

PRÓLOGO

COORDENADAS NARRATIVAS

La obra de nuestros narradores de fines del siglo XIX y principios del XX se erige sobre ciertos supuestos afectivos e intelectuales estrechamente ligados a su situación de seres enfrentados a una realidad que se les presentaba ante todo como un problema. Sus obras, para bien o para mal, están contaminadas de la necesidad de tomar conciencia de la realidad que los rodeaba y adoptar una posición —afirmativa o negativa— ante ella. Para todos esos escritores fue lo autóctono, con su plural repertorio de formas inéditas de vida, no sólo materia narrativa sino también objeto de meditación. Todos ellos pretendieron, y lo lograron con éxito vario, a más de ofrecer el dibujo objetivo de la realidad nacional rotundizado por el juego imaginativo de la narración, dar su particular interpretación de esa realidad. Es cierto que toda "*visión*" narrativa de la realidad es a la vez interpretación ideal de ella. Pero ofrecer esa interpretación, que surge indeliberadamente como consecuencia de una cualidad ínsita en el género narrativo, fue en los narradores a quienes me refiero propósito deliberado. Para ellos tuvo la narrativa, además de sus valores propios, un carácter instrumental: servir a la indagación de lo autóctono. Todos ellos están identificados por ese signo profundo.

Todos se propusieron contribuir con sus obras a constituir una "*conciencia nacional*". Esa narrativa no soslayó nunca este punto de vista.

La obra de Javier de Viana no escapa a ese imperativo. Ni escapa a él, por consiguiente, *Gaucha* que es en cierto modo la obra-síntesis de su autor (1). El mismo Viana calificó su novela como "*ensayo de psicología nacional*". Y reafirmando la contextura dual (obra de artista, obra de sociólogo) que para él tenía la obra, escribió en el prólogo de la segunda edición que *Gaucha* era una obra "*de sentimiento, una obra de verdad y hasta una obra de ciencia*". Con la afirmación de que su novela es una obra "*de verdad*" y hasta "*de ciencia*" se refiere Viana, indudablemente, a esa su calidad de "*ensayo de psicología nacional*". Cuando Viana manifiesta que es *Gaucha* una obra "*de sentimiento*" alude a su calidad de obra novelesca no exenta, en las intenciones del autor, de cualidades poemáticas. Esta dualidad en la estructura de la novela, cuyo autor procura hacer obra de arte al tiempo que rendir casi científicamente su materia narrativa, permite considerar a *Gaucha* según un doble enfoque. Es posible, en primer término, atender en sí misma a la visión de la realidad que ofrece Viana en su novela; es posible, en segundo lugar, considerar los resortes narrativos de que se vale el autor para convertir la realidad en obra de arte. El juicio global sobre *Gaucha* resultará luego naturalmente de la consideración sintética de ambos aspectos.

(1) Como se vera más adelante, la afirmación de que es *Gaucha* la obra-síntesis de Javier de Viana no significa que literariamente sea la más lograda. La afirmación se fundamenta en otras consideraciones.

JAVIER DE VIANA Y LA REALIDAD

Uno de los libros de Viana, *Gurí y otras novelas*, se cierra con dos trabajos —no son estrictamente cuentos— cuya lectura conjunta es sumamente significativa para comprender la situación de Javier de Viana ante la realidad. Uno de ellos es *Las madres*; el otro se titula *La azotea de Manduca*. En el primero hace Viana un amargo alegato contra las guerras civiles. En el segunda narra una visita del autor a las ruinas de la *Azotea de Manduca*, a lo que fue "el castillo feudal del coronel Manduca Carabajal, el nido grande y áspero de aquella águila famosa". Ante las ruinas evoca Viana al personaje que señoreaba allí cuando las ruinas aún no lo eran, recrea imaginativamente el régimen de vida del caudillo y no puede disimular la admiración y la fascinación misteriosa con que aquél lo atrae. Ante esa evocación toda la realidad que lo rodea se le aparece mezquina. Siente que todo es "como si se observara el paisaje en un crepúsculo frío y triste, y en ese escenario agonizara una raza sin lamentos ni protestas" y "como si en ese lúgubre y silencioso anochecer se oyeran las últimas vibraciones del alma nacional que se extingue". En *Las madres*, pues, alega Viana contra una situación que lo atrae cuando la ve proyectada en el pasado. Idéntica contradicción se da en las dos versiones de la acción del "31 de marzo". Una figura en las *Crónicas de la revolución del Quebracho*, la otra en el cuento de *Campo* que lleva por título aquella fecha. En la versión de las *Crónicas* es evidente el esfuerzo del "correligionario" por "retemplar la fibra partidaria". Allí la metralla no asusta sino incita a la pelea. Los jóvenes revolucionarios sienten

arder en sus venas una sangre caldeada por la memoria de los antepasados. En el cuento de *Campo* el narrador muestra con amargura una realidad cruel y bárbara: la devastación, el miedo que anonada, el sacrificio de vidas jóvenes, el crudo antagonismo entre el ideal soñado y la realidad feroz. Repásense, para comprobar estas afirmaciones, las páginas del cuento y las respectivas de las *Crónicas*.

Esta oscilación del alma de Viana entre dos sentimientos contradictorios signa casi todas las páginas que dedicó al gaucho bélico de nuestras guerras civiles y se proyecta en distintas formas al resto de su obra. Lo atrae lo que de virtud potencial tienen ciertas formas de las vidas primitivas de sus personajes: el coraje casi ciego, la dura integridad, la ruda nobleza que se oculta tras una taciturnidad viril. Lo atrae también el soplo de áspera poesía que la vida agreste pone a veces en esas vidas primitivas. Pero nunca, en realidad, se consustancia Viana total y simpáticamente con sus criaturas: siente que ellas representan y son la barbarie, la regresión hacia formas negativas de vida, la contra-parte de lo que él vagamente entiende como progreso. Este vaivén afectivo perceptible en Viana tiene dos consecuencias. La primera es que para Javier de Viana las cualidades de sus personajes son ambivalentes: son al mismo tiempo positivas y negativas, lucen un signo de + y otro de —, son virtudes y vicios simultáneamente. La segunda consecuencia es el tipo humano que se da en la obra de Javier de Viana. En situaciones bélicas el gaucho de las obras de Javier de Viana no es el gaucho épico de la gesta emancipadora, en el cual hasta la barbarie aparece como purificada al arder en el fuego transfigurador de esa misma gesta,

sino el anti-héroe de las guerras civiles, en el cual hasta el coraje indómito se muestra degradado por la crueldad y la soberbia. En situaciones de paz, el "paisano" que aparece en la obra de Viana no es el ser inocente y puro en su primitivismo que ofrecerán narradores posteriores, sino un ser devorado por la indolencia, la incuria, la desidia, la abulia, la picardía malintencionada y corrompido por el alcoholismo, la prostitución, el caudillaje político y el matonismo. Sólo algún rasgo de valor, una recóndita bondad en algún personaje o una ráfaga de poesía idílica en algún momento, atenúan el pesimismo de ese cuadro desolador. Dentro de las dimensiones de este trabajo sólo es posible insinuar este tema. Pero la comprobación de estas afirmaciones se hallará en la lectura de los mejores y más significativos cuentos de *Campo* y de *Gurí y otras novelas*.

En general, el tiempo histórico en que Viana ubica sus criaturas es el que corre entre 1870, época de la revolución de Aparicio, hasta los primeros lustros del siglo XX. Esta circunstancia justifica que se haya procurado explicar mediante razones de orden sociológico las señaladas características de la visión que tiene Viana del habitante de nuestra campaña. "*Después de un breve ciclo heroico, —escribe al respecto Alberto Zum Felde en su *Proceso intelectual del Uruguay— la raza gaucha entró en un período de decadencia (. . .) Viana ha visto a nuestro gaucho en esta etapa decadente de su involución. Y así lo ha pintado*". Es evidente la exactitud de esta observación. Pero es evidente también que resulta insuficiente, pues sólo atiende a un aspecto del problema. El escritor no es meramente un eco pasivo de su ámbito histórico. Entre éste y el escritor hay algo más*

que una relación de efecto y causa. Su obra no es una simple consecuencia del medio sino expresión de una reacción determinada ante el medio. Por esto pienso que en la determinación de los tipos humanos que viven en la obra de Viana, la acción de la indicada ambigüedad afectiva que se da en su alma es tan importante como la causa señalada por el crítico citado. Porque Viana no "copió" meramente la realidad sino que la "vio" a través de una óptica espiritual determinada. Y esa óptica fue pesimista, amarga y descreída. Viana ni siquiera admitió la discutible pero aparentemente salvadora oposición civilización-barbarie: si el campo es para Viana la barbarie apenas suavizada por una áspera y fugaz poesía, la ciudad (a través de las escasas referencias que a ella se hacen en su obra) se muestra como generadora de corrupción y cocina de engaños y fraudes políticos. La ciudad es para Viana la otra cara de la moneda. Pero esta otra cara se perfila con facciones tan desagradables y desalentadoras como las de la primera⁽²⁾. Viana, en rigor y en lo más hondo de sí mismo, se sintió como ubicado en un callejón sin salida.

"GAUCHA": OBRA-SÍNTESIS DE VIANA

Esos son los trazos generales, el esquema o mapa primario que delimita la obra de Javier de Viana. Pero su obra (que es, por otra parte, una de las más fecundas de la literatura nacional) admite una clasificación que la escinde en dos vertientes: una,

(2) En "*Sangre vieja*", cuento de *Gurú y otras novelas*, deja entrever Viana cuál es su visión del hombre de la ciudad. Pasajes semejantes hay en otras páginas del autor, incluso en *Gaucha*.

la del narrador analítico y moroso, que se toma el tiempo y el espacio que un pausado narrar requiere; otra, la del escritor graficista y sintético, casi caricaturista narrativo, que ciñe su tema al brevísimo espacio de cuatro o cinco páginas. La primer vertiente se da especialmente en sus libros iniciales: *Campo* (1896), *Gaucha* (1899) y *Gurí y otras novelas* (1901), libros a los cuales es posible sumar *Crónicas de la revolución del Quebracho* (1891) y *Con divisa blanca* (1904), donde el autor cuenta sus experiencias de revolucionario y que, a pesar de no constituir obras de pura creación imaginativa se integran con naturalidad a su labor de narrador⁽³⁾. La segunda vertiente es la predominante en sus libros posteriores: *Macachines* (1910), *Leña seca* (1911), *Yuyos* (1912), *Cardos, Abrojos, Sobre el recado* (1919), *Ranchos, Bichitos de luz, Paisanas* (1920) y algunos otros⁽⁴⁾. La materia narrativa que trata Viana en ambos grupos de obras es la mis-

(3) Las *Crónicas de la revolución del Quebracho* (Montevideo, Claudio García y Cia., 1944) fueron publicadas por el Prof. Juan E. Pivel Devoto con un interesante prólogo que ofrece datos de importancia sobre los primeros años de la vida de Javier de Viana. En este prólogo se comunica que las *Crónicas* se editaron por primera vez en forma de folletín en *La Epoca*, a partir del 11 de octubre de 1891. Hay en el libro pasajes de gran intensidad narrativa. Asombra que haya sido escrito por un muchacho de 17 años. Es indudable que en las *Crónicas* hay páginas sobre las que es necesario pasar rápidamente las de efusiones lírico-patrióticas que parecen calcadas de Víctor Hugo aunque, naturalmente, sin el genio de éste. En cambio hay muchísimas páginas de firme trazo, las escritas cuando Viana se ciñe a las líneas que la realidad fielmente observada le impone.

(4) En general la crítica ha valorado el primer grupo de obras en detrimento del segundo. Creo injusta esta actitud. Una selección de los mejores cuentos breves de Viana mostraría por sí sola los perfiles de un cuentista de excepción. En un trabajo titulado "*Javier de Viana y sus cuentos breves*" (*Almanaque del Banco de Seguros*, Año XLIII, 1956) he expuesto, aunque someramente, algunos puntos de vista al respecto.

ma. Semejante es también en ambos el transfondo afectivo que los cimienta. Esa materia y ese transfondo afectivo son los que quedan más arriba brevemente reseñados. No obstante hay diferencias profundas entre las obras de una y otra vertiente. Esas diferencias nacen del hábil empleo en sus cuentos cortos de un elemento literario infrecuente en los largos: el humorismo. En sus obras mayores Viana carga el acento sobre los aspectos dramáticos de sus criaturas y la visión resultante es casi despiadada. Sus cuadros se tiñen de crueldad apenas atenuada en algunos casos por un recóndito sentimiento de nobleza que pervive en el alma de sus personajes. Cuentos como "*Teru-tero*", "*Persecución*", "*Los amores de Bentos Sagrera*", "*En las cuchillas*", lo atestiguan. En cambio en los cuentos breves el humorismo pulimenta la crudeza realista de su visión narrativa y las aristas ásperas y afiladas de su pesimismo. El fondo amargo de sus libros iniciales se convierte en sus cuentos breves en un desganado escepticismo. Incluso es posible afirmar que en el primer grupo de obras el "*sociólogo*" está siempre presente y apareado al narrador; en el segundo, el "*sociólogo*" retrocede a un segundo plano y se oculta, quizás con una sonrisa levemente burlona, tras el hombre que se complace primordialmente en narrar.

Ahora bien: "*Gaucha*" se incluye dentro de la primera de las dos vertientes indicadas. Ofrece por lo tanto fundamentalmente las notas (dramaticidad, pesimismo, barbarie) que caracterizan a las obras de dicha vertiente. No obstante *Gaucha* también recoge en sí los pocos rasgos caricaturales y de humorismo que se dan en los cuentos de *Campo* y en *Gurí* y

otras novelas (5). Hay en *Gaucha* junto a los elementos literarios que corresponden al narrador analítico y moroso, otros que pertenecen al escritor sintético y graficista. Se dan en *Gaucha* sobre un fondo de dramaticidad intensa escorzos levemente caricaturales que matizan esa dramaticidad. La novela, pues, congrega en sí las tónicas literarias diversas de los otros libros de su autor. Pero aún hay más. En la obra de Javier de Viana adquiere vida una innumerable pululación de personajes, hay una multiplicada creación de situaciones y anécdotas, se describen —extensa o someramente— variados paisajes y ambientes. Sin embargo, todo ello —y sin negar la riqueza con que sabe Viana matizarlo diversificándolo— es reducible a unos cuantos moldes y tipos esenciales que se hallan casi todos —en acto o en potencia, íntegramente o prefigurados— en *Gaucha*. Fácil sería hacer un rastreo en la obra de Viana y comprobar que gran cantidad de situaciones y personajes de sus otros libros encajan como en moldes en las situaciones y personajes de *Gaucha*. En ella confluyen, abreviados o amplificadas, los temas, los personajes, las situaciones y hasta la coloración afectiva de las otras obras del autor. Esta circunstancia permite afirmar que es *Gaucha* la obra-síntesis de Javier de Viana, la que condensa su visión de la realidad rural de nuestro país. *Gaucha* se ubica íntegramente, pues, dentro de las constantes ostensibles en el orbe narrativo de su autor. El relevamiento de la galería de "tipos" humanos que se mueven en la novela permitirá ampliar lo expuesto sobre la visión que de la realidad tiene Viana.

(5) Notemos, de paso, que aunque *Gurí y otras novelas* fue publicado después de *Gaucha*, tiene varios cuentos escritos antes que ésta.

PROTAGONISTAS Y DEUTERAGONISTAS

Hay en *Gaucha* dos grupos de personajes. Uno formado por los cuatro actores (Juana, Lucio, don Zoilo, el rubio Lorenzo) directamente comprometidos en el drama que desenvuelve la novela; otro, el de los personajes secundarios (Jesús, Casilda, don Montes, el comisario, don Diego López, doña Brígida, etc.) que constituyen una especie de coro imprescindible en la economía de la obra. Hay, pues, protagonistas y deuteragonistas. A esta división dual de los personajes corresponde aquella divergencia en su tratamiento literario señalada en el capitulillo anterior y que determina la bifrontalidad (elementos dramáticos y humorísticos, morosos y graficistas) de *Gaucha*. Los agonistas del primer grupo se sitúan de lleno dentro de las líneas dramáticas y pesimistas de los cuentos largos de Viana. Los del segundo grupo muestran por momentos la faz caricatural y humorística de los personajes de los cuentos breves (aunque, claro está, sin acusar tan fuertemente esos rasgos). Atendiendo a esta bifrontalidad convendrá considerar a cada grupo de personajes por separado.

EL HOMBRE Y SU MEDIO

Carlos Roxlo, en su *Historia crítica de la literatura uruguaya*, descubre en *Gaucha* elementos simbólicos. Quizá la novela admita una interpretación de esa naturaleza (aunque, a mi juicio, no estrictamente en el sentido en que la hace Carlos Roxlo). El transfondo poemático de la obra permite asimismo sospechar que el propósito simbólico no

fue ajeno al propio Viana. Según esa interpretación simbólica, la intención última del autor al escribir su novela habría radicado en el propósito de realizar a través de ella una exaltación de las "*virtudes de la raza*". Pero en los personajes de *Gaucha* hay en verdad muy pocas virtudes exaltables. Creo conveniente enfocar la novela desde una acomodación óptica distinta. La novela ofrece, a través de sus cuatro personajes protagónicos, cuatro tipos de reacciones disímiles (y no ambiguamente simbólicas sino concretamente reales) ante el "*medio*" que los rodea. Es desde este ángulo que debe ser enfocada la novela.

Cuando se afirma que el hombre es producto de su medio ambiente natural o social, o de su época, se expresa una verdad a medias o una media verdad. Esto es: algo que no es inexacto pero que no formula la verdad total, porque sólo atiende a una parte de la verdad. El "*medio*" no es un molde que por sí sólo conforme al ser humano. Es cierto que el "*medio*" actúa sobre el hombre. Pero éste es, para decirlo con palabras de Ortega y Gasset, "*un ser reactivo*" y no recibe pasivamente esa presión que sobre él ejerce su atmósfera vital sino que reacciona activamente ante ella. Entre el ser humano y su "*medio*" hay, pues, una inter-acción en la cual no es ciertamente la menos importante la acción del primero. Un tipo humano determinado no es en consecuencia un producto de su "*medio*" sino expresión de una reacción ante el mismo. Estas reacciones son infinitas. Esquematizando, para atenerme al caso de *Gaucha*, señalaré cuatro de esas posibles reacciones, que configuran cuatro formas de relación con el "*medio*". Primera: inadaptación (por superioridad

o inferioridad); segunda: adaptación constructiva; tercera: adaptación mimética; cuarta: adaptación agresiva. A estos cuatro tipos de relación con el "medio" pertenecen respectivamente Juana, Lucio, don Zoilo y el rubio Lorenzo.

JUANA

Viana ve, o mejor, piensa, a la heroína de su novela como una histérica cuya enfermedad se debe a la acción conjunta de la "herencia" y el "medio". En Juana confluyen dos sangres: la de su abuelo Luis Valle, romántico, aristocrático y delicado personaje, y la de Rosa, su abuela, ruda campesina, "virgen robusta de amplias espaldas, seno exuberante y anchas y firmes caderas". En esa confluencia de sangres distintas radica para Viana el origen de la enfermedad de Juana, de quien afirma: "*Producto de aquel héroe frustrado —visionario romántico, arrancado a su delirio de cosas grandes por un vuelco repentino del azar—, y de aquella china viril, destinada a engendrar hijos de matreros, morrudos y vigorosos, resultó ella, por herencia atávica, un fruto exótico sin destino ni misión*". Junto con la "herencia" actúa el "medio": "*Su tristeza, —escribe Viana refiriéndose a Juana— su desconsuelo, la horrible y desconocida enfermedad que la martirizaba, no era otra cosa que aquella vida extraña, en un rancho derruido, en medio de un estero desierto, sin más compañía que el viejo solitario, siempre hosco, siempre áspero e insociable siempre*". Juana es, pues, según Viana, un enfermizo producto del "medio" y de la "herencia", pero sobre todo la "herencia" acerca de la cual insiste constantemente. Los críticos de la novela han recal-

cado esta concepción del personaje. Juana es, escribe Alberto Lasplaces, "*producto exótico de dos sangres y de dos culturas distintas*". Roxlo se refiere a la "*herencia*" en Juana y opina que "*lo maternal, el suelo, la empuja hacia el monte —lascivia y libertad— en tanto que la rama paterna, el espíritu, la empuja hacia lo azul, —fantasía y código*". Más cautelosamente Jorge Augusto Sorondo afirma que Juana "*parece víctima de extraña herencia — o (quizá) de las ideas de la escuela naturalista sobre herencia*"⁽⁶⁾.

