

PROLOGO

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 auna 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 enraizada 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 nar-

cisista y desmelenado, de la poesía de Delmira Agustini (1886 - 1914); junto a la narrativa de Carlos Reyles (1868 - 1938), empeñado 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 - 1921) cierra con *Lanza y sable* (1914) su tetralogía 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 adquiere 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 pri-

mero 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 innumbrables 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 sentirse exquisito y hallarse como traspasado o agujoneado 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 su anarquismo italo-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 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 sorprendidos 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 colorea intensamente la vida intelectual de esos años. Tanto, que infiltraciones esteticistas se da en la obra de creadores a los cuales no se les podría adjudicar con justicia el adjetivo. Piénsese, por ejemplo, en Rodó y Reyes. 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 escritores 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 traspasadas 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 Ylla Moreno, Francisco G. Vallarino, Justino Jiménez de Aréchaga, Julio Lerena Juanicó. 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. Diseñar 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 pseudo-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 llevada 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 transcrita, la segunda, en la conferencia *El decadentismo en América*, dictada por César Miranda el 2 de agosto de 1907, en el "Ateneo" de Montevideo 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 Belq, 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. Léanse en voz alta y se percibirá su sostenido ritmo verbal, nótese en algunos versos el ajustado juego de vocales y consonantes, percíbese la adecuación de la metáfora a la imagen visual que se quiere transmitir (por ejemplo. "*Y a los golpes del remo se enrulan las pelucas de espumas 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 inno-

vadora del momento Tenía, sin duda, muy bien aprendidos su Verlaine y su Rubén Darío Pero ésto 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* 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 cíncico 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.

La obra literaria de Roberto de las Carreras puede fácilmente dividirse en tres grupos: poesía, prosa poética 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 poética o narrativa *Sueño de oriente* (1900), *Oración pagana* (1904), *Yo no soy culpable* (1905), *Salmo a Venus Cavalieri* (1905), *En onda azul* (1905), *Diadema fúnebre* (1906), *La visión del arcángel* (1908), *El cáliz* (1909), *La Venus Celeste* (1909); el libelista, y aparte de las publicaciones en la prensa diaria provocadas por polémicas varias, se halla especialmente representado en *Amor libre Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras* (1902) Fuera de esta clasificación queda *Parisiñas* (1904), donde combina la prosa poética con algo del libelista y hace crítica literaria Este conjunto de obras, si bien no constituye labor li-

teraria 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 poética y narrativa, el más famoso, nominalmente, de los libros de Roberto de las Carreras es *Salmo a Venus Cavaheri*. 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 exarcebadamente 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 incomprendible. 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 *in*vectiva, 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 aportan 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 *Psalmó 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 París

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 producian 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 respeto 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 mezcla 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 vacío. Escribe Reyles: *“Guzmán era un diamantista 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 donde 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 desgarran 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 del 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 clarividencia 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 ésto, su posición em-

parenta 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 Reyes", afirma también que 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" (3). *El extraño*, por otra parte, y ésto demuestra que causó impacto, provocó una áspera crítica de don Juan Valera, que acusó a Reyes 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 pio-

nero agrícola y de industrial experimental Es la imagen que documentan tantas fotos en las que se le ve barbudo y desgredado, con su rotosa indumentaria de peón misionero, dedicándose 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 cuyas tan exactas como ésta Y no menos interesantes Entre ellas, la juvenil, que es la antítesis del Quiroga selvático Esta 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 que 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 Jaureche y José 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 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 como 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 una forma modernista de sentir el amor; hay una indumentaria modernista; hay un modo modernista de aprender 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, extravagante pero va 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*, *Vamer y Cia*, *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 quár-dabosque comediente* 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 como 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 ex-

presión 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 construída 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 en-deble, 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.

LA MUERTE LO SEGÓ JOVEN

Manuel Acuña, en la literatura mexicana, y Adolfo Berro y Andrés Héctor Lerena Acevedo, en la uruguayana, 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 piruetes mentales, de actitudes cownescas 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 Esta 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 tituladas *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 surrealistas, 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 asocia-

ciones 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 india* 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 marnero*. 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 marnero* 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 del 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 psicológicas 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 psicológica 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 *razo* 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 poéticas*, pertenece a una serie de siete trabajos de la misma índole cuyos manuscritos integran el acervo del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional (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 tenían 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 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 avegigan el rostro, por lo que denominaré consanguinidad pura'enta, 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 - 1970), 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 de 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 primera 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 refinamien*

tos, de los espasmos y los ruidos 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 dandismo, la pose luzbeliana, la erotomanía, Paul Minely la buscó aparentando una distorsión íntima, afirmando que en su "cuerpo f'aco" 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 ajeno. — Para parecerme a Char'es Cros me he pintado la cara de negro. — Para parecerme a Corbière 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, exanques, erotomaniacas*". 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* paradigmatisa 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 le 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 auto-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 desvenecijados, 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"* (1). 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 rememorar 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 Sa-*

cerdote 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 desafortado 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 Mi-

randa (1884 - 1962) fue, sin duda, el de mayor talento, y uno de los pocos que —fuera, desde luego, de los astros 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. Contertulho 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 literario 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: deco-

rativismo, 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 mas que una estética conscientemente asumida fue un reflejo de la sensibilidad ante la imitación 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 sesio-

nes, 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, *Frat 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 corrú'os de las comadres literarias de la ciudad. La gente rio 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” () (8). El poema, como otros del libro sintetiza el parnasianismo descriptivo con el simbolismo de contenido. En lo descriptivo, logra un cuadro plásticamente poderoso, bien visualizable 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 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 ebriedad 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 sustan-

ciales 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 Omar Kháyyám 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 ideas estéticas en el área cultural platense.

CINCO ENTRE MIL

Cualquier curioso lector que recorra las páginas de las revistas, los almanaques, la pren-

sa 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 este 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 Juanicó 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 Juanicó, muy fino espíritu, exigente consigo mismo, publicó poco, pero tuvo una brillante actuación como profesor de literatura, Juan José Ylla Moreno, también contertulio de *La Torre*, editó un libro de poemas: *Rubies 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 Aré-

chaga, 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 Juanicó. 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 Mendilaharsu— figuraba un joven alto, apuesto y delgado, que gastaba un gran chambergo de amplias alas recubriendo una romántica 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 novecentista 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 anarco-esteticista (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 asu-

mir 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 Marqat*. 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 tienen 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), *Lu'ú 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: "*Purificate, extranjero*", está formado por catorce sonetos, mas 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, Vibración, Esperanza, Fe. . Este 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 sen-

sación Pero se identifican con la orientación modernista por otros rasgos búsqueda de la exquisitez, anhelo de excentricidad con respecto al medio, necesidad de sentirse *Umco* No abundan en exotismos — helenismos, 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 "*juquete 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 modernistas. 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 Hebron 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 brutal y corrompida; 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 tiene 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 una nota publicada en "El País", el 14/VI/64, Alberto Zum Felde insinúa que el estado de conciencia característico de la intelectualidad novecentista cambió por 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 tragicomedia 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 en 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 perdonenme la paradoja — un bárbaro civilizado" Estas palabras fueron escritas por Fernán Silva Valdés en su *Autobiografía* (9) y caracterizan, con precisión, las tres etapas fundamentales de su trayectoria poética. En la primera, de la que no ha quedado libro, fue, y es, también expresión suya, "*un vulgar poeta gauchesco*" que, en poemas para consumo de amigos o payadas de aficionados, 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 ultraísmo 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 síntesis 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 ésto, 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.

ARTURO SERGIO VISCA

LXV

NOTAS

- 1) Las referencias bibliográficas figuran al pie de cada texto
- 2) Ver *Apéndice*
- 3) *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 3ª edición, 1967)
- 4) Prólogo a Carlos Reyles *Ensayos* (Montevideo, Biblioteca "ARTIGAS", Colección de Clásicos Uruguayos, Volúmenes 84-85-86, 1965)
- 5) Loc citada
- 6) José M Delgado-Alberto J Brignole *Vida y obra de Horacio Quiroga* (Montevideo, Claudio García & Cía, 1939)
- 7) Ramón Mérica *Un reservista de la belle époque* "El País" 18/5/69
- 8) Loc citada.
- 9) Fernán Silva Valdés *Autobiografía* (Montevideo, Apartado de la "Revista Nacional", Nos 193-194, 1958)

CRITERIO DE LA EDICION

Al pie de cada pieza, se indica el texto de donde ha sido tomada, el cual se reproduce fielmente, con la sola modificación impuestas por la modernización de la ortografía y la corrección de alguna errata evidente