez millones de seudo semejantes, andamos bailando sobre una maroma de idéntica trama, aunque tejida y pintada acaso de diferente manera*". Estas palabras, quizás, puedan servir para dar la tónica de las cartas de Quiroga a Martínez Estrada.

Toda realidad puede ser vista desde varias perspectivas, y en cada caso parece modificarse, mostrando matices, colores, tonos y aspectos diferentes. No obstante, esa realidad es siempre la misma, y cada una de esas modificaciones impuestas por la diversidad de visión, no contradice sino que enriquece y potencia a las otras; en su conjunto, logran que esa realidad sea vista en su plenitud de significación. Tal ocurre con estos tres grupos de cartas escritas por Quiroga. La realidad que se da en cada uno de los tres es idéntica: la conciencia del escritor y la refracción en ella de unos cuantos hechos esenciales. Pero la perspectiva con que esa conciencia se ve a sí misma y a esos hechos, varía en cada uno de los conjuntos de cartas, y permiten al lector, que relaciona entre sí esas tres perspectivas, convirtiéndolas en una sola perspectiva unitaria, una mayor profundización en esos hechos y en esa conciencia.

Valores literarios

De todo lo dicho hasta aquí, puede el lector inferir fácilmente que el conjunto de esta correspondencia tiene un carácter acusadamente confesional. Constituye casi un diario íntimo donde el escritor salteño anota, pormenorizando al minuto en ocasiones, hechos, sentimientos, convicciones. Se retrata exterior e interiormente, porque no sólo trasmite anécdotas sino también estados de alma. Cuenta vicisitudes autobiográficas y da su interpretación, o, dicho de otro modo, brinda conjuntamente el suceso y su temperatura vital. Se vuelca hacia afuera y se analiza, muchas veces, con la misma ardiente objetividad que emplea, para ver sus personajes, en los mejores de sus cuentos. Simultáneamente es Quiroga en estas cartas autor, personaje

y espectador, ya que, como ocurre frecuentemente con las inteligencias muy lúcidas, el escritor salteño parece colocarse a mayor "*distancia*" de sí mismo cuanto mayor "*cantidad*" de sustancia íntima exprime. Cosa que no puede asombrar en quien siente una casi cruel necesidad de hurgar en su propia vida y su propia conciencia. "*Yo soy un poco inclinado a poner las cosas en blanco* —le escribe a Martínez Estrada el 8 de setiembre de 1936—. *Soy —como decía mi personaje— capaz de romper un corazón por ver lo que tiene dentro. A trueque de matarme yo mismo sobre los restos de ese corazón*". Fácil es advertir, por consiguiente, que todas estas cartas son un material documental de primer orden que iluminan muchos aspectos de la vida del escritor salteño. Y como esa vida —tal como lo ha subrayado reiteradamente la crítica— se halla fuertemente vinculada a la obra, esta triple correspondencia arroja una luz indirecta pero no por ello menos poderosa sobre algunos aspectos de la labor literaria de Horacio Quiroga. El estudio de la vida y personalidad del narrador uruguayo y el análisis de la simbiosis entre su obra y su vida cuenta ya con numerosos y bien documentados estudios, muchos de los cuales han utilizado, incluso, parte del material que se publica íntegro ahora por vez primera[2]. No nos detendremos, pues, en estas páginas prologales, en el desarrollo de esos temas, aunque algunas observaciones al respecto haremos, oportunamente, en las notas que acompañan a las cartas. Pero hay otro aspecto de esta correspondencia sobre el cual deseamos hacer aquí algunas consideraciones, siquiera sea en forma de rápido escorzo. Este aspecto es el del valor literario intrínseco que estas cartas o muchas de ellas, por lo menos, poseen, independientemente de su cualidad documental.

El acceso a esta correspondencia desde el punto de vista de sus valores literarios, debe hacerse subrayando este rasgo: este conjunto de noventa y una cartas y un telegrama no debe considerarse como una mera *suma* sino como un *todo*. No se trata de una simple acumulación de piezas independientes, sino de una correlación de partes que

(2) En la introducción de la obra citada, Delgado y Brignole escriben: "*En el curso de nuestro libro nosotros afirmamos que la labor literaria de Quiroga reposa tanto sobre su modo de sentir personal y sobre hechos reales de su existencia, que quien pretenda relatar la historia de su vida tendrá que recurrir en primer término a su propia obra*". (Pág. 12). Invirtiendo el sentido de esta observación, es válido afirmar que para penetrar profundamente en la obra de Quiroga, conviene empaparse de algunas circunstancias de su vida. Por otra parte, el propio Quiroga señaló también esa correlación entre el sujeto creador y los objetos creados. En un artículo publicado en *El Hogar*, de Buenos Aires, en abril de 1929, y titulado *Un recuerdo*, dice lo siguiente, refiriéndose a sí mismo: "*No es preciso ser muy avisado, sin embargo, para adivinar traslúcidos en tal cual relato, contrastes y vicisitudes del autor. Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija e imperante sobre todos los relatos a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en éste o aquel personaje la personalidad tenaz del autor*". Este artículo fue recogido en el tomo VII, *Los perseguidos* y otros cuentos, de las obras de Quiroga publicada por Claudio García y Cía.

se integran armónicamente entre sí. El conjunto de todas las cartas posee, no obstante la espontaneidad con que fueron escritas, una cierta arquitectura. Arquitectura flúida, si se permite lo paradójico de la expresión, determinada por las vicisitudes por que atraviesa el escritor y que las cartas reflejan, pero cuya fluidez no inhibe que en ellas se pueda descubrir casi un hilo argumental que las liga entre sí. No se producen grandes hiatos que dificulten la clara comprensión de los sucesos narrados; basta un somero conocimiento de la biografía de Quiroga para que ellos muestren con toda nitidez su trayectoria. Tampoco se hallan, con respecto a la expresión de ideas o sentimientos, ese tipo de alusión que termina por ser una mera elusión. La intimidad conceptual y afectiva del redactor se proyecta sobre esa pantalla cinematográfica que son las cartas, reflejándose con absoluta precisión de contornos. Subrayando así el carácter arquitectural aunque fluido del conjunto, es posible señalar en él un segundo rasgo: su gran riqueza de temas, de motivos, de matices. En este aspecto la tónica podría hallarse a partir de la consideración estos dos fragmentos de las cartas a Martínez Estrada. "*Hay que llegar, pues, a lo de Munthe, Kipling y yo en mi pequeña esfera: hablar con profunda paz con gente de buen corazón e ignorante*", le escribe el 8 de febrero de 1936. Pero el 30 de junio de 1936 escribirá también: "*Lo cierto es que a pesar de mi placidez cuando hablo con gentes sencillas de alma e intelecto, extraño un poco al hermano decididamente intelectual para comentar tantas y tantas cosas*". Esas citas ubican ante dos de las avenidas temáticas por donde se proyecta, viboreando ágilmente con frecuencia, la atención de Quiroga en el conjunto de las cartas. La primer avenida, bordeada por "*gente de buen corazón e ignorante*", "*sencilla de alma e intelecto*", es la que conduce a esos temas que corresponden a un hombre cuyas preocupaciones, tal como le dice a Martínez Estrada, andan "*por la madre tierra siempre*", y que durante toda su vida practicó con fervor el trabajo manual. Una gama muy variada de motivos desenvuelve Quiroga en este aspecto. Gama que va desde la descripción de "*tipos*" conocidos en Misiones y a los cuales está ligado afectivamente o por una empresa común, hasta la fabricación de violines o el cultivo de la tierra. La segunda avenida temática, es la abierta conjuntamente con el "*hermano decididamene intelectual*". Los motivos son aquí tan variados como en la primer avenida y constituyen un repertorio muy rico de intereses intelectuales: música, libros, autores, política, cuestión social, problemas psicológicos... Para todos estos temas, aunque tocados muchas veces sólo con una rápida estocada, tiene el redactor palabras agudas, expresivas de una visión personal de gran fuerza suscitadora. Hay todavía otros centros temáticos, ya sugeridos en las páginas que anteceden: la situación personal del escritor salteño, sus penurias económicas, el conflicto íntimo con su mujer, sus preocupaciones paternales. Y recuerdos, también. Incluso el recuerdo de su primer esposa, ante cuyo suicidio se mostró Quiroga siempre tan reservado. Aunque parcamente, la recuerda en estas palabras: "*Por fortuna, todo pasa, como pasó el trastorno formidable que fue para mí la muerte de mi primera mujer*", que le escribe a Martínez Estrada el 12 de agosto de 1936 y donde, deliberada o inde-

liberadamente, elude la mención de las circunstancias trágicas en que ocurrió esa muerte: "*muerte*", dice Quiroga, no "*suicidio*". Anotada esta gran variedad temática, podemos señalar un tercer rasgo esencial del conjunto de la correspondencia: todos esos temas, que se cruzan y entrecruzan, no quiebran la unidad de la correspondencia, sino que se integran, de acuerdo con la expresión usada por Pedro Salinas para definir las coplas de Manrique, como "*una constelación de temas*". Esto es: como un conjunto de temas dependientes que se interinfluyen y se enriquecen mutuamente. Esta dependencia la establece la poderosa fuerza integradora de la personalidad del escritor, que parece tender entre sus distintas actividades, intereses y preocupaciones, tensos cables que las relacionan fuertemente. Y como toda constelación, ésta dibuja nítidamente una figura: la del propio Quiroga enmarcado en un ambiente y vibrando en su circunstancia.

Los tres rasgos esenciales anotados —arquitectura fluida, polifacetismo de temas, reunión de estos en una constelación— permiten afirmar que el conjunto de la correspondencia puede ser leído como si se tratara de uno de esos libros deliberadamente "*informes*" donde el autor se propone, para usar una fórmula ya célebre, escribir unas páginas que, sin carecer de cierta unidad, tiendan, no obstante, hacia "*un perpetuo devenir*", y constituyan "*un libro abierto sobre una perspectiva indefinida*". Va de sí, que en estos casos los diversos temas son tratados con desigual extensión e intensidad. Tal sucede con las cartas de Quiroga. Algunos temas tienen sólo una pasajera mención; otros, aparecen, corren luego casi subterráneamente a lo largo de algunas cartas y afloran de nuevo en otra; no falta, por fin, el tema que aunque es tocado en una o dos oportunidades solamente, lo es en forma singularmente intensa. Todo esto, naturalmente, porque los diferentes motivos temáticos tienen distinta densidad y ocupan un diverso nivel en el alma del redactor de las cartas. De esos temas, nos proponemos glosar ahora tres o cuatro. Esto dejará insinuada la idea de que hay en la correspondencia una intuición personal y original de la vida. Intuición que se relaciona, naturalmente, con la ostensible en la narrativa quiroguiana, pero que adquiere en estas páginas, aún consideradas en sí mismas, expresión propia y suficiente. Sin una tal intuición no hay obra literaria que lo sea de verdad. Es éste, pues, otro de los motivos que dan valor literario intrínseco a las cartas que comentamos. A esto debemos agregar todavía dos elementos más que veremos más tarde: las cualidades de estilo y la existencia de algunos fragmentos realmente antológicos.

Un tema: el silencio literario

Tras los inevitables tanteos, y aventuras literarias como la de la *Revista de Salto,* Horacio Quiroga inicia su carrera de escritor con su estridente y desorientado libro modernista *Los arrecifes de coral* (1901). Esa carrera se cierra, treinta y cuatro años más tarde con *Más allá* (1935), considerado, en general, por la crítica, como un libro irregular que interesa, desde el punto de vista literario, por dos o tres cuentos y especialmente por *El Hijo,* relato estimado, también generalmente, como una de las obras maestras de su autor[3]. Una serie de libros, y de trabajos que el autor no recogió en volumen, se escalonan a lo largo de esos treinta y cuatro años. De 1901 a 1908, Quiroga publica tres libros: el inicial ya citado; *El crimen del otro y otros cuentos* (1904), y uno en 1908: *Historia de un amor turbio/ Los perseguidos.* Entre 1908 y 1917, Quiroga no edita ningún libro, pero escribe y publica con regularidad cuentos en diarios y revistas. De 1917 a 1926, la bibliografía de Quiroga se enriquece con siete títulos: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924), *La gallina degollada y otros cuentos* (1925) y *Los desterrados* (1926)[4]. De 1926 hasta su muerte, ocurrida el 19 de febrero de 1937, o sea: durante más de once años, sólo publica dos obras: su frustrada novela *Pasado amor* (1929) y el mencionado *Más allá.* Ya en vida de Quiroga, y así se evidencia a través de algunos fragmentos de las cartas a Payró y a Martínez Estrada, inquietó a muchos este semi-mutismo literario del escritor salteño. Después de su muerte, críticos e investigadores se han interrogado también sobre las causas de este aparente abandono. Quizás no concuerde nuestra opinión con la más usual al respecto, pero nos atrevemos a pensar que Quiroga no perdió en esos años su interés por la creación literaria, que su menor productividad artística tiene origen en causas más hondas y que el propio autor, acaso, vislumbró sin que llegaran a serle totalmente conscientes. Algunos textos, tomados de estas cartas, permitirán fundamentar esta conjetura.

Que Horacio Quiroga maniene un constante, un vivo, un intenso interés por la literatura y sus problemas, por las formas más hondas —y sutiles, incluso—, de la vida espiritual, por todo lo que constituye el mundo de la cultura, lo dice "*a gritos*" en "*letras mudas*", las cartas a Ezequiel Martínez Estrada. Con énfasis, casi airadamente, lo recalca en estas palabras dirigidas al escritor argentino el día 1º de agosto de 1936: "*Se ha dicho que yo me he abandonado. ¡Qué absurdo! Lo que hay es que no quiero hablar media palabra de arte con quien no me comprende. Ud. lo sabe por Ud. mismo*". Que no ha perdido interés por las reacciones que suscita su obra literaria, lo comprueba la exclamación que lanza ante una crónica aparecida en "La Nación": "*Conservo curiosidad de saber quién hizo la crónica de "Más allá". ¡Habráse visto mentecato igual! Me ha fastidiado la incomprensión bestial del tipo*"[5]. Que no siente impotencia interior, se lo manifiesta a Julio A. Payró el 4 de abril de 1936: "*Y sobre esto de la conclusión de mi jornadas Ud. sabe que yo sería capaz de quererlo,*

(3) Como podrá apreciarse al leer la correspondencia, apenas publicado *Más allá* alcanzó este cuento esa estimación. El propio Quiroga parece preferirlo entre todos los que integran el libro.

(4) *La gallina degollada y otros cuentos* es una antología de cuentos incluidos en libros anteriores, más un relato, *El perro rabioso,* que aún no había sido incorporado a ninguno de los libros del autor. En 1920 publicó también Quiroga *Las sacrificadas* (cuento escénico en cuatro actos), única, y fracasada, incursión del autor en el teatro.

(5) Carta a E.M.E., del 24/IV/35.

de compaginar relatos como algunos de los que he escrito — 190 y tantos. No es, pues, decadencia intelectual ni pérdida de facultad lo que me enmudece". Que mantiene vivo el interés en continuar escribiendo, lo revela su persistente esperanza de llegar a escribir un libro como el de Axel Munthe, cuya lectura lo había entusiasmado. "*Cuando me decida a escribir mi pequeño libro de San Michele, este Denis ha de ser un tipo del que no me olvidaré. Sé mucho de él*", le escribe a Estrada el 25 de julio de 1936. No hay desilusión literaria, pues. No hay renunciamiento a escribir, aunque escriba poco en esos años, haciéndolo, cuando lo hace, con desgano y esfuerzo. Así lo manifiesta en más de un lugar de esta correspondencia. No hay renunciamiento pero hay desgano, ¿cómo se compaginan estas dos actitudes que son, ya que no contradictorias, por lo menos contrarias?