La expuesta es la interpretación que del personaje dan Viana y sus críticos. Pero Juana admite otra interpretación, en cierto modo opuesta a la del autor.

Juana sospecha que todo su mal podría resolverse en una limpia felicidad familiar casándose con Lucio. "*Sin que jamás hubiera precisado sus anhelos —escribe Viana— Juana cifraba en Lucio su redención*". Y más adelante se afirma que el ideal de Juana era tener hijos, "*cuidarlos, amarlos, emplear en ellos la inmensa ternura de su alma. Era hasta una necesidad que ella sentía; una necesidad para apagar las pavorosas inquietudes de su espíritu. Su existencia tendría un fin, una razón de ser. En cuanto a Lucio, lo amaría mucho, mucho, por el inmenso bien que le aportaba; lo amaría como el esposo, como el padre, como el compañero, como el jefe y sostén del hogar*". No obstante ante Lucio el alma de la joven vacila: no se decide a casarse con él, ni se decide a abandonarlo. Juana (o el

(6) JORGE AUGUSTO SORONDO, "*Triple imagen de Javier de Viana*" (Número, Año 2, Nos. 6, 7, 8, Montevideo, enero-junio, 1950).

autor) procura explicar esa vacilación diciéndose que sólo se entregará al joven cuando se halle curada de su "extraño mal". Pero la realidad es otra. Juana se sabe de una naturaleza espiritual distinta y distante de la de Lucio. Juana, aunque ella no lo sepa, se siente superior a Lucio. Le tiene cariño y respeto, porque lo sabe bondadoso y honrado, pero no puede amarlo. Lucio es para ella un alma demasiado rústica. Juana, que termina entregándose pasivamente al rubio Lorenzo, rechaza violentamente a Lucio cuando éste, paseando con ella por el bañado, tiene un arranque pasional de enardecimiento sensual. Esta es la situación de Juana ante Lucio, pero ¿cuáles son sus reacciones ante el rubio Lorenzo? Ante éste, que es el polo opuesto de Lucio, Juana experimenta repugnancia y horror, pero "*por un extraño fenómeno de su extravagante naturaleza, —comenta Viana— no podía menos de admirar a aquel hombre infamemente grande, aquel rebelde cuyos actos vandálicos eran ejecutados sin misericordia y recordados sin remordimientos, como justas represalias en la guerra sin cuartel que la sociedad le había declarado*".

La naturaleza de sus reacciones ante Lucio y ante el rubio Lorenzo ilustran acerca de las relaciones de Juana con respecto a su "medio". Estas reacciones son, por otra parte, semejantes a las que muestra Juana en su relación con los otros personajes de la novela (don Montes, doña Brígida, Casiana, Tosa, Cata, Amancio, etc.). Todas esas reacciones evidencian que, en definitiva, "*la monstruosa enfermedad de su alma*" encuentra su explicación más que mediante el mágico resorte de la herencia a través del estudio de su inadaptación al "medio". "*Su temperamento*

—afirma Viana— *no podía adaptarse al temperamento de sus semejantes: era una pieza que no encajaba en el engranaje social*". Y no encaja porque Juana posee una sensibilidad superior al medio en que vive y al mismo tiempo carece de energías para luchar contra él. El alma de Juana oscila entonces entre una aceptación resignada (que la lleva hasta una pasiva entrega al rubio Lorenzo) y la tentación del suicidio (cuyo intento frustrado se narra en vigorosas páginas del capítulo VII).

Estas afirmaciones, que contradicen parcialmente la interpretación que Viana hace de su personaje, encuentran su confirmación en las páginas en que el autor en vez de analizar a su heroína la deja vivir libremente. Juana alcanza entonces su verdadera dimensión humana y poética: se la ve en su calidad de ser desamparado y tierno, se pulsa su drama de ser inadaptado y se comprende porque el alma de Juana oscila entre la admiración que despierta en ella la vitalidad bárbara y poderosa del rubio Lorenzo (cuya barbarie al mismo tiempo le repugna) y el cariño hacia ese ser bueno que es Lucio (cuya simplicidad de alma lo separa de ella). Se comprende también su imposibilidad de acordar su afecto por don Zoilo y el casi terror que a veces experimenta ante él. Esas son las páginas en que Juana está intuída, no pensada. Esas las páginas en que el personaje se rodea naturalmente de un hálito de misterio estéticamente válido.

Dentro de esta visión del personaje adquiere cierta validez, y en un sentido más profundo, la interpretación simbólica que hace Roxlo de Juana. Juana se convierte no ya en representación de nuestra tierra, en símbolo poético de una realidad agreste

y más o menos bucólica, sino en expresión de un estado de la "*conciencia nacional*". Según Dionisio Trillo Pays, Juana es un auto-retrato psicológico del propio Javier de Viana. Creo que esta observación es exacta. Creo, también, que puede proyectarse aún más lejos. Porque Viana representa en sus reacciones ante nuestra realidad a muchos de los que, situados en este Uruguay todavía protoplasmático en cuanto entidad social, sentimos su misma atracción atávica ante la barbarie y su misma civilizada repugnancia ante ella. La barbarie (lo mismo que ciertas figuras y elementos de nuestra mitología nacional: el compadre, el compadrito, el malevo, el tango, las "academias", etc.) nos atraen por momentos porque son formas auténticamente nuestras de manifestarse la vida. Nos repugnan por lo que tienen de regresivas y de éticamente deleznable. Es, quizá, este estado, más o menos extendido, de la "*conciencia nacional*", el que, a través de las propias reacciones de Javier de Viana, adquiere expresión en la heroína de su novela (despojándola, o prescindiendo, claro está, del confuso simbolismo del final de la obra donde muere crucificada en un guayabo). Juana sería, pues, no el símbolo sino la representación concreta de nuestras reacciones de seres situados entre la civilización y la barbarie. La gesticulación ambigua de Juana ante la realidad refleja por momentos, como un espejo, nuestra propia indecisión de desubicados ante nuestro contorno social. La conciencia de Juana traduce nuestra propia conciencia.

LUCIO

La contra-alma de Juana es Lucio. He dicho que él representa una forma constructiva de adaptación a su "medio". Y en efecto: Lucio es un ser sano y normal, naturalmente consustanciado con su ambiente. No hay en él otras perturbaciones que las que le producen el contagio de la inadaptación de Juana. Lucio es reservado pero no taciturno, serio pero no hosco. Y por debajo de su seriedad y de su reserva hay un alma sensible y tierna. Lucio no desconoce el coraje, y lo demuestra sus dos encuentros con el rubio Lorenzo. Pero en él el coraje no es soberbia, es enfrentamiento viril con las circunstancias. Defiende su dignidad de hombre y ataca cuando agreden a lo que ama. En todos los actos de Lucio se revela su capacidad de construir desde la situación en que está ubicado, porque, según escribe Viana, "*sus ideas tenían el privilegio de arraigarse en la tierra donde lograban posarse (...) confiando en que los días se sucederían iguales, aportando alegrías o dolores, como aportan sus lluvias el invierno y sus flores el verano*". Para Lucio la vida se construye desde las rudas faenas del campo. La doma, "*la lucha tenaz con el novillo chúcaro o la vaca mañera*", dan sentido a su vida. Cuando Lucio sufre, sus dolores se disuelven en el "*bálsamo de la desidia nativa*", en la "*suprema indiferencia de la raza*". Lucio es el representante de ese "*paisano*" bueno y honesto, de virtudes y defectos mediocres, que abunda en la obra de Viana. Y anotaré de paso que éste, en cuanto es una conciencia moral, insinúa su adhesión y simpatía por esos personajes, pero como creador no se consustancia con ellos. Los personajes "*buenos*" son,

casi sin excepción, los más pálidos e indiferenciados en la obra de Viana. Salvo cuando el "bueno" es a la vez un poco "ladino", o, por lo contrario, un poco tonto. Viana, en lo más profundo de sí, sólo siente la atracción de lo hurafío y lo violento. Por esto, los personajes más logrados de *Gaucha* no son Juana y Lucio sino don Zoilo y el rubio Lorenzo.

DON ZOILO

Dos son los don Zoilo de la literatura nacional. Uno el de Florencio Sánchez en Barranca abajo. Otro, éste de Viana en *Gaucha*. Y no es éste menos grande que aquél. El don Zoilo de Viana es una de sus más grandes criaturas narrativas y una de las más sólidas y auténticas de la literatura nacional. Parafraseando a Menéndez Pelayo es posible afirmar que Viana no "ha pensado" a don Zoilo sino que lo "ha visto", y, consecuentemente, lo ha hecho ver intensamente en toda su verdad humana y novelesca. Don Zoilo no está "dicho" sino "mostrado" y aunque Viana intenta a veces explicarlo, sus explicaciones no estorban: le es fácil al lector (cosa que no ocurre siempre en el caso de Juana) saltarse mentalmente sus explicaciones. Es en sus movimientos, en sus reacciones casi silenciosas ante Juana y Lucio, ante el rubio Lorenzo y el comisario, que se le ve entero. Y especialmente en el capítulo VII, cuando como una fiera silenciosa y de instinto seguro recorre el estero y recoge a Juana que está desvanecida "al pie del viejo ceibo", y en el capítulo final, cuando gruñendo "casa mía, casa mía" lucha con el rubio Lorenzo.

El don Zoilo de Sánchez es (aunque no quizá en la intención de Florencio) un gaucho incapaz de adaptarse a las nuevas condiciones de vida que le impone la evolución social. El don Zoilo de Viana es la inmovilización de la vida en el estadio primario del instinto. Su figura es enigmática pero clara. Lo que tiene don Zoilo de enigmático, es lo que tiene de enigmático el bárbaro para el hombre civilizado. Lo que hay de misterioso en don Zoilo es infrahumano. Hacia el final del capítulo V hace Viana un poderoso retrato físico de don Zoilo. Este retrato (afeado por dos referencias fácilmente científicas) es casi una definición del tipo que el personaje encarna: *"En la cocina, junto al fogón donde ardía fuego abundante, don Zoilo tomaba mate sentado en el banco de ceibo, los pies entre la ceniza y la caldera entre las piernas. La llama iluminaba su faz bravia con siniestros resplandores rojos. En aquel instante y en su casi desnudez de semibárbaro, parecía un ejemplar de razas muertas, —de las razas primitivas—, misteriosamente animado. Sobre sus anchas espaldas musculosas, el poncho atigrado hacía pensar en la manta de piel del Felis Spelcea. La cara larga y ancha, de maxilar potente; el cráneo oprimido y alargado; las enormes arcadas superciliares; la frente estrecha y fugaz, rasgada por ancho surco transversal y coronada por ruda y espesa cabellera, traían a la memoria el fiero habitante de las cavernas, el sañudo cazador de Urus y de Ursus. Ser monstruoso, —despertado tras un sueño de veinte mil años—, en cucillas junto a la boca de la caverna, en la profunda quietud de la noche disforme, repulsivo, horrendo, su mirada era roja, intensa, hiriente y mala".* Pero a pesar de esa mirada, don Zoilo es hosco pero no fe-

roz. La misma Juana sabe que es "*un ogro inofensivo*" que sólo reacciona con violencia cuando le tocan esas pocas cosas que más que como propiedad suya él siente como formando parte de sí mismo.

Don Zoilo representa la tercera forma de reacción ante el "*medio*". Su adaptación al ambiente es totalmente mimética, casi animal. Don Zoilo no se opone a su "*medio*" ni construye desde él. Simplemente se deja estar. Entre don Zoilo y su "*medio*" no hay límites ni fronteras. Don Zoilo es como un extraño fruto humano del bañado. Y en su relación casi animal con éste es que alcanza su total dimensión literaria y humana. Javier de Viana se detiene morosamente en las descripciones del esteral, y construye con él varios pasajes magistrales. Desde las calidades de la luz —o diferentes luces— que alumbran al bañado hasta las formas y colores de esa enorme extensión —mansa en su superficie, pestífera en su seno— todo está patente y acusado en las páginas de Viana. Chirridos de grillos, cantos de ranas, ponen su nota acústica en las descripciones visuales. Hasta el silencio se hace sentir como una presencia concreta y, paradójicamente, audible. Estas descripciones demoran el ritmo de la novela pero son imprescindibles en ella: don Zoilo no tendría explicación sin el bañado. Si para Juana es el estero una fuerza que la atrae con misteriosas fascinaciones que al mismo tiempo la destruyen, para don Zoilo es el bañado su ambiente natural, el aire que respira. Don Zoilo está adaptado al esteral con tanta naturalidad como las alimañas que lo habitan. Don Zoilo encuentra en el bañado los elementos necesarios para vivir: si un dolor lo aqueja, encuentra "*en la maleza un infalible remedio*"; si el viento deteriora su covacha, en el

bañado halla "el lodo reparador" y "las gramíneas necesarias para reparar el desperfecto".

Viana ve a don Zoilo, a través de una reflexión de Juana, como condensación o síntesis de los rasgos de la "raza". "Con la repentina lucidez de su espíritu, —escribe Viana— Juana creyó encontrar en el trenzador un poco de cada uno de los hombres que conocía y llegó a imaginárselo como el tipo de la raza. Sus ojos hablaban el mismo lenguaje que los ojos de Lorenzo, que los del comisario y de don Diego. La cara tenía la misma falta de expresión, —o mejor, la misma expresión de indiferencia, de abandono y de desidia que se notaba en el rostro de todos, desde la patrona y Casiana, hasta don Montes y Lucio". Quizás en estas líneas engole Viana un poco la interpretación de su personaje; quizás no sea legítimo convertir a un solo ser en modelo total de una colectividad. Pero sí cabe afirmar dos cosas. Primera: que es don Zoilo una magistral traducción literaria de lo que ha sido uno de los tipos de habitante de nuestra campaña: no el gaucho más o menos cierto, más o menos convencional, peleador, colorido y guitarrero, sino el ser taciturno, hosco, solitario e instintivo, producto lógico y natural de un momento de la evolución de nuestra historia. Segunda: que en don Zoilo se perfilan nítidamente algunas constantes de nuestra colectividad nacional. Constantes que aún hoy perduran. Debajo de nuestro indumentario de hombres civilizados suele haber agazapado un don Zoilo. Permanece oculto y rezagado pero secretamente determina algunos de los rasgos que nos configuran.

EL RUBIO LORENZO

Don Zoilo defiende su vida encostrándose en sí mismo su silencio y su soledad son una caparazón defensiva. El rubio Lorenzo, el otro polo de la barbarie, defiende su vida atacando. Hay en él algunos rastros de grandeza que subsisten por debajo de su maldad y su perfidia. Con exactitud, aunque con ciertos rasgos de mal gusto, lo define Viana afirmando que Lorenzo Almada era *"uno de esos hombres nacidos para las grandes empresas: corazones osados e instintos bravíos que se asfixian en las llanuras y están destinados a volar a las regiones azules de la gloria (...)* Con un valor de bárbaro, con una audacia de indigente, si hubiera nacido en el año 25, habría sido uno de aquellos terribles capitanes que, —sin educación militar y sin talento—, batían a escuadrones disciplinados y aguerridos, nada más que con la pujanza del músculo y la temeridad de la osadía". Toda esa enorme suma de energía tiene que encontrar un cauce y como no lo encuentra en la acción heroica se desborda en la destrucción y el matreraje. El rubio Lorenzo, matrero valiente pero cínico y feroz, es el descendiente degenerado de Ismael, el gaucho heroico creado por Acevedo Díaz; el rubio Lorenzo es el gaucho épico degenerado: las viejas virtudes subsisten en él pero toman signo negativo.

El rubio Lorenzo reacciona ante el "medio" según la cuarta forma indicada: reacciona adaptándose agresivamente. Lorenzo Almada no es, como Juana, un inadaptado (aunque algunos de sus perfiles son los del resentido social); no es, como don Zoilo, un ser que deja transcurrir su vida poniéndola al mismo

ritmo que el de la naturaleza, dejándose casi conformar por ella; no es, como Lucio, un hombre que procura construir su vida en colaboración con el "medio", aceptando las directivas positivas que éste le ofrece. Lorenzo Almada se consustancia con su ambiente, incluso lo ama y ama la vida que éste le impone. Pero ama al "medio" porque la cerrilidad de éste concuerda con su propia alma ruda y bárbara y le permite el ejercicio de las energías destructivas que lleva en sí. Esas mismas energías, excesivas y mal encauzadas, son un estorbo para una forma más normal de vida. El final del capítulo XI es ilustrativo al respecto. Después de su encuentro con Juana en el bañado Lorenzo Almada queda solo y contempla los campos que se abren ante él como una *"inmensa extensión luminosa y libre"*. Sabe que allí *"podría vivir como los demás abdicando sus pretensiones, domando su orgullo y sometiénose a la voluntad de sus perseguidores"*. Pero él ama su libertad bárbara y destructiva, y contemplando *"las inmensas frondosidades del Cebollati"* se interna por el monte *"no profanado por el hacha del montaraz, en cuyos misterios seguirán hallando abrigo todos los rebeldes, las ásperas naturalezas indomables"*. Y Viana concluye mostrando al rubio Lorenzo casi felinamente identificado con el monte: *"Fue andando, rápido y ágil, el rostro encendido y las ventanas de la nariz dilatadas, aspirando con placer el olor fuerte de las plantas incultas, de la sabandiya y del limo. Ante su vista flotaba la visión de la selva, con sus laberintos de sendas estrechas, con sus madrigueras defendidas por colosos coronillas y espinosas zarzas, con sus misteriosos potriles y sus temibles lagunas. A medida que avanzaba, aumentaba su gozo. ¡Cebollati! ¡la*

tierra del matrero! Abrigo, alimento, protección: la vida. ¿Abandonaría alguna vez aquella madre cariñosa? ¡Jamás! ¡Jamás!"

El rubio Lorenzo es también, como don Zoilo, uno de los grandes personajes de Javier de Viana. También Lorenzo Almada, al igual que don Zoilo, es el paradigma de un tipo humano frecuente en la obra del autor. Si don Zoilo es la condensación y la expresión suprema del gaucho solitario, hosco y taciturno que abunda en las páginas de Viana, el rubio Lorenzo es el modelo que concentra en sí los rasgos que, aunque con formas diversas, tipifican al gaucho cimarrón —de coraje heroico y antiheroica crueldad— que en los libros de Viana aparece también frecuentemente. Es incluso el modelo de algunos de los gauchos bélicos de sus cuentos que toman su tema de las guerras civiles. En ese gaucho bélico, el "amor al partido" y a la "causa" es un velo de idealidad que no logra ocultar el hecho evidente de que las guerras civiles fueron la circunstancia social propicia para la irrupción de salvajes energías individuales. Recuérdense, entre otros, los magníficos cuentos "En las cuchillas" (de *Gurí y otras novelas*) y "Persecución" y "¡Por la causa!" (de *Campo*). En "Persecución" el teniente Nieto persigue ferozmente al capitán Farías y cuando lo alcanza salvajemente lo mata. Lo hace por dos razones. "Primero —dice el teniente Nieto— "porque es blanco y pa mi blanco y perro es la misma cosa. Después . . ." porque "cuando "los" fuimos a servir al gobierno y "los" redotaron en el Cerro, este trompeta hijo'e perra, pasó por Tupambaé y me asaltó la casa. Entonces se limpió las manos en mi china, y después, le pegó juego al rancho y se alzo con la tropilla de bayos". Como se

ve, el "partido", el rancho, la tropilla de bayos y su propia mujer están situados todos a un mismo nivel en el alma del teniente Nieto. Cuando mata al capitán Farías lo hace más por vengar una ofensa personal que por antagonismo político, aunque la ocasión de la venganza —y la causa que la motiva— se escuden en la acción revolucionaria. En el tercero de los cuentos citados, en "¡Por la causa!" el capitán Celestino Rojas —otra de las figuras narrativamente bien logradas de Viana— termina su vida haciéndose matar en ocasión de un fraude eleccionario. Pero no es sólo "por la causa" y en defensa de la legalidad que muere. La reacción que lo lleva a la muerte es sobre todo un arranque de soberbia y de amor propio que le permite por fin justificar su vida de derrotado. Lorenzo Almada es representante de estas bárbaras energías individuales. Es, naturalmente, un caso límite. Pero personifica asimismo una constante de nuestro carácter nacional: el individualismo extremado que desengrana al rioplatense, muchas veces, de su contorno social y convierte en rasgos negativos muchas de sus virtudes.

LOS PERSONAJES SECUNDARIOS

Juana, Lucio, don Zoilo y el rubio Lorenzo son los protagonistas de *Gaucha*. Junto a ellos hay un conjunto de personajes secundarios. Estos, como dije antes, forman una especie de coro imprescindible en la economía novelesca de *Gaucha*. Ayudan al desenvolvimiento de la acción, sirven para la creación de situaciones, determinan reacciones de los cuatro personajes principales, pero, sobre todo, completan el

cuadro de la realidad rural que ofrece Viana en su novela. No son elementos meramente decorativos. Interesan por sí mismos. De estos deuteragonistas los más interesantes son los que se agrupan en los capítulos cuya acción transcurre en la "*Estancia de López*". Esos personajes aparecen en los capítulos IX y X y en parte de los capítulos XIII y XIV que agregó Viana en la segunda edición de su novela. Con su mejor estilo naturalista abre el autor el capítulo IX con una descripción de la "*Estancia de López*". Descripción extensa y notablemente realizada. Ofrece, sin artificios molestos y con ostensible eficacia, una doble visión: la de lo que eran los restos de la cabeza de la estancia en los momentos en que Viana escribía su novela (vestigios de recias murallas recubiertas por yerbas donde hallan abrigo iguanas y lagartos, zorrillos y comadrejas, culebras pardas y víboras de la cruz, todo en una alta loma pedregosa y entre diez o doce talas tendidas en línea) y la de lo que fue hacía unos lustros, en la época en que se ubica la acción de *Gaucha* (amplio pabellón, grandes galpones, vasta "*manguera*" de piedra, cuatro ombúes gigantescos, una hilera de eucaliptos). Con esta doble visión simultánea logra Viana ubicar limpiamente la atmósfera de la novela en una lejanía temporal de poderosa fuerza sugestiva. Y como la descripción es detallada, nítida y objetiva, logra asimismo crear el marco o decorado adecuado para la sucesión de figuras que hace desfilar después. Esas figuras constituyen una galería de breves pero precisos retratos representativos de los personajes típicos de Javier de Viana. No es necesario pormenorizar aquí: todos ellos están presentes de cuerpo entero en la novela: Don Diego López, "*bruto feliz*", adulado y temido; doña

Brígida, "ser feo y antipático para quien todos tenían consideraciones"; "el héroe", casi un deshecho humano, reliquia de las guerras civiles; Casiana, figura simétricamente antagónica a Juana; Tosa, "negrilla endeble y traviesa", y Cata, "negrota grasienta y lustrosa como bollín de cocina gaucha", cuyas figuras físicamente dispares se identifican en su unidad psicológica de seres que son al mismo tiempo y paradójicamente, sumisos y audaces; y, finalmente, el impagable don Montes, cuya previa aquiescencia a todo vale por una definición de ese tipo de capataz que Viana muestra en varios cuentos. De los restantes personajes secundarios, merecen una rápida mención Luis Valle y el comisario. El primero, utilizado por Viana para justificar su teoría de la herencia, da lugar, prescindiendo de esa finalidad, a algunas páginas coloreadas de romanticismo agreste pero narrativamente interesantes. La figura del comisario es la típica en la obra de Viana: ex-matrero, deudor de varias muertes, prepotente y más que de sí mismo y de su coraje seguro por la mágica omnipotencia de que se cree investido por el solo hecho de arrastrar una espada que es "símbolo de autoridad". El análisis de estos personajes secundarios, y sobre todo el de sus relaciones con los personajes del resto de la obra del autor, ampliaría considerablemente el panorama de la visión que de la realidad ofrece Viana. No es posible, dentro de las dimensiones de este trabajo, realizar ese análisis. Sería necesario comenzar por un relevamiento de la galería de tipos creados por Viana a través de su obra, y esto demandaría ya de por sí un largo ensayo. Pasaré, pues, a la consideración, casi totalmente solayada hasta aquí, de los resortes narrativos que Viana utiliza en su novela.

LOS RESORTES NARRATIVOS

La más somera lectura de *Gaucha* permite constatar de inmediato que no hay en ella complejidad formal alguna, ni en la estructura total de la novela (contada casi linealmente) ni en los recursos narrativos de detalle (que se reducen a procurar una vigorosa impresión de realismo). Tres observaciones al respecto son sin embargo necesarias. Ellas permitirán formular luego un juicio global sobre la obra.

La primera de esas observaciones se refiere a las dos maneras de elaboración literaria empleadas por Viana en su novela y que corresponden a dos dispares intenciones del autor. Fácil es advertirlas. Viana quiere, por un lado, "mostrar" a sus personajes; pretende, por otro lado, "explicarlos". Cuando prevalece la primera intención, el autor se limita a crear situaciones y deja que sus personajes vivan en ellas por sí solos. En estos casos procura lograr una nítida visualización del personaje mediante un limpio tratamiento objetivo del mismo, lo va componiendo desde afuera y a través de sus actitudes exteriores hace llegar a su interioridad. Cuando prevalece la segunda intención, Viana realiza largos análisis psicológicos del personaje procurando explicarlos casi científicamente. En el primer caso, se evidencia el narrador nato que es Viana y se muestran sin retaceos sus virtudes objetividad, lineamiento seguro e intensidad en la narración, limpieza y coraje para enfrentar la realidad, observación justa del detalle que le permite apresar y transmitir en pocos trazos un personaje o una situación. En el segundo caso se hacen evidentes las debilidades de Viana: falsa

osatura científica de sus concepciones, incapacidad para el pensamiento abstracto, frecuentes tributos pagados a las corrientes positivistas de su época. En el primer caso se dan las páginas literariamente excelentes de la novela, las que se suman con justicia, con su recio tono naturalista, a lo mejor de la obra de Viana. En el segundo caso escribe Viana páginas literariamente deleznable, casi abrumadoras, y que sólo se hacen interesantes cuando, traspasando la letra, nos permiten ver a su través algunos supuestos importantes para la comprensión de su obra⁽⁷⁾.

La segunda observación se relaciona con la estructura de la novela, la cual adolece de una evidente falta de rigor. Esta observación puede sintetizarse en la justa afirmación de Jorge Augusto Sorondo cuando sostiene que *Gaucha* presenta "con ejemplar nitidez un vicio de origen: Viana (como buen cuentista) es un maestro de la situación, de la anécdota, pero no sabe dar un proceso"⁽⁸⁾. Esta afirmación aplicada al total de la obra de Viana quizá admita excepciones ("*Guri*", "*Facundo Imperial*"), pero es innegable en el caso de *Gaucha*, donde se hace evidente a través de dos fallas: primera, desequilibrio en la materia narrativa de los cinco capítulos iniciales; segunda, la novela no se desarrolla de acuerdo con una ley de necesidad estética que trabe en un todo los diferentes hechos, sino según un orden contingente en que las

(7) Corresponde señalar además que la técnica empleada por Viana para la expresión de esos psíquicos es bastante imprecisa. No se delimita bien lo que el autor dice del personaje y lo que éste piensa de sí mismo. Son a veces semi-introspecciones. Todo lo cual hace frecuentemente que esos análisis psicológicos sean muy vagos. En el caso de Juana se percibe que las vacilaciones del personaje son transferencia de las del propio Viana ante el personaje que se le escapa.

(8) Loc. cit.

situaciones simplemente se suman. El desequilibrio indicado es evidente. En los dos primeros capítulos Viana es pausado y eficaz en la presentación de don Zoilo y del medio que lo rodea; es apresurado e insuficiente en la presentación de Lucio, de Juana y de la situación en que se hallan. Viana ubica a ambos personajes un una situación de especial dramaticidad cuando el lector no los conoce suficientemente. Diluye así en parte el efecto dramático de la situación. En el final del capítulo segundo los sucesos se suceden rápidamente, rompiendo el ritmo lento con que se venía contando. Los capítulos IV y V narran despaciosamente la primera visita de Lucio a Juana después que ésta ha pasado a vivir con don Zoilo. Pero entre esa visita y lo ocurrido al final del capítulo II han pasado dos años: esos dos años no se sienten como transcurridos, no hay hechos en ellos, Viana los ha rellenado con análisis psicológicos. Sólo dos o tres referencias escuetas hacen saber que ha pasado ese tiempo. Estos cinco capítulos iniciales son además los más lastrados por el psiqueo de los personajes, con la consecuencia consiguiente: los personajes se desvanecen casi detrás de esos análisis. Desde el capítulo VI (con más precisión: desde el momento en que, en ese capítulo, se presenta al rubio Lorenzo y se narra su historia) la novela toma un ritmo más uniforme, disminuyen los análisis psicológicos de los personajes y las situaciones se dan más limpia y objetivamente. Pero en cambio se hace ostensible la segunda falla anotada: debilidad en las motivaciones que relacionan las distintas situaciones. Un ejemplo: en el capítulo XI el rubio Lorenzo encuentra a Juana vagando por el bañado, se le acerca encelado pero la respeta; sin transición, en el capí-

tulo XII se produce la violación de Juana por el matrero. Se ha omitido todo el proceso que la explique. Lo cual no obsta, dicho sea de paso, para que ambos episodios, y salvo algún detalle, sean narrativamente logrados, si se les considera aisladamente (9).

Queda por exponer la tercera observación. Esta se vincula con la innegable intención poemática que ha guiado a Javier de Viana al escribir *Gaucha*. Esa intención subyace en todas las páginas de la novela y anula literariamente a muchas de ellas. El vigoroso realismo del autor no se conjuga con esa intención poética. La obra de Javier de Viana hace ostensible en él un casi innato mal gusto (al cual hay que resignarse a veces aún en sus mejores páginas) más una ausencia casi total de auténtica sensibilidad poética (sólo salvada en ocasiones por la fuerza poética de la misma realidad transcripta). Es evidente, pues, que la intención poemática indicada debía terminar en un fracaso. Y así es. Lo poético en *Gaucha* queda reducido a un vago y discutible simbolismo y a una cursi efusividad sentimental que lastra muchos pasajes. Ni ese simbolismo ni esa efusividad constituyen una creación poética. Un aire de poesía oscura y trágica aflora a veces en *Gaucha*. Pero ese aire no es una creación de Viana sino de la realidad narrada.

(9) Cabe decir aquí algunas palabras sobre los dos capítulos (XIII y XIV) agregados por Viana en la segunda edición de su novela. Se ha discutido si la mejoran o empeoran. Pienso que quizá debiliten más la estructura total de la novela (ya sin ellos bastante débil). Pero creo también que contienen algunas de las páginas más vigorosas de toda la obra.

RESUMEN

Javier de Viana sintetiza en *Gaucha* su visión de nuestra realidad rural (que para él es casi sinónimo de nuestra realidad nacional). Esa visión, independientemente de su exactitud histórica, interesa de por sí: implica un punto de vista definido que incita a la reflexión y permite inferir consecuencias. Algunas han sido insinuadas, aunque no totalmente desarrolladas, a lo largo de este trabajo. El interés de esa visión se acrecería con su cotejo (que no ha podido realizarse aquí) con las dispares visiones de análoga realidad ofrecidas por otros escritores (aun cuando éstos tengan muy desigual importancia en nuestra literatura): Magariños Cervantes, Acevedo Díaz, Hudson, Fernández y Medina, Arreguine, Arena, Bernárdez, etc. Este cotejo permitiría fijar las líneas del proceso evolutivo de la visión literaria de nuestra realidad campesina. Desde el punto de vista estrictamente literario, "*Gaucha*" significa un parcial fracaso del autor. Crea dos grandes personajes (don Zoilo y el rubio Lorenzo) y un variado conjunto de personajes secundarios. Pero no logra totalmente ni a Lucio ni a Juana. Muchas de las páginas de la novela constituyen excelentes muestras de las mejores cualidades de escritor de Viana. Pero es necesario pasar rápidamente a través del laberinto de los análisis psicológicos y de las pseudo-científicas explicaciones. En definitiva: *Gaucha*, como "*ensayo de psicología nacional*" ofrece puntos de vista que interesa atender; como novela, admite una lectura que permite ubicar aproximadamente la mitad de sus páginas junto a lo que perdurará de la obra de

GAUCHA

Javier de Viana. Por una y otra razón es posible considerar a *Gaucha* como un jalón importante dentro del proceso de la narrativa nacional.

ARTURO SERGIO VISCA