

ASPECTOS DE LA NARRATIVA CRIOLLISTA

ARTURO SERGIO VISCA



Precio de venta: \$ 950.-

100

ASPECTOS DE
LA NARRATIVA
CRIOLLISTA



MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

Secretario de Estado

DR. JULIO MARIA SANGUINETTI

BIBLIOTECA NACIONAL

Director

PROF. ADOLFO SILVA DELGADO

Carátula de: Martha Restuccia.

ARTURO SERGIO VISCA

ASPECTOS DE LA NARRATIVA CRIOLLISTA

Biblioteca Nacional
Montevideo

ACLARACIONES

Este libro —de algún modo hay que llamarlo— no es un libro sino una incitación. Compuesto con materiales escritos y publicados a lo largo de casi dos décadas, hubieran requerido, seguramente, ser reelaborados a fin de que alcanzaran una total unidad. No me ha sido posible, por razones personales, acometer tal tarea. Ella hubiera supuesto no sólo descomponer cada uno de los trabajos para fusionarlos luego en una síntesis global, sino también proceder al desarrollo de muchos puntos que están insinuados pero que admiten tratamientos más amplios y, asimismo, incorporar nuevos temas que estos trabajos no tratan pero que con ellos se conexionan. Esta tarea de reelaboración, reitero, no me ha sido posible realizarla, y no he querido, tampoco, efectuar zurdidos procurando dejar la impresión de que había sido hecha. Ello hubiera constituido una deshonestidad intelectual y, además, no habría servido para mejorar estas páginas. He preferido, pues, que cada trabajo muestre sin recato su origen circunstancial y deje ver sin tapujos su natural imperfección. Me he limitado, en cada caso, a dejar constancia del origen de los trabajos y a ordenarlos según un plan que, así lo espero, le dé al

conjunto la coherencia y unidad que por otros motivos le faltan. Es posible, ahora, tras estas precisiones, retomar lo dicho en las líneas iniciales en las que manifesté que estas páginas no son un libro sino una incitación. Quise decir, y lo explícito ahora, dos cosas: a) son una incitación para que alguien realice con plenitud la obra que estas páginas quizás sólo insinúan; b) son una incitación a la lectura y profundización en autores que, de un modo u otro, importan al país. Ojalá que una y otra incitación encuentren eco. Creo que es una necesidad fundamental del país la penetración real en la conciencia colectiva de las creaciones culturales nacionales. Es, entre otros, un modo imprescindible de tomar conciencia de nuestra realidad —que es un componente de la vida de cada uno— y de nuestros problemas. Leer y comprender en sus significaciones profundas —pongo por ejemplo— la obra de Eduardo Acevedo Díaz o de Javier de Viana es, y aparte de lo que literariamente importan, una manera de entender el país y sus problemas, y, por consiguiente, una manera de entendernos a nosotros mismos. Es adquirir conciencia nacional y colectiva. Si estas páginas promueven la lectura de los autores que tratan e incitan a su estudio quedarían, solo por eso, justificadas.

Los trabajos reunidos en este volumen han sido agrupados en cinco partes. La primera, *El amanecer del criollismo narrativo*, está formada por un ensayo sobre Benjamín Fernández y Medina, iniciador de la indicada corriente narrativa, y por cuatro breves semblanzas de Manuel Bernárdez, Domingo Arena, Juan Carlos Blanco Acevedo

y Santiago Maciel, que, entre otros, aportaron algunas piezas interesantes a la misma corriente. Aunque otros escritores podrían mencionarse, pienso que con estos cinco, y las consideraciones de orden general que se efectúan en el trabajo sobre Benjamín Fernández y Medina, el lector puede formarse una idea suficientemente completa de lo que fue el criollismo narrativo en sus comienzos. La segunda parte, *Entre dos siglos*, incluye tres ensayos: *Javier de Viana, cuentista*; *Una novela: Gaucha*; *Tres formas de la narrativa rural*. Los dos primeros procuran dar una imagen global de Javier de Viana que, tras el iniciador Benjamín Fernández y Medina, da, con su obra, un primer modo de plenitud al criollismo narrativo; el tercer ensayo intenta mostrar, a través del cotejo de tres obras, *Soledad*, de Acevedo Díaz, *Primitivo*, de Reyles, y *Gurí*, de de Viana, cómo el componente común *rural* no impide la creación de mundos narrativos diversos, ya desde los comienzos del criollismo. La parte tercera, *El criollismo del veinte*, accede a otro momento fundamental en la evolución del criollismo narrativo: al de esos años en que a través de una nueva visión de la realidad y nuevas formas literarias, los autores se insertan, sin embargo, en una tradición y se concentran sobre lo nacional. El signo del momento es tradicionalismo y renovación. Esta parte se compone de un ensayo sobre las “*crónicas*” de Justino Zavala Muniz y un conjunto de retratos críticos: Montiel Ballesteros, Enrique Amorim, Francisco Espínola, Yamandú Rodríguez y Víctor Dotti. Es necesario decir aquí que estos escritores requerirían más extenso tratamiento del que se les otorga. Como jus-

tificación de ese defecto —en su sentido real: carencia —valgan las razones dadas al comienzo. Es preciso destacar, especialmente, que esta carencia o defecto se acentúa en el caso de Yamandú Rodríguez, a quien se le dedica menor espacio que a los otros, y muy lamentablemente, ya que siendo un valor de primer orden en la narrativa uruguaya ha carecido, en general, del reconocimiento logrado por los otros. La cuarta parte, *El veinte sigue en el treinta*, se compone de trabajos sobre escritores cuya obra narrativa se inicia un poco después de los años veinte pero que siguen sin solución de continuidad la postura creadora de los anteriores. Esta cuarta parte se integra con un ensayo, *El mundo narrativo y poético de Juan José Morosoli*, y *Otros retratos críticos*: Pedro Leandro Ipuche, Santiago Dossetti, Juan Mario Magallanes, José Monegal, Serafín J. García y Alfredo Gravina. Cabe decir aquí que estos *Otros retratos críticos* como los *Retratos críticos* anteriores, escritos como presentaciones de los autores incluidos en mi *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, tienen un tono quizás algo distinto al de otros trabajos. Son, si se me permite la expresión, *aproximaciones en simpatía*, aunque, creo, no pierden la necesaria objetividad crítica. Se intenta en ellos dar una visión global del autor, subrayando los aspectos más importantes de sus obras. Deben considerarse como *propuestas de estudio* y no como estudios cabales. La quinta parte, *La tradición persiste*, estudia algunos autores de la llamada *generación del 45*: Eliseo S. Porta, Mario Arregui, Luis Castelli, Julio C. da Rosa, y un autor, Milton Stelardo, que aunque coetáneo de los anteriores, hizo

su aparición en la arena literaria unos años después a los anteriores, y se completa con un ensayo, *Urbanismo y ruralismo en la narrativa uruguaya*, que pretende demostrar que no ha habido ruptura en la evolución de la narrativa nacional. Esta parte, a mi juicio, es la que más adolece de una carencia no ajena a las anteriores: una introducción general que diera el paisaje socio-cultural de la época, que planteara algunos problemas relativos al período de que se trata y permitiera correlacionar mejor a los diversos escritores. Queda aquí en el aire el problema de la existencia o no de la llamada *generación del 45*. Esta carencia puede ser suplida, en parte, si el lector acude a las presentaciones de los autores que supuestamente integran dicha generación escritas por Carlos Real de Azúa para su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* (Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1964). Un *Apéndice* cierra el libro. En él se recogen tres notas periodísticas que completan la visión crítica de tres autores: Juan José Morosoli, con un análisis de su novela *Muchachos*, Eliseo S. Porta, con el estudio de sus novelas históricas, y Julio C. da Rosa, con algunas anotaciones sobre su libro *Ratos de padre*.

Me propongo, si la vida me lo permite y me da tiempo, completar este volumen con otros que recojan trabajos, algunos aún inéditos, sobre otros aspectos de la narrativa uruguaya. Contendrán esos volúmenes —seguramente dos, análogos al presente— entre otros los siguientes temas: Acevedo Díaz y la novela histórica, Carlos Reyles y algunos no-

velistas de la estancia, Juan Carlos Onetti y la novela urbana, Filisberto Hernández y la narrativa fantástica... Quedaría, así, completada, aunque sin duda imperfectamente, mi visión de la narrativa uruguaya. Una visión entre otras posibles. Y que solo procura incitar al estudio y la lectura de nuestro ya rico acervo narrativo nacional. Reitero: si estas páginas impulsan a esa lectura y a ese estudio, doy mi trabajo por bien cumplido.

A. S. V.

Pajas Blancas, Fuente del
León, 31, marzo, 1972.

EL AMANECER DEL CRIOLLISMO NARRATIVO

EL INICIADOR: BENJAMIN FERNANDEZ Y MEDINA

Este ensayo se publicó como prólogo de: Benjamín Fernández y Medina, *Cuentos* (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen 74, Montevideo, 1965).