Creemos hallar un indicio para una posible respuesta en un rasgo del carácter de Quiroga: la absoluta, la inalienable sinceridad consigo mismo. El hombre que escribió las cartas que tenemos ante nosotros, es un hombre que, tras una tormentosa trayectoria vital, ha cambiado de sangre espiritual. Este hombre, aunque no haya modificado su concepción de la "*retórica del cuento*" y la defienda, ha modificado su visión de la vida. O mejor que modificado: ha hallado, despojado de impurezas, ese núcleo esencial de evidencias interiores tras las cuales anduvo agitadamente toda su vida sin poder apresarlas. En esta situación, y teniendo en cuenta aquella sinceridad consigo mismo, ¿podría continuar componiendo relatos como algunos de aquellos 190 y tantos que había escrito? Sí, sin duda, como algunos de *Los desterrados* y de los que se hallan, en libros anteriores, en idéntica línea creadora; no, como algunos de aquellos que, cualquiera sean sus virtudes narrativas, suponen un truco, un fraude, una mera artesanía literaria, o, lo que es peor, el consciente ejercicio de una facultad que se complace en producir el horror por el horror mismo. Al cambio de sangre espiritual, no correspondió de inmediato un cambio de piel artística. El camino literario que Quiroga se había abierto cuando su primera radicación en Misiones, en 1910, culminó en *Los desterrados* y debió haberse continuado en ese soñado libro de San Michele que, naturalmente, hubiera sido el *Libro de San Ignacio*. En esto, quizás, Quiroga no vio del todo claro. El mismo rompió la continuidad del paralelismo de su itinerario vital y literario. Publicó dos libros en falso, porque si *Pasado amor* es un fracaso literario, *Más allá* es casi una traición vital inconsciente que quiebra la auténtica trayectoria que indicaba *Los desterrados*. Si se nos permite ahora, tras estas consideraciones, ofrecer nuestra opinión conjetural acerca del silencio literario de Quiroga en sus últimos años, diremos que la raíz de esa mudez se halla en la inconsciente necesidad de esperar una nueva maduración literaria que se hallara al nivel de esa serena sabiduría de la vida cuyo total dominio le fue deparado en sus postreros años cenitales. La enfermedad impidió, desdichadamente, esa maduración cuyo fruto hubiera sido sin duda el más espléndido de los libros de Quiroga, el que lo mostrara, sin artificios ni trucos, en su ambiente misionero. En realidad, las cartas que nos ocupan pueden ser consideradas como el indeliberado material preparatorio de ese libro imaginario.

Claro está que la hipótesis sugerida sobre ese silencio literario de Quiroga no es totalmente demostrable. El mismo Quiroga busca explicaciones más sencillas: "*También como Kipling, creo que el hombre de acción ocupa en mi ser un lugar tan importante como el escritor. En Kipling la acción fue política y turística. En mí, de pioneer agrícola. Esto explica que, cumplida a mi modo de sentir mi actividad artsítica resucite muy briosa mi vocación agreste*". "*...es la violencia primitiva de hacer, construir, mejorar y adornar mi habitat lo que se ha impuesto al cultivo artístico —ay! un poco artificial*"(6). Llamamos la atención sobre el adjetivo artificial aplicado a la actividad artística, y preguntamos: ¿sospechó Quiroga que una zona de su labor literaria más que arte es artificio?, ¿no sugiere la idea de que, en su actual situación de espíritu, el autor sólo podría satisfacerse con formas de una total desnudez, despojadas de todo truco? Dejamos sin respuesta esas preguntas para citar otro fragmento, donde el salteño da una explicación distinta a su silencio literario: "*Como Ud. anota, el mundo actual, y su vida y la vida que nos obliga a vivir como puercos autómatas, no puede ser peor. Algo debe de haber de profundamente equivocado en el existir actual, cuando Ud. y yo, hombres de corazón y espíritu, apartamos como una pesadilla la expresión literaria. ¿Qué infiltración de afuera (totalmente de afuera, quiero creer) se opera en nuestras almas para dejarlas inundadas en tal desesperanza? ¿Qué pasa, sino? Vaya en paz que yo, con muchos años más que Ud cuelgue tranquilamente la pluma gastada y coja la flamante azada*"(7). Notemos que en este fragmento Quiroga da como causa de su mutismo literario un hecho exterior del cual él no es responsable: abandona la gastada pluma para coger la flamante azada porque un mundo desorganizado, una sociedad corrompida, una caótica manera de vivir los hombres, obliga, a los seres de "*corazón y espíritu*", a una especie de repristinización de lo que hay de mejor, más puro y auténticos en ellos. Y él, Quiroga, encuentra el camino de esa purificación interior en el regreso a la "*madre tierra*", en una inmersión en lo primario y elemental humano.

Otros temas. Estilo

Los últimos fragmentos citados permiten constatar, con total evidencia, cómo los temas de estas cartas se congregan —tal como ya lo hemos dicho —en forma de "*constelación*". En ellos, el tema "*situación literaria*" se traba con otros motivos. Vemos aquí cómo esa situación literaria se relaciona con un entrañable quehacer: la violencia primitiva de mejorar el habitat. Se relaciona, también, con un brioso renacer de una vocación agreste, dependiente, a su vez, de una visión del mundo y la vida que rodean al escritor. Estos motivos, con variantes, reaparecen una y otra vez a lo largo de las cartas. Y así, los diversos temas que se entretejen como lianas, irán trasmitiendo

(6) Carta a J.E.P., del 4/IV/36.
(7) Carta a E.M.E., del 26/IX/35.

paulatinamente al lector esa intuición personalísima de la vida a la que aludimos antes. No es necesario extenderse aquí sobre este aspecto de la correspondencia. El surge claro, nítido, espontáneo, a través de ella. Se le verá defendiendo su sentimiento entre deportivo, vital y anárquico del trabajo manual; se le verá exponiendo apasionadamente su interpretación de una obra, el *Brand* de Ibsen a la que considera a modo de un breviario ideológico; se le verá expresando su íntimo amor por los pájaros, de los que tiene diez y nueve especies y a los que alimenta él mismo. No faltan, desde luego, las referencias a la naturaleza y a la muerte, concebidos en mutua relación. *"Mas conforme al final con mi situación ante la muerte, ya comentada en mi carta anterior, sólo veré mañana o pasado en el sueño profundo que nos ofrezca la naturaleza, su apacibilísimo descansar. No creamos, sin embargo, que este sentimiento es derrotista en mí. He de morir regando mis plantas, y plantando el mismo día de morir. No hago más que integrarme a la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas aún para nosotros, pero existentes"*(8). Agreguemos aún que su amor a la naturaleza se relaciona con su vocación de pionero, de hombre de acción: Quiroga no vio sólo en la naturaleza un objeto de contemplación, sino también una fuerza fraternalmente enemiga —admítase la paradoja— con la cual era necesario lugar para subyugarla. Esa lucha es, para el salteño, un puente tendido entre la intimidad del espíritu y la intimidad de la naturaleza. *"Verso, prosa: a uno y otra va a desembocar el sobrante de nuestra tolerancia psíquica"*(9). Quizás también la lucha con la naturaleza fue para Quiroga una manera de descarga de electricidades del alma.

Las observaciones que anteceden pueden servir a modo de aperitivo intelectual para que el lector pre-guste la visión de la vida expresada por Horacio Quiroga en estas cartas. Visión de la vida que es como una autovisión vital(10). No insistiremos más en el tema. Haremos ahora algunas observaciones sobre el estilo de la correspondencia. Según la frase célebre, el estilo es el hombre. Lo cual equivale a que el hombre se traduce entero en su estilo. Tal Quiroga en estas cartas. Es el estilo desnudo, pero preciso, de quien sabe que comunica cosas esenciales para él. Desea comunicarlas, desprovistas de retórica, en su pura esencialidad. Como sucede en los mejores de sus cuentos, Quiroga no *"hace estilo"* en estas cartas, pero cada palabra parece ser, en cada caso, aquella que resulta absolutamente irremplazable para expresar lo que se quiere decir. Tan es así que casi sin esfuerzo se pueden retener párrafos enteros de memoria. En el *Decálogo del perfecto cuentista*, Quiroga escribió: *"No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo"*(11). Quiroga lo halla siempre. Consigue, así, trasmitir con plenitud su tema en un mínimo de espacio, dándole, por la economía de medios expresivos, un máximo de intensidad e interés. Por la misma razón, la tensión expresiva no decae en ningún instante pero no llega a ser cansadora para la atención. Dos o tres ejemplos, darán idea de esa economía y precisión del lenguaje. Hablando de plantas, escribe: *"Estoy formando un parque-jardín que dará envidia a los potentados mismos. Y esto, porque yo sé bien que las plantas tienen un lugar determinado en un terreno, fuera del cual son yuyos, lo más. Verán Uds. un día el gusto paysager de su amigo. Esto es mi San Michele, con menor amor a las reliquias artísticas y mayor al arte vivo de la naturaleza que Munthe"*(12). Un ejemplo de expresión casi aforística: *"La esperanza del vivir para un joven árbol es de idéntica esencia a su espera del morir cuando ya dio sus frutos"*(13). Finalmente, este ejemplo, donde se combinan la expresión íntima y la rápida descripción de lo externo: *"Llueve que da gusto desde esta madrugada. Desde mis ventanales veo el paisaje mojado, triste y oscuro. Solo como un gato estoy"*(14). Para concluir esta semblanza sobre los valores literarios de la correspondencia, volveremos a afirmar que hay en ella muchos fragmentos realmente antológicos. No queremos destacar ninguno. Cada lector hará su propia selección.

Otra vez un hombre y su misterio

Cuando observamos dos retratos de un mismo ser en dos épocas de su vida, lejana una de la otra, nada más interesante que comprobar cómo el tiempo ha ido modificando ese rostro hasta convertirlo casi en otro distinto a pesar de la existencia en ambos de algunos rasgos persistentes. El conjunto de esta correspondencia nos da un rostro de Quiroga. Quizás el lector tenga ya ante sí, a través de lo que llevamos escrito, la visión de algunos trazos de ese rostro. A nosotros se nos muestra como el rostro de un hombre que casi ha alcanzado la paz interior que le otorga, no obstante los sinsabores que vive, el disfrute de una melancólica dicha. Otro rostro de Quiroga, muy distinto a éste, es el que se dibuja en las páginas del *Diario de viaje a París*(15). Allí se perfila el rostro de un joven dandy, muy estilo 900, bullente de desorientada vida interior. Entre uno y otro rostro, existen aún otros muchos intermediarios. Si pudiéramos verlos en una rápida proyección cinematográfica quizás nos fuera dado intuir todos

(8) Carta a E.M.E., del 21/V/36.

(9) Carta a E.M.E., del 26/VIII/36.

(10) No es necesario hacerlo aquí, pero cualquier lector podrá entresacar del texto muchos pequeños fragmentos introspectivos que constituyen otras tantas autodefiniciones de Quiroga.

(11) *Decálogo del perfecto cuentista.* Figura en el mencionado tomo VII de la edición Claudio García. (Pág. 119).

(12) Carta a J.E.P., del 4/I/36.

(13) Carta a E.M.E., del 29/IV/36.

(14) Carta a E.M.E., del 25/VI/36.

(15) El *Diario de viaje a París* fue publicado, con documentada Introducción y Notas de Emir Rodríguez Monegal, en la Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. (Año I, tomo I, Montevideo, diciembre de 1949). Fue reeditado, junto con la introducción, las Notas y más un Apéndice documental, por las ediciones *Número* (Montevideo, 1950).

los motivos que transformaron el viejo rostro en el nuevo. Hay aún otros materiales inéditos que irán rindiendo algunos de esos rostros. Toda esa documentación arroja sucesiva luz sobre ese misterio que es el alma de Quiroga. Pero ese misterio permanecerá —por lo menos para nosotros— como tal misterio. Quiroga es un Proteo inaprehensible. El hombre que el 21 de mayo de 1936 había escrito: *"He de morir regando mis plantas y plantando el mismo día de morir"*, concluyó su vida —trágico destino— tomando cianuro, en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires, en la madrugada del 19 de febrero de 1937. Una imagen conmovedora se sitúa junto a la del trágico suicida. Es la de un ser ingenuo y bondadoso de alma y monstruoso de cuerpo, Vicente Batistessa, enfermo crónico internado permanentemente en la casa, que aliviaba su propia desdicha cuidando a los otros pacientes. Fue el postrer y más manso de los amigos de Quiroga. Tendido en el suelo, junto a su casa, velaba, abnegado y bondadoso como un perro fiel, las noches del escritor. Este ser deforme y casi angélico fue quizás el último que contempló Quiroga en su vida.

INDICE

Se terminó de imprimir
en Julio de 1975, en
Imprenta Vinaak
La Paz 1825
Montevideo
Uruguay

Comisión del Papel
Edición amparada en el art. 79
de la Ley 13.349

Dep. Legal Nº 32.002/75