En todas las literaturas, y entendiendo que al sustantivo literatura podemos atribuirle siempre, sin falso nacionalismo, un adjetivo gentilicio, se da el caso de escritores que, aun cuando no alcancen, en su obra, las excelencias de una calidad estética superior, tienen, sin embargo, una significación no desdeñable en el proceso histórico que toda literatura configura. Ocupan un puesto que no puede ser desatendido. Ayudan, por lo que en su obra hay de germinal y no logrado, a comprender lo que en las figuras mayores hay de logrado y de fruto maduro. Sus propias frustraciones o fracasos han sido las raíces y la condición necesaria para la creación de las obras perdurables. Su carácter de precursores, por un lado, les hace ocupar, con dignidad, un lugar en la historia literaria, y, por otro lado, los convierte en objetos de estudio imprescindible. En el cuadro de toda literatura, estos escritores constituyen lo que,

en lenguaje técnico, se llama los *lejos* de la pintura. Se inscriben, humildemente, en el fondo del cuadro. Para verlos, es preciso una mirada de cercanía. Pero su discreta presencia de segundo plano, destaca y subraya las figuras ubicadas en el primero. Estos escritores nos invitan, generalmente, a acceder con simpatía a sus obras, aun cuando esta simpatía no inhiba la claridad del juicio que puede ser severo. En esas obras, el crítico busca algunos destellos de luz que, de un modo u otro, ilumine mejor la literatura por cuyas aguas navega. Una figura de la índole indicada es, en el área de la literatura rioplatense, la de Bartolomé Hidalgo. Cualquiera sea el valor absoluto de su obra, no puede negársele el relativo de haber iniciado una floración poética que culmina, nada menos, en *Martín Fierro*. Otra figura similar es la de Isidoro de María, de quien recogemos, a través de su modesta pero bien-intencionada labor de historiador y de cronista, los ecos de una voz cálida y afable. Son uno y otro, en la historia de nuestra literatura, y aunque se sitúen en un plano secundario, dos rostros inolvidables.

Escritor de idéntica textura es Benjamín Fernández y Medina. Es, también, dentro de la literatura uruguaya, una figura secundaria, pero que, por más de un motivo, resulta simpática y cuya obra ofrece, para su lectura y estudio, muchos flancos de interés, aunque sus valores literarios intrínsecos no son, ciertamente, conviene desde ya subrayarlo, de los más altos. Nació en Montevideo, en 1873; murió, en 1960, en España, donde residió muchos años. El periodista Francisco García y Santos, que prologó uno de los libros de Fernández

y Medina, afirma, en dicho prólogo, que, casi niño todavía, ya "*escaramuceaba en la crónica, escopeando a los políticos del montón y relatando sucesos locales que otros despreciaban por bueros y a los que Benjamín sacaba punta a fuerza de ingenio*". Y Carlos Roxlo, en su *Historia crítica de la literatura uruguaya*, escribe que Benjamín Fernández y Medina, que fue periodista en "La Lucha" y "El Bien", "*se atrevió, a poco andar, con todos los géneros*". El número de sus escritos es, efectivamente, amplio y aborda temas y géneros diversos. Escribió, incluso, opúsculos, que Carlos Roxlo en la citada obra califica de muy estimables, sobre nuestro comercio y sobre nuestra imprenta. En otros trabajos se ocupó, asimismo, de nuestras leyes políticas, administrativas y electorales. Páginas críticas, entre otras algunas dedicadas a la literatura uruguaya del siglo pasado, y crónicas periodísticas, como las tituladas *Crímenes del santismo*, forman parte de su labor de escritor. Sin fatiga se puede leer su pequeño volumen de poesías *Camperas y serranas* (Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1894), pulcramente editado con ilustraciones del dibujante Vaamonde. Hay allí ya que no un verdadero poeta sí un versificador fluido y amable que, con pincel un tanto ingenuo, traza algunos cuadros, idealizados, de la vida rural uruguaya. Interesante para el estudio de nuestra literatura, por lo que denota sobre la situación de un momento, es su antología de narradores nacionales titulada *Uruguay* (Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1895), donde reúne, junto con cuentos de la calidad de *El combate de la tapera*, de Eduardo Acevedo Díaz, *Mansilla*, de Carlos Reyles, *El desquite*, de Manuel

Bernardez y *El Burro de oro*, de Domingo Arena, otros de escaso valor, de Víctor Pérez Petit, Eduardo Ferreira, Teófilo Eugenio Díaz, José Luis Antuña, Carlos María Maeso, Roberto de las Carreras, Roberto Wilson, Gonzalo Ramírez Chain, Daniel Muñoz, Rafael Fraguero, Luis Cardoso Carvalho, Juan Giribaldi Heguy y el mismo Benjamín Fernández y Medina. Su contribución a la narrativa uruguaya está constituida, en lo fundamental, por dos libros de cuentos, que, a nuestro juicio, es la parte de su obra donde puede morder con mayor intensidad nuestra atención. Esos dos libros, son *Charamuscas* (Montevideo, Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos, 1892), con prólogo de Francisco Bauzá, y *Cuentos del pago* (Montevideo, A. Barreiro y Ramos, 1893), que lleva unas páginas de presentación de Francisco García y Santos. De los treinta cuentos que estos dos libros reúnen, el autor seleccionó, muchos años más tarde, dieciséis, y los publicó en un volumen titulado *La flor del pago* (Barcelona, Editorial Cervantes, 1923). Esos dieciséis cuentos son los siguientes: *La flor del pago*, *Una china presumida*, *Quintaderas*, *Amor Salvaje*, *La muerte del matrero*, *Un bautizo en el campo*, *Monte cerrado*, *En tiempo de guerra*, *Primer amor*, *La muerte*, *La primera visita*, *El forastero*, *El ferrocarril*, *Los pobres*, *Alambrado por medio*, *Don Patrocinio*. Hay algunas variantes, aunque pocas y no de mayor importancia, entre la edición original de estos cuentos y su reedición de 1923.

Cuando Benjamín Fernández y Medina selecciona los dieciséis cuentos que forman *La flor del pago*, realiza su elección tomando en cuenta sólo aquella parte de su obra narrativa cuyos personajes y ambientes son campesinos. Y abre el libro con una *Nota del autor* en la que, entre otras cosas, se lee lo siguiente: "*Antes de la publicación de "Charamuscas" puede decirse que casi no existían los cuentos de carácter local en la literatura uruguaya. En todo caso, y si mis cuentos no fueron los primeros, puedo afirmar, en cambio, que sirvieron de estímulo a todos los que vinieron después y permiten considerar hoy a mi país como uno de los más ricos de América, en este género literario*". Implícitamente a través de su selección, y explícitamente en las palabras recién citadas, el autor reclama para sí el reconocimiento de su carácter de iniciador y propulsor de una corriente narrativa —*género literario*, llega a afirmar— que, en el año 1923, en el cual dichas palabras fueron escritas, contaba ya, cuantitativamente, con un amplio volumen de producciones, y podía jactarse, en lo cualitativo, de lucir ya algunas creaciones perdurables. Esa corriente que, a falta de otro nombre quizás más adecuado, podríamos llamar *criollismo narrativo*, era la preponderante en la literatura uruguaya de ese momento. Su vigencia era innegable. Y pronto habría de producir obras, y pondremos un solo ejemplo, de la calidad de *Raza ciega* (1926), de Francisco Espínola. El puesto de iniciador de esta corriente narrativa es el que, fundamentalmente, da significación a la labor de cuentista de Ben-

jamín Fernández y Medina en el territorio de la literatura de nuestro país. Es necesario, ahora, fundamentar nuestra aseveración de que el autor de *Charamuscas* y *Cuentos del pago* es el hito inicial del movimiento literario que hemos denominado *criollismo narrativo*. Para ello es preciso evidenciar que en sus cuentos se dan caracteres peculiares que hallaremos en la obra de narradores posteriores y que no existieron, *de igual modo*, en las creaciones de los que lo antecedieron, y no sólo con referencia a una especie, el cuento, del género narrativo, a la cual Fernández y Medina confina su enunciación, sino en relación con el género mismo, y dentro, naturalmente, de la narrativa nacional.

Charamuscas se publicó en 1892; en 1893, *Cuentos del pago*. Antes de esas fechas, obviamente, la narrativa uruguaya contaba ya con obras en las que era ostensible el *carácter local*, el calor y el color de nuestra vida colectiva. Pero es preciso hacer notar que ese carácter local, ese calor y ese color eran ingredientes de sus obras pero no constituían la finalidad última de las mismas. Eran, incluso, ingredientes en los cuales, insoslayable, ineludiblemente el autor debía estribar para la realización de su intencionalidad honda, mas no eran el núcleo mismo de esa intencionalidad. Para explicitar nuestro pensamiento propondremos dos ejemplos. Uno: *Caramurú* (1848), de Alejandro Magariños Cervantes; otro: *Ismael* (1888), de Eduardo Acevedo Díaz. La primera de estas dos novelas —pobre en valores literarios, interesante por su condición de iniciadora de la narrativa nacional— es de textura neta si que también burdamente romántica. El autor intenta, aunque no logra, que su obra posea carácter,

calor y color locales. No obstante la deliberación del autor, y si atendemos a la intencionalidad real que la novela revela, es ostensible que esos ingredientes son secundarios, meros accesorios ornamentales y modos de acrecentar el interés romanesco que persigue el escritor. La intencionalidad real de la obra no es expresar en su verdad profunda el carácter local, sino conmover con la presentación de personajes y situaciones típica y tópicamente románticos: un héroe dotado de nobleza y coraje de la más alta estirpe; una heroína angélica y sentimental; una trama que permite situaciones conflictuales casi espeluznantemente dramáticas. Pasemos a *Ismael*, primera obra de perfiles sólidamente perdurables de nuestra narrativa. Allí el carácter, el calor y el color locales aparecen vigorosamente y se hallan trabados con solidez a la intencionalidad profunda y final de la novela. Pero la intencionalidad profunda y final es en ella de carácter épico. La mirada del autor está fija en una realidad histórica que refulge con las luces de una epopeya: la gesta emancipadora. El *élan* creador arde a partir de ese fuego épico. El carácter local no es en la labor de novelista épico de Acevedo Díaz un elemento accesorio. Pensemos que él mismo quiso que esa obra fuera un acerado instrumento de afirmación de la nacionalidad. Mas aunque no es un elemento accesorio, tampoco es el central de su obra: es, en rigor, una función de la intencionalidad épica que rige la mano del novelista. Este quiso dibujar dentro de lo épico genérico los perfiles específicamente uruguayos. El análisis de las obras, no muy numerosas, que configuran el panorama de la narrativa uruguaya hasta el comienzo de la última década del siglo XIX,

nos llevaría a la misma conclusión: el carácter local no falta en ellas, pero su logro no constituye el fin último de la intencionalidad creadora de sus autores. Por lo contrario, los dos libros, *Charamuscas* y *Cuentos del pago*, de Benjamín Fernández y Medina, evidencian que la intencionalidad última de ellos es, precisamente, constituir en núcleo de la labor narrativa la captación y expresión del carácter local. Esa postura literaria es la que, a nuestro juicio, lo convierte en iniciador del *criollismo narrativo*. Este se manifiesta ya patentemente en *Dos mozos tigres*, escrito cuando el autor contaba sólo quince años. Fue su primer cuento y se publicó en 1888, según datos proporcionados por Francisco García y Santos, en su ya citado prólogo. No conocemos ninguna manifestación anterior a 1888 de la indicada postura literaria, por lo cual podemos considerar esa fecha como la de la iniciación de nuestro *criollismo narrativo*. Dato que acrece el interés del año 1888 en la historia de nuestra literatura, ya que en él, y esto es fundamental, aparecen el primer poema y la primera novela realmente perdurables y de sólidas calidades en la literatura uruguaya: *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín, e *Ismael*, de Eduardo Acevedo Díaz⁽¹⁾.

Esta torsión en la intencionalidad creadora, que lleva a hacer de la búsqueda y expresión del carácter local el núcleo de la labor narrativa, es ras-

(1) *Dos mozos tigres* fue recogido en *Charamuscas*. El autor se abstuvo de incluirlo en *La flor del pago*. Quizás porque lo consideraba, según dejó escrito García y Santos, "obra de un principiante". No es inferior, sin embargo, a algunos de los cuentos elegidos para formar el libro citado en segundo término.

go fundamental del *criollismo narrativo*. El análisis crítico puede hallar, sin esfuerzo, ese núcleo en la obra, cuentos y novelas, de muchos escritores posteriores. Antes que en nadie, en Javier de Viana, que en *Campo* (1896) ofrece la primera creación madura y perdurable de esta orientación narrativa. Más tarde, hallaremos, asimismo, dicho núcleo intencional en la obra de Carlos Reyles, Montiel Ballesteros, Francisco Espínola, Justino Zavala Muniz, Enrique Amorim, Víctor Dotti, Juan José Morosoli, Yamandú Rodríguez, Santiago Dossetti, Pedro Leandro Ipuche, Juan Mario Magallanes, y, en años más recientes, en Julio C. da Rosa y Salvador Eliseo Porta, así como también en muchos otros que si bien no alcanzan la dimensión literaria de los citados, subrayan, con su presencia, la coherencia y continuidad del movimiento narrativo al cual nos referimos, cuya tenaz perduración denota claramente que responde a una genuina necesidad creadora y hasta, digamos así, a un auténtico reclamo de nuestra formación cultural. Cada uno de estos escritores ha buscado su propia vía de acceso para llegar hasta ese carácter local que constituye el centro de su obra, y al topar con él cada uno lo ha expresado con su voz propia, con su personal modulación, con la entonación diferencial que permite discernir bien cada voz dentro de la coherencia del coro. Esas diferencias matizan y enriquecen el contenido del *criollismo narrativo* al cual quedan todos consignados, pero no eliminan, de ningún modo, la unidad intencional que los vincula. Unidad intencional evidente, también, en el hecho de que en todos ellos son perceptibles algunas constancias caracterizantes del *criollismo narrativo*, las cuales,

sino como logro como intención al menos, se encuentran ya, asimismo, en los cuentos de Benjamín Fernández y Medina. Subrayaremos, aunque muy someramente, algunas de esas constancias.

Benjamín Fernández y Medina y los continuadores del *criollismo narrativo* hunden su mirada en un escenario en el que se da un tipo de vida original, de rasgos específicos peculiares: el tipo de vida del campesino rioplatense, o, más concretamente en casi todos los casos, del campesino uruguayo. No es, propiamente, el gaucho, en la pureza de sus atributos sustanciales, el tipo de ser humano en el que fijan sus miradas (aunque en algunos casos del gaucho mismo se trata). No es el gaucho, sino, digamos así, su descendiente más o menos próximo y visto en distintas etapas de su proceso evolutivo. Como todo tipo de vida rural, la del campesino uruguayo configura sus caracteres peculiares debido a la doble presión que sobre él ejercen el medio natural y la estructura social y económica en que vive. Ese tipo de vida es una respuesta a su medio natural y a su medio social y económico. Entre éstos y el hombre que los vive se juegan mutuas acciones y reacciones que, a uno y a otros, los va transformando. Nuestro *criollismo narrativo* ha recogido los distintos momentos de esa evolución y, en su conjunto, significa un esfuerzo por hacer explícito, de acuerdo con los elementos que el instrumental narrativo ofrece, ese sistema de relaciones, de mutuas acciones entre el medio natural y el hombre, entre el hombre y su ámbito socio-económico. Todos nuestros narradores criollistas han participado en esa tarea. Unos han cargado el acento en unos elementos de esa rela-

ción; otros, en otros. Pero ninguno ha dejado, en forma más o menos deliberada, de tenerlos en cuenta. Una constancia, pues, a subrayar: *todos nuestros narradores criollistas conciben el carácter local que procuran expresar como una determinación de factores naturales, sociales y económicos*. Para que sea así no es necesario, desde luego, que lo digan explícitamente; basta con que lo expresen narrativamente. Pasemos a otro punto. Todos estos narradores estiman el cuento y la novela como un eficazísimo instrumento de consolidación de la conciencia nacional. Mediante la búsqueda y expresión de carácter local se logra una afirmación de lo que nos hace nación: buscar carácter local es sondear en nuestras raíces colectivas; expresar carácter local es ayudarnos a reconocernos como nación. Otra constancia, pues, a subrayar: *el acto de contar es, para los narradores criollistas, un acto ambivalente: es, por un lado, un acto estético, y, por otro, una contribución al conocimiento de la realidad nacional y a la consolidación de la misma*. Dos constancias más subrayaremos, aunque haciéndolo en forma muy esquemática: primera, *tendencia pobrista*, y, segunda, *expresión dentro de los cauces del realismo literario*. La primera de estas dos constancias, que caracterizamos mediante un término tomado del lenguaje vazferreiriano, es evidente a través de la simpatía que denotan estos narradores por los desamparados, por los seres que, de un modo u otro, sufren la mayor presión del régimen social y económico en que viven. Simpatía que se manifiesta en diversas formas y que llega, en algunos casos, a la no disimulada denuncia social o, caso de Francisco Espínola, a la expresión de una conmovida piedad

solidaria. En cuanto al realismo literario, forma expresiva que, inevitablemente, dadas las constancias anteriores, debía adoptar el *criollismo narrativo*, conviene señalar que ha adquirido formas muy diversas, no exentas, muchas veces, de un fuerte contenido poético. Es, con frecuencia, un realismo que no excluye lo lírico. Lo lírico que salta naturalmente como un perfume de la realidad.

Esta caracterización del *criollismo narrativo* es, desde luego, sumaria e insuficiente. Para completarla sería necesario no sólo desarrollar con amplitud y matización lo ya expuesto sino añadir nuevos rasgos caracterizantes. Sería preciso, asimismo, fundamentar las distintas afirmaciones formuladas. Ello exigiría un análisis pormenorizado de las obras de los diversos autores. Exigiría, también, recurrir a reportajes periodísticos, cartas, ensayos teóricos donde muchos de esos escritores han hecho afirmaciones bien explícitas sobre el sentido y contenido de su labor creadora. El tema es incitante y, a nuestro juicio, de indudable importancia. Pero es demasiado vasto para emprender aquí su amplio desarrollo. Nuestro objeto: ubicar la narrativa de Benjamín Fernández y Medina dentro de las coordenadas de la literatura nacional, queda cumplido con la sumaria caracterización realizada. Las indicadas constancias definidoras del *criollismo narrativo* se encuentran ya, repetimos lo afirmado más arriba, en los cuentos del autor de *Charamuscas*. Sus cuentos son, pues, un origen, un punto de partida, una raíz. Son, en la historia de la narrativa uruguaya, una alborada. Hemos procurado solamente relacionar esa alborada con el mediodía que es el *criollismo narrativo* al alcanzar su plenitud.

Una clasificación primaria de los treinta cuentos que integran *Charamuscas* y *Cuentos del pago*, clasificación realizada teniendo en cuenta tan sólo el escenario utilizado, permite la siguiente distribución: veintiuno son de ambiente netamente campesino; tres (*Una china presumida*, *Venturita* y *El forastero*) toman tema y personajes de la vida de pequeños pueblos del interior del país; seis (*De florcita*, *¡Padrinos!*, *La nochebuena de los muchachos*, *Batuque*, *Un idilio vulgar* y *La comparsa de Cachiruzo*) son de ambiente ciudadano. Los cuentos de los dos últimos grupos, con excepción de *El forastero*, provienen de *Charamuscas*. Los del primer grupo se forman con ocho (*Dos mozos tigres*, *Quitanderas*, *Amor salvaje*, *El Mellao*, *Una Cachirila*, *Venganza de gaucho*, *La muerte del matrero* y *Un bautizo en el campo*) del libro recién citado más trece (*Monte cerrado*, *La flor del pago*, *En tiempo de guerra*, *Primer amor*, *La muerte*, *En la sierra*, *Alma, vida y corazón*, *El forastero*, *El ferrocarril*, *La primera visita*, *La muerte en la tapera*, *Los pobres*, *Alambrado por medio* y *Don Patrocinio*) que forman el resto de *Cuentos del pago*.

Dejamos de lado los cuentos que forman el tercer grupo: los de tema ciudadano⁽²⁾. Nos interesa deternos en los que constituyen los otros dos

(2) Preferimos limitar nuestras consideraciones a la parte más importante de la narrativa del autor. Estos cuentos (o, mejor que cuentos, estampas costumbristas) de tema ciudadano no carecen, sin embargo, de interés. No les falta gracia. Tienen sabor de época. Dos de estas estampas (*De florcita*, *Un batuque*) pueden ser un aporte para el estudio del compadrito montevideano.

grupos. Esos veinticuatro cuentos son el núcleo inicial de nuestro *criollismo narrativo*. (Recordemos que la vida de los pequeños pueblos del interior, y especialmente la de esos seres fronterizos que viven en sus orillas, fue también explorada por algunos de los criollistas narrativos posteriores). Esos veinticuatro cuentos nos ofrecen un mundillo narrativo al cual conviene acercarse con pasos cautelosos. ¿Qué temas y personajes ha recogido Benjamín Fernández y Medina en esos cuentos iniciales del *criollismo narrativo*? ¿Cuáles de ellos han perdurado o dejado huella en los criollistas narrativos posteriores? Nos parece conveniente dar respuesta, siquiera sea somera, a estas preguntas, antes de atender a la valoración de las calidades de realización. Esos cuentos, son, ya lo dijimos, una alborada. Conviene atender antes que al logro a la intención, primero al esfuerzo y luego a los resultados.

IV

En sus cuentos, Benjamín Fernández y Medina abrió paso a un conjunto no desdeñable de motivos que posteriormente usufructuó en forma esplendorosa el *criollismo narrativo*. Nos limitaremos a destacar sólo algunos.

En tres cuentos, *Dos mozos tigres*, *En tiempos de guerra* y *Alma, vida y corazón*, aparece ya el tema de nuestras guerras civiles que pocos años después Javier de Viana trabajaría en forma insuperable en relatos de la calidad de *31 de marzo*, *Persecución* y *En las cuchillas*, entre otros, y cuya resonancia perdura hasta escritores aparecidos varias dé-

cadadas más tarde. (Juan Mario Magallanes, para poner un ejemplo, que en su libro *Huellas*, 1942, incluye cuatro cuentos: *Desertores*, *Entrevero*, *Ejemplo*, *Marchas*, basados en la llamada Cruzada Libertadora del general Venancio Flores). Benjamín Fernández y Medina no solamente adelanta el tema sino que lo plantea tal como será retomado por escritores posteriores: en *En tiempo de guerra* como episodio típico de las luchas revolucionarias; en *Alma, vida y corazón* como telón de fondo para dibujar un conflicto individual; en *Dos mozos tigres* como medio de destacar esa extraña textura psicológica que se dio tantas veces en nuestros paisanos: el entrecruzamiento inextricable entre las pasiones partidarias y las personales. Allí, en el cuento, Primitivo Núñez y Goyo Giménez, se odian tanto porque uno es colorado y el otro blanco como porque ninguno de los dos está dispuesto a cederle al rival la menor preponderancia entre el paisanaje, donde, como *taitas*, descuellan. Se matan, al fin, mutuamente, tanto por pasión partidaria como para vengar personales agravios.

En otro cuento, *El Ferrocarril*, se plantea ese conflicto que Sarmiento llamaría civilización versus barbarie. El primer enemigo de los paisanos, en este cuento, es el telégrafo: "*Escuchaban el ruido del viento que silbaba en los hilos y los aisladores, y se les antojaba que eran las voces que corrían, contando los ganados, contando los mozos para la leva; y pronto odiaron mortalmente a aquel intruso*". El segundo, y más temible, es el ferrocarril: "*¿Qué era el ferrocarril para los paisanos? El terror de los ganados chúcaros que huían campo afuera al sentir los bufidos de la locomotora; el impasible terror de los*

campos que cortaba, dejando su huella indeleble en aquellos fierros paralelos acostados sobre la cama de ñandubay; el incendio de los pastizales secos por el sol del verano, con las chispas que volaban del fogón calentador de la barriga del monstruo el corte de los alambrados por aquel viajero incansable y caprichoso, que no torcía el rumbo, a quien ninguna valla detenía; y la muerte de la diligencia y las carretas que daban vida a las postas y a tantos vecinos..." Uno y otro enemigo, y los similares que constantemente sienten los paisanos como amenazas, tienen para ellos, un mismo origen: "La ciudad, de donde salían las contribuciones y las leyes, en donde gemían en cuarteles los hijos de la campaña". Para explicitar el enfrentamiento dialéctico de civilización y barbarie, hay en el cuento un pulpero francés que emite estas opiniones: "...el ferrocarril es una felicidad para la tierra. Corta los campos, espanta los ganados, pero después aumenta el valor de todo, y hace más fácil la vida; se llenan los campos de triguales; el ferrocarril lleva a la ciudad los productos del país con más seguridad que las carretas, más pronto y con menos gasto; y trae toda la riqueza de las industrias de Europa para derramarla en esta nación que todos deseamos se haga rica y grande entre sus hermanas". No nos detendremos en otros aspectos del cuento, que, en su conjunto, vale por un embrionario ensayo de sociología y sicología rural uruguayas. Anotaremos, en cambio, que el tema prolonga sus ecos hasta hoy. En un estupendo cuento, *La vieja Isabel*, incluido en su libro *Camino adentro* (1959), Julio C. da Rosa muestra, en página antológica, el drama de un ca-

rrero desplazado por el ferrocarril. Desplazamiento que lo afecta no sólo en lo económico sino que socava las raíces mismas de su vida, ya que en su propio oficio encuentra un viril y gozoso sentido del vivir. Con lo que, y sin decirlo, el autor evidencia la inter-relación entre el hombre y su medio, las transformaciones que el primero sufre cuando cambia el segundo.

En varios cuentos, Benjamín Fernández y Medina aborda el tema amoroso. Y lo hace marcando ya los diversos matices que encontraremos en los continuadores del *criollismo narrativo*: el rapto de la china, que recibe tratamientos temáticamente originales en *La muerte en la tapera* y *En la sierra*; la paisanita que se enamora del hijo del patrón de la estancia, tratado con notoria ingenuidad, en *Primer amor*; y el tímido comienzo de unos amores, donde el galán y la cortejada van desgranando sus ternezas en diálogo insípido y cargado de emoción, tema tratado en una estampa titulada *La primera vista*, que, por sus búsquedas de *humor*, y hasta por su tratamiento literario, parece un anticipo de algunos de los cuentos breves de Javier de Viana. En *Alambrado por medio*, el autor se aproxima a otro tema que ha sido también explotado por los continuadores del *criollismo narrativo*: el despertar de la sexualidad en el adolescente, completado con este otro motivo: la desilusión, choque entre la realidad y lo recordado, cuando tiempo después vuelve a ver a la mujer que provocó aquel despertar. La realidad grosera y vulgar destruye la imagen poética que el recuerdo había creado y que se custodiaba en el fondo del alma como un pequeño tesoro emocional.

Hay otros matices del tema de amor que podrían ser señalados, ya que es tema que, en una u otra forma, anda en muchos cuentos de *Charamuscas* y *Cuentos del pago*. Omitimos señalar esos matices. Preferimos indicar que en los mismos cuentos que hemos tomado de ejemplo hay otros motivos que luego serán retomados por los criollistas narrativos. En *la sierra* insinúa el tema de la corrupción familiar, tema que, con otras proyecciones y una dimensión de profundidad que aquí no hay, ha dado lugar, más tarde, a muchas narraciones (un ejemplo: *En familia*, de Javier de Viana); *Alambrado por medio* sugiere ya el tema de la chacra y los gringos; *La primera visita* destaca este motivo: la camaradería entre patrón y peón, un poco a la manera del caballero y el *gracioso* de algunas piezas del teatro español, motivo que reencontramos en algunos cuentos breves de Javier de Viana. *La muerte en la tapera* tiene por escenario un medio que poca descendencia ha dejado en los narradores posteriores: el de la costa, con precisión: la zona del Polonio. Ese medio, en el cuento citado, es sólo escenario, en otros (*El Mellao*, *Don Patrocino*) determina personajes y tema: el de los *buzos* cazadores de restos de naufragios, muchas veces intencionadamente producidos por los mismos *buzos*, que entrando en el agua a caballo enlazaban esos restos. Este tema, tan sugestivo y original, tampoco ha tenido continuadores⁽³⁾.

(3) El mar, para los personajes de nuestro criollismo narrativo, es, en general, lo insólito. Léase, como ejemplo, *El viaje hacia el mar*, de Juan José Morosoli. Es cuento de gran calidad y da muy matizadamente las reacciones de varios per-

Otros motivos temáticos podrían señalarse. La constancia que hemos llamado *tendencia pobrista* está claramente representada, y no es el único ejemplo, en el cuento que, precisamente, *Los pobres* se llama, donde ya se muestra la disolución de la familia rural como consecuencia de la presión económica, el abuso de los patrones de estancia ejercido entre los humildes, el abigeato obligado por la miseria material. Basta citar los títulos de otros cuentos (*La muerte del matrero*, *Un bautizo en el campo*, *Quitanderas*, *Venganza de gaucho*, *La fior del pago*) para que quedan suficientemente sugeridos sus temas y su vinculación con el conjunto del *criollismo narrativo*. Los cuentos de Benjamín Fernández y Medina, además, abundan en esas escenas y situaciones típicas (yerras, corridas de sortijas, bailes campesinos, pencas, guitarreadas en pulperías) que más tarde siguieron explotando, como núcleo temático o como elemento ornamental de sus obras los continuadores del *criollismo narrativo*. No creemos necesario destacar más elementos temáticos de los usados por Benjamín Fernández y Medina en sus cuentos. Los indicados alcanzan, a nuestro juicio, para evidenciar que no es pequeño el número de motivos *fundacionales*, en lo temático, aportados por el autor de *Charamuscas* a la corriente narrativa de la cual es iniciador. Digamos, ahora, que su aporte no es igualmente considerable en lo que a personajes estrictamente se refiere. El autor hace

sonajes ante el mar. Se halla en *El viaje hacia el mar* y otros cuentos (Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental, 1963). Este libro recoge varios cuentos de Morosoli no incluidos por el propio autor en ninguno de sus libros. Lleva prólogo de Heber Raviolo.

sentir enérgicamente la interrelación entre los seres que habitan sus páginas narrativas y el medio natural y social que los rodea, pero no logra dibujar con nitidez el cuadro de los diversos tipos sociales conformados por ese medio que produjo, tal como lo demuestra, poco después, la narrativa de Javier de Viana, una galería tan amplia de seres representativos. Los personajes de *Charamuscas* y *La flor del pago* son, digamos así, genéricamente el paisano y la criolla. En algunas ocasiones, el autor procura especificar su situación social y darles una fisonomía íntima reconocible y personalizada. Pero en uno y otro caso, y salvo unas pocas excepciones, los trazos con que Fernández y Medina intenta lograr su objeto son trazos superficiales, insuficientes, poco incisivos. Es fácil reparar que el autor no posee ese extraordinario conocimiento de los tipos humanos característicos de nuestra campaña, de sus oficios, de sus más mínimas singularidades que denotaron poseer, en general, los criollistas narrativos posteriores. Recuérdese, por ejemplo, en lo que hay de milimétrico conocimiento de usos y oficios campesinos en la obra de un Juan José Marcosoli o un Julio C. da Rosa. El autor de *Cuentos del pago* fue, pues, menos pródigo en la creación honda de personajes que en el hallazgo de temas criollistas. Su contribución, con todo, en el primero de los dos aspectos recién citados de su labor narrativa no es desdenable. En los personajes de sus cuentos se percibe ya, si la expresión nos es permitida, la entonación psicológica característica de los personajes del *criollismo narrativo*. O, dicho de otro modo: en *Charamuscas* y *Cuentos del pago*, se halla, si tam-

bién se nos permite la expresión, en forma de nebulosa, la fauna imaginaria que más tarde cristalizó espléndidamente en los mejores continuadores de la tendencia narrativa iniciada por Benjamín Fernández y Medina.

Un número considerable de temas, el abocetamiento de un tipo genérico de personaje narrativo: tal es, con prescindencia de toda valoración estrictamente estética, el indudable legado de Benjamín Fernández y Medina al *criollismo narrativo*. Esta es, en síntesis, nuestra respuesta a las dos preguntas planteadas al final del anterior capitulillo. Pero, ahí mismo, se insinuaba otra interrogante. ¿Qué valores intrínsecamente literarios hay en *Charamuscas* y *Cuentos del pago*? Si de las intenciones pasamos a los logros, del esfuerzo a los resultados, ¿cuál es el aporte de Benjamín Fernández y Medina no a la historia de nuestra literatura sino a la literatura misma? Algo queda ya insinuado. Intentaremos precisar más nuestro juicio al respecto.

V

Un juicio crítico severo exige a un cuento⁽⁴⁾, si es que ha de ser considerado una buena expresión del género, una serie de cualidades, de las cuales es fácil enumerar algunas: un hilo anecdótico desarrollado en forma interesante y con precisión lógica; personajes bien definidos y vistos con profun-

(4) Lo que sigue vale, desde luego, para el cuento tradicional.

didad; economía en la expresión, para que el cuento sea, según la incisiva fórmula de Horacio Quiroga, *una novela depurada de ripios*; adecuación del diálogo al temperamento de los personajes y de los personajes al contenido de la trama. . . Y otras muchas, que no están todas expresadas ni aún en esa tan certera caracterización de lo que es un cuento constituida por el *Decálogo del perfecto cuentista* del mismo Horacio Quiroga. Si aplicamos el lente de ese severo juicio crítico a los cuentos de Benjamín Fernández y Medina, ninguno de ellos merecería la calificación de cuento excepcional. Algunos, como, por ejemplo, *La flor del pago* y *Un bautizo en el campo*, desovillan un hilo anecdótico tan tenue que casi no pueden ser llamados cuentos: reducen su estatura, casi, a la de un simple cuadro costumbrista. En otros cuentos, el hilo argumental no es tan tenue, pero o carece de rigor lógico en el desarrollo o revela una inventiva tan elemental que raya en la ingenuidad. Ejemplos: *En la sierra*, *Primer amor*. Sus cuentos, además, carecen de grandes escenas memorables, ya porque el autor rehuye el compromiso, ya porque cuando lo acepta no logra cortar hondo en la realidad y sólo dibuja de ella unos pocos trazos primarios e insuficientes. Léanse, para comprobarlo, el final de *El Mellao* y de *La muerte en la tapera*. La intención de crear situaciones de sostenida intensidad dramática es evidente. Es evidente, también, que todo queda en esbozo. La realización literaria no alcanza al nivel que el contenido dramático de esas escenas exige. En cuanto a la creación de personajes, basta con lo antes apuntado: de ellos sólo da un trazado genérico y superficial, no

crea grandes figuras narrativas, no cincela en profundidad los perfiles psicológicos. Podríamos añadir que, en algún caso, entrevé una hondura que no consigue apresar. Así ocurre en *Monte cerrado*. Alberto prefigura, aunque con una imprecisión de trazado que diluye hasta la unidad síquica del personaje, un tipo que más tarde tuvo un creador que supo darlo en plenitud. El tipo de desarraigado afectivo, que desea, casi desesperadamente ligarse afectivamente a otros seres y no puede. En *todavía, no*, Francisco Espínola creó con estupenda profundidad narrativa a este tipo psicológico, en el Vicente que protagoniza el cuento. Digamos, asimismo, que a través de algún otro personaje, Benjamín Fernández y Medina logra dar expresión, con deliciosa simplicidad, a alguno de esos íntimos dramas, no demasiado tremendos, que la vida misma se encarga luego de solucionar. Así ocurre en *El forastero*. Sobre un bien logrado fondo costumbrista: una fiesta patria en un pueblo, dibuja la figura de Asunción, que araña un ideal de amor que se esfuma como un perfume tan penetrante como fugitivo, y que halla, enseguida, solución a su drama en una realidad mucho más prosaica pero bien segura. Fausto Cruces, el forastero que la deslumbra, es ese perfume fugitivo aunque embriagador; Nicolás el herrero, la realidad prosaica pero sólida.

Estas objeciones no impiden que un cierto grupo de cuentos —algunos, si se desea mejor denominación, tan sólo estampas o cuadros costumbristas— muestren, dentro de su tono menor, una sostenida calidad. Si se les lee como deben ser leídos: con lenta atención, con ese cariño que sabe descu-

brir la intención del autor y hallar lo significativo de los detalles, se descubre en ellos, sin esfuerzo, ese calor y color bien nuestros, una atmósfera que es, sin duda, la de nuestra campaña en las últimas décadas del siglo XIX. Hay en ellos una simplicidad de trazo que, lejos de perjudicarlos, les confiere una fuerte cualidad expresiva, e, incluso, una calidad difícilmente definible pero que toca intensamente al lector. "Como escritor es poco dado a retoricismos des. umbradores. Le desagradan las lentejuelas. Su poder reside, principalmente, en la visión serena y en la sobriedad clara". Con estas palabras, exactas, definió Carlos Roxlo algunos rasgos del arte del autor de *Charamuscas*. Rasgos que lucen, especialmente, en estos cuentos: *La muerte*, *Amor salvaje*, *El forastero*, *Alma*, *vida y corazón*, *La muerte del matrero*, *La primera visita* y *Alambrado por medio*, y también, aunque a nuestro juicio se sitúan en nivel más bajo que los anteriores, en *Un bautizo en el campo*, *La flor de pago*, *En tiempo de guerra*, *Monte cerrado*, *El ferrocarril* y *Los pobres*⁽⁵⁾. Esos rasgos lucen

(5) De los treinta cuentos reunidos en *Charamuscas* y *Cuentos del pago*, los trece mencionados son los que, a nuestro juicio, ofrecen mayores calidades literarias. No son, desde luego, cuentos perfectos. Tampoco revelan una fuerza creadora excepcional. Aun los que procuran profundizar más en un personaje o una situación dramática, hacen visible la mano poco diestra de un escritor joven e, incluso, la carencia de una experiencia vital suficiente. Algunos pueden hasta parecer ingenuos. Pero hay en todos ellos un tono de verdad, un despojamiento de elementos accesorios y hasta una vena de sobria, secreta poesía que les prestan un peculiar encanto. Léase con atención, por ejemplo, *La muerte del matrero*. No tiene la potencia casi épica que situaciones análogas atribuirán en escritores posteriores. Compone, sin embargo, un cuadro vivido veraz y no exento de emoción. De estos trece cuentos, deseamos destacar dos: *La muerte* y *Amor salvaje*. El primero sitúa, dentro de esa característica atmósfera melancólica del invierno campesino, extraordina-

también en los aciertos parciales —algunos decorados, paisajes y retratos— que hallamos incluso en sus cuentos menos logrados como conjunto. No transcribimos, por demasiados extensos, dos excelentes decorados: los que sirven de comienzo a los cuentos titulados *El Mellao* y *Venganza de gaucho*, pero no nos abstendremos de transcribir algunos ejemplos de esos aciertos aislados.

Véase el vigor con que, en pocas líneas, presenta a un personaje:

Cuando el nuevo invierno trajo neblinas y temporales a la costa del Polonio, el viejo don Patrocinio sintió el frío de la muerte en su corazón que palpitaba sin descanso hacia noventa años.

El había conocido la vieja vida en aquella costa. Había sido buzo cuando se podía serlo, cuando el faro no se levantaba en el cabo, y muchos buques se perdían arrastados por misteriosas fuerzas a estrellarse en las rocas bravas.

Pero ahora, no se avenía con existencia monótona del lobero, y la muerte venía a abreviar su tormento.

En las noches, cuando se reunían algunos compañeros de faena en la casa del guardafaro, se contaban historias trágicas en que el viejo había sido

riamente bien lograda, una escena casi patriarcal: la muerte de doña Manuelita. Todas las figuras humanas están breves pero nitidamente dibujadas. El lisiado Elías resulta inolvidable. *Amor salvaje* es el cuento de Fernández y Medina donde el elemento anecdótico está trabajado con mayor brío e interés. Logra prender desde el comienzo la atención del lector. Remata con fuerza. Y hay buen cincelado psicológico de los personajes. Nótese, además, que nuestra elección es casi coincidente con la que el mismo autor efectuó para componer *La flor del pago*, que incluye dieciséis de sus treinta

actor, y que la imaginación de los narradores adornaba con detalles misteriosos y extraños.

Un lobero pesimista dijo una vez que don Patrocinio era viejo como el mentir; y nadie llegó a saber de dónde era ni qué edad tenía, pues todos le habían conocido viejo.

(Don Patrocinio)

Un retrato, ahora, sobriamente dibujado y coloreado con unos pocos discretos toques pero que, en su sobriedad, no carece de vigor plástico:

En la punta, jineteando un brioso zaino requemado, venía un mozo que se distinguía por el atavío de la persona: la bombacha y saco de puños, de color gris, golilla punzó a media espalda y botas flamantes; el sombrero puesto en la nuca; despejada la frente, la fisonomía simpática, ojos castaños, bigote escaso y dientes muy blancos, que la boca mostraba en constante sonrisa; y hasta una pequeña cicatriz que cruzaba una de las cejas, le favorecía.

(El Forastero)

Y un paisaje, por último. Sobrio también. Sin pretensiones de reverberantes brillanteces estilísticas, pero expresivo, aunque quizás en él disuene algo las comparaciones de los sauces con *ninfas mitológicas* y de los ceibos con *piernas de sátiro*:

ta cuentos. Nosotros excluímos de esos dieciséis, cuatro: Una china presumida, Quitanderas, Primer amor y Don Patrocinio. Incluímos, en cambio, otro: Alma, vida y corazón, que tiene alguna semejanza con El forastero, pero realizada con una intencionalidad dramática mayor. De los cuatro excluidos, hay uno, Primer amor, que no carece, sin embargo, de cierto ingenuo atractivo poético.

Altas sierras rodeaban el valle como ciclópeas murallas, y defendían de la persecución implacable del sol a las sombras que cubren los bajos y asperzas.

De las vertientes bajaban numerosos arroyuelos entreteniéndose a jugar en los buecos y en las quebradas, formando ollas y pequeñas cascadas, para reunirse en el fondo del valle en un cauce donde la vegetación arraigaba tan fuerte y salvaje como en la sierra.

Este arroyo corría perezoso, esparciéndose a trechos en lagunas bondas, de aguas serenas y limpias, donde los sauces se miraban inclinados, como *ninfas mitológicas*, sueltas las cabelleras de sus blandas ramas, y los robustos ceibos, sentados en las barrancas, lavaban sus raíces torcidas y peludas como *piernas de sátiro*.

En los campos de tupido pastizal, entre las sierras y el arroyo, los rodeos vagaban en pausado movimiento; los rebaños como marejada blanquecina, se desparramaban en las laderas pedregosas, y las tropillas locas llevaban el desorden y el espanto a todo el campo buyendo de las nubes que corrían por la tierra como manchas, empujadas por a brisa.

En un cerro chato, avanzada de la sierra, una casa de azotea con alto mirador, se levantaba dentro de espesa arboleda, que apenas dejaba traslucir las paredes por entre el follaje.

Esta arboleda recia y enmarañada como las de las islas vírgenes de a serranía, era el Monte Cerrado, que daba nombre a la estancia y a todo el valle.

(Monte Cerrado)

Cuando Benjamín Fernández y Medina publicó *Charamuscas*, solamente tenía diecinueve años; cuando editó *Cuentos del pago*, tenía tan sólo veinte años. Si tenemos en cuenta la extrema juventud del autor, no puede sorprender que sus cuentos, por momentos, revelen carencia de madurez técnica y falta de una plena experiencia humana. Es posible sorprenderse, en cambio, de los logros obtenidos en sus mejores momentos. Y, sobre todo, puede causar sorpresa que, tan joven, haya avizorado con tal nitidez, con tan clara conciencia un camino importante para la narrativa uruguaya y que después otros narradores recorrieron con tan espléndidos resultados. Recuérdese, además, que su primer cuento, *Dos mozos tigres*, fue escrito a los quince años. Y ese cuento hace ostensible que el autor sabía sin lugar a dudas cuál era su intencionalidad creadora. Posteriormente a una iniciación tan promisoriosa, el autor de *Cuentos del pago* abandonó casi por completo la labor narrativa. Sólo conocemos, de él, un cuento más: *Auri sacra fames*, con el cual cierra su antología de narradores nacionales titulada *Uruguay*. Es lástima que Benjamín Fernández y Medina no haya persistido en una labor tan bien iniciada. Lo realizado, no obstante, le otorga un lugar indiscutible en el cuadro de la literatura uruguaya. Por su carácter de iniciador del *criollismo narrativo*, primero, y segundo, porque dejó un conjunto de cuentos de ágil andadura, que se pueden leer con agrado, y entre los cuales algunos evidencian una memorable calidad. Es indudable, a nuestro juicio,

que la incorporación de los dos libros de cuentos de Benjamín Fernández y Medina a la colección donde ahora se reeditan no solo se justifica sino que era necesaria. Esos dos libros son material imprescindible de estudio para los aficionados a nuestra narrativa.

CUATRO COMPAÑEROS DE RUTA

Casi en los mismos años en que Benjamín Fernández y Medina publicó *Charamuscas* y *Cuentos del pago*, otros escritores escribieron narraciones dentro de análoga orientación. De ellos, los que ofrecen mayor interés son Manuel Bernárdez, Domingo Arena, Juan Carlos Blanco Acevedo y Santiago Maciel. Las cuatro semblanzas que siguen fueron publicadas como presentación de dichos escritores en mi *Antología del cuento uruguayo*. Vol. I. *El fin de siglo* (Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1968). Estas semblanzas, pues, sólo intentan trazar un suscinto perfil informativo.

1. Manuel Bernardez (1867 - 1948)

Manuel Bernardez es uno de los tantos ejemplos de hombres que, en el Uruguay, han denotado excepcionales dotes para la creación literaria pero absorbidos por otras actividades no han realizado la obra que esas dotes prometían. Español de origen —nació en Cádiz el 13 de agosto de 1867— es uruguayo por su formación. Antes de que Bernardez cumpliera un año, ya su familia se radicó en Arapey (Salto). Allí vivió hasta su adolescencia.

Muy joven comenzó a colaborar en periódicos locales. Un libro inicial de poemas, *Claros de luna* (1886), fue seguido por otro de prosa: *25 días de campo* (1887). Posteriormente se dedica a la actividad política como militante del partido Colorado. Salvo un libro de poemas, *Sol poniente* (1930), su actividad de escritor se orientó desde entonces a los temas políticos, sociales y económicos. Sus dos títulos más importantes en este aspecto: *El Uruguay entre dos siglos* y *Política y moneda* (1931).

El desquite y *El velorio vacuno* son sus contribuciones a la narrativa uruguaya. Y en verdad, ambos cuentos tienen valores considerables. El núcleo anecdótico de *El desquite* está constituido por un elemento típico proveniente de las supersticiones vigentes en la campaña uruguaya del siglo pasado: la convicción de que un asesino no puede escapar a la justicia si su víctima cae boca abajo y no se le mueve. Este inicial arraigo en la médula de lo popular campesino confiere al cuento, a la vez que valor representativo, dramatismo y autenticidad. El tema, por otra parte, está trabajado en profundidad y el cuento es realmente original. La real creación en *El desquite* se halla en el modo en que el escritor logra plantear y hacer sentir, a partir del núcleo temático de origen popular, el enfrentamiento, dramáticamente antagónico, de los personajes: el asesino, Santos Muniz (a) Abrilojo, y el sargento José Difunto. En este enfrentamiento ambos se juegan la vida, pero ponen en él algo de afán deportivo. El sargento juega en el naipe de la captura su prestigio de hombre guapo que le interesa tanto como la justicia; Santos Muniz juega su libertad, pero lo

mueven también los resortes del orgullo materno del hombre capaz siempre de burlar a su adversario. Ambos personajes son bien representativos del medio y Bernárdez los ha captado en su verdad esencial. Los otros personajes, aunque episódicos están dados con igual maestría. Especialmente el impagable viejo Fantasía y la linda china Martina. El cuento muestra también una excelente construcción. Lo componen un conjunto de escenas muy nítidas en sí y encaminadas todas sin titubeos hacia la escena final que lo cierra intensamente.

En cuanto a *El velorio vacuno*, es una hermosa sentida estampa, en la cual, con sobria emoción, el autor describe una escena —a la que alude claramente el título— que se convierte en recuerdo inolvidable. La estampa, tan vigorosamente trazada en lo descriptivo, trasmite, al mismo tiempo, un ingenuo pero intenso sentimiento de piedad, que le da calor poético. La humanización de las bestias sin que pierdan su cualidad animal es otro de los encantos de esta página, cuya lectura deja en la memoria ecos perdurables.

2. Domingo Arena (1870 - 1939)

Domingo Arena, personalidad de excepcional relieve en la vida política del país, en la que actuó como compañero inseparable de José Batlle y Ordóñez y como líder máximo de su obra, es un ejemplo estupendo de integración a la vida del país. Nacido en Italia, a los siete años llegó con su familia al Uruguay y no sólo ocupó los más altos cargos de gobierno, desde los que realizó una obra pro-

gresista, sino que sintió al país, desde sus paisajes hasta sus problemas, con la intensidad de un nativo. Se graduó como farmacéutico y abogado y en sus años juveniles rumbeó, denotando poseer cualidades, por los trillos literarios. Parte de esa labor, más algunas páginas periodísticas, fue reunida unas décadas más tarde en un volumen: *Cuadros criollos y escenas de la dictadura de Latorre* (Claudio García & Cía., Montevideo, 1939). De los trabajos reunidos en este libro, donde figura un artículo sobre *Cuentos del pago*, de Benjamín Fernández y Medina, publicado en "El Día" el 16/1/1894, solamente siete son cuentos. De ellos, cuatro (*Cuadros criollos*, *Idilio criollo*, *El pardo*, ¡Miedo!) tienen poca significación. Fuera del acierto con que está captado el paisaje o la eficacia con que se trasmite algún rasgo costumbrista, nada en ellos —ni anécdotas ni personajes— mantiene el interés del lector. Otro de los cuentos, *Baile en la frontera*, aunque sostenido con un tramado anecdótico mínimo y personajes dibujados en superficie, es rescatable por el vigor y la gracia con que está realizado el cuadro de costumbres.

El burro de oro no sólo es el mejor cuento de Domingo Arena sino que es también uno de los realmente memorables escritos en el Uruguay en el siglo XIX. Y, curiosamente, tiene, de manera sobresaliente, las cualidades que faltan a los otros cuentos de Arena. Si en los otros lo narrativo es laxo y las anécdotas de por sí mínimas se desdibujan dentro del exceso de lo accesorio descriptivo, en *El burro de oro* se desenvuelve, con un ritmo narrativo moroso pero no pesado, una anécdota que,

por sus pasos contados, remata en una situación sorpresivamente dramática y realizada con indeclinado vigor; si en los otros cuentos casi no hay personajes, en *El burro de oro* da con uno que es un hallazgo. Ese brasilerero consumido por la avaricia y devorado por a gula de la bebida, gusto que no puede darse pues su avaricia se lo impide, es un ser crucificado entre dos vicios. Si la vida es contradicción, nadie más viviente que este *Burro de Oro* que sufre el suplicio del potro tironeado por dos vicios antagónicos. El cuento, de encuadre abiertamente naturalista, tiene una dignidad de escritura y solidez de estructura que preservan su calidad estética. En cuanto a *Vida loca*, es, diré así, un "cuadro del natural". La realización es vigorosa y la recatada pero segura piedad que el autor muestra ante el pobre loco levanta el tono del cuento.

3. Juan Carlos Blanco Acevedo (1879 - 1935)

Hay autores que perduran por un solo libro, Juan Carlos Blanco Acevedo más que por su propio libro perdura en el recuerdo por el prólogo que para el mismo escribió José Enrique Rodó. En efecto: *Narraciones* (1898) apareció prologado por el que dos años más tarde se revelaría como el ensayista incomparable de *Ariel* pero que ya en ese momento gozaba de un prestigio indiscutido en el Uruguay. El prólogo de Rodó, donde plantea y da su posición sobre algunos siempre apasionantes problemas de la literatura nacional y americana, ha sido, quizás, más leído que el libro mismo de Blanco Acevedo. Este libro, sin embargo, no carece de in-

terés y de valores. El autor, muy joven, aún, se acerca con sinceridad al tema nacional sintiendo, según palabras de Rodó, "que dentro de todo plan nacional de nuestra literatura, habrá siempre interés y oportunidad para la expresión de las peculiaridades de las formas originales de la vida en los campos, donde aún lucha la persistencia del retoño salvaje con la savia de la civilización invasora, y para la evocación de los despojos vagos del pasado con que, a fin de decorar los altares del culto nacional, teje la tradición la tela impalpable de las leyendas". Por lo demás, Juan Carlos Blanco Acevedo no persistió en el cultivo de la narrativa. Dedicado a la docencia y a la actividad política, ocupó altos cargos de gobierno y se distinguió como orador.

Quizás el cuento más memorable del libro sea *Carmelo*. Es un cuento que irradia un encanto especial. Creo que es el encanto que nace de la misma ingenua sinceridad con que está contado, sin artificios pero con una gran necesidad de expresar lo que en el personaje y la anécdota despertó intensamente el interés del narrador. Y en verdad, uno y otra están bien comunicados al lector y tienen interés. En ese *Carmelo*, que se aquieta en la paz de su isla, pero al fin no puede eludir el llamado ancestral de la guerra, hay casi un símbolo. Y también en el fuego —el incendio— que es para él el indicio de que la fiebre bélica ha vuelto. Diego Pérez Pintos ha visto bien el personaje cuando escribe que en *Carmelo* "se condensa no sólo el destino, sino también el símbolo de una nobleza fatalizada por el combate, al que rebuye como al mal, pero que a la vez lo exige inexorablemente..." (Los mejores cuen-

tos camperos del siglo XIX. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1966, selección y notas de Diego Pérez Pintos).

4. Santiago Maciel (1865 - 1931)

Santiago Maciel, aunque es autor de algunas otras obras —*La agonía del poeta* (1881), *Auras primaverales* (1884) y *Flor de trébol* (1893), poesía; *La noche del 11 de junio. Detalles sobre el desastre de la logia Garibaldi* (1882) y *Cuentos del viejo Quilques* (1928), prosa— ocupa un lugar en la historia de la literatura fundamentalmente por *Nativos* (1901), conjunto de cuentos y estampas de tema campero. Ese lugar no es —lo señalado desde ya— un lugar de primera fila. Santiago Maciel es de esos autores que, según una feliz expresión de Jorge Luis Borges, interesan a la historia de la literatura y no a la literatura misma. Sin exigir demasiado, o pidiéndole sólo lo que puede dar, *Nativos* es un libro que se lee con agrado. Da, en los primeros años del criollismo narrativo, una faceta del mismo: la del escritor que se aproxima a los temas camperos con honestidad, pero más desde una postura literaria que desde una honda vivencia de la realidad que da materia a sus páginas. Sus personajes son los característicos de la narrativa criollista e, incluso, intuye bien algunos temas que autores posteriores desarrollarán con plenitud y logro literario. Pero en sus páginas no se siente ese modo personalísimo de morder en la realidad que caracteriza al gran creador. Hay en ellas corrección pero está ausente la creación. Jorge Albistur, en su pró-

logo a la reedición de *Nativos* (Montevideo, Biblioteca "Artigas" — Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 34, 1961), ha efectuado una sagaz aproximación a este libro.

Ejemplo de las características del libro es *El comisario del pago*. Este cuento es bien representativo de las características de los cuentos —a veces, sólo estampas— de *Nativos*. El protagonista, don Emeterio Neyra es el prototipo del gaucho bruto —y por momentos, casi vesánico— que por los azares revolucionarios o políticos llega a constituirse en la suprema autoridad —el comisario— del pago. El personaje, aunque con una presentación con esguinces caricaturescos, tiene vida y traduce, sin duda, una realidad. Pero el escritor carece de garra creadora y al personaje le falta ese aliento casi horrorizante que el mismo tipo adquiere en algunas páginas de Javier de Viana (quien, por otra parte, sufrió en carne propia el despotismo de este tipo de mandones). Cótéjese *El comisario del pago* con las páginas del capítulo VIII de *Gaucha* en que Javier de Viana presenta a un bruto de la misma especie. El personaje de *Gaucha* adquiere una dimensión que falta en el de Maciel. El cuento, además, no desarrolla suficientemente lo que debió ser con precisión, su resorte dinámico narrativo: el antagonismo entre el comisario y el juez de paz. El tema está dicho pero no hecho. Estas observaciones, sin embargo, no invalidan el interés de estas páginas que, como las otras de *Nativos*, reitero, pueden ser leídas con gusto y sin esfuerzo.

ENTRE DOS SIGLOS

JAVIER DE VIANA, CUENTISTA

Este ensayo se publicó como prólogo de: Javier de Viana, *Selección de cuentos* (Biblioteca Artigas - Colección de Clásicos Uruguayos, Volúmenes 70 y 71, 1965). Se reproduce con algunas modificaciones en las páginas iniciales.

Todo escritor crea desde una *situación vital* determinada. Esa *situación vital* está conformada, en lo objetivo, por los factores que componen el contexto social, político y económico; está determinada, en lo subjetivo, no sólo por la reacción del creador ante ese contexto, sino también por las incidencias de su propia vida individual. Es indudable la *gravitación* que en la creación tiene el estar *vitalmente situado* del escritor, aunque siempre es difícil, y en muchos casos casi imposible, establecer las relaciones entre contexto vital y creación. Esas relaciones son demasiado sutiles. La *situación vital* se proyecta siempre en la obra, pero el *cómo* lo hace y el *porqué* dio tal o cual resultado y no otro es siempre de dificultosa explicación, salvo que se admitan como válidas —lo que no es legítimo— esquematizaciones simplistas. Hay casos, sin embargo, en que las relaciones entre la *situación vital* y la obra es tan evidente que no se corre riesgo de desenfoque

crítico si se las establece en sus lineamientos generales. En algunos aspectos, no ofrece dificultades mayores determinar las relaciones entre la *situación vital* de Javier de Viana —y me atengo aquí simplemente, a lo que la *situación vital* comporta de circunstancia individual— y su labor narrativa. No es dificultoso hacerlo y, además, es importante, porque explica cabalmente la varia modulación, en características y calidades, que esa obra hace ostensible a lo largo de la trayectoria creadora de su autor.

No existe, desdichadamente, y no es una excepción entre los más importantes creadores uruguayos, una biografía de Javier de Viana que dé, en forma por lo menos medianamente satisfactoria, los pormenores más significativos de su vida, de modo tal que valgan para la necesaria connotación de su obra. La ficha autobiográfica escrita por el mismo Javier de Viana, las páginas de *Crónicas de la revolución del Quebracho*⁽¹⁾ y *Con divisa blanca*⁽²⁾, los datos detectables en la prensa diaria y en las publicaciones periódicas son, aunque todavía inarticulados, los elementos con que hoy se cuenta para recomponer la trayectoria vital del autor de *Campo*. A ellos debe agregarse la documentación, manuscrita e iconográfica, que se custodia en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Esta documentación, aunque no excesivamente amplia, ofrece piezas de indudable interés. No se inten-

(1) Las *Crónicas de la revolución del Quebracho* (Claudio García y Cía., Montevideo, 1944) fueron publicadas por Juan E. Pivel Devoto. Inicialmente habían aparecido en forma de folletín en "La Epoca", a partir del 11 de octubre de 1891.

(2) *Con divisa blanca* (Imprenta Tribuna, Buenos Aires, 1901). Aparecieron antes como folletín de "Tribuna", Reedición, Arca, 1967.

tará aquí una semblanza biográfica de Javier de Viana. Sólo interesa fijar unos pocos datos. Descendiente del primer gobernador de Montevideo, Javier de Viana, nieto e hijo de hacendados y hacendado él mismo durante algún tiempo, Javier de Viana —nacido en Canelones el 5 de agosto de 1868— gozó, hasta 1900, de un relativo bienestar económico. Pero ya en los primeros años del 900, la situación del escritor comienza a resentirse. En carta dirigida a su hermana Deolinda —carta fechada en "Los Molles", mayo 1 de 1902— le escribe: "No tengo inconveniente en cederte la parte que me corresponde en la casa; pero no puedo mandarte poder, porque no dispongo de un solo peso para pagar el escribano. Para dar de comer a mi familia me veo obligado a ir vendiendo animales todos los días, y eso mismo con dificultades"⁽³⁾. Cuando finaliza la revolución de 1904, en la que Javier de Viana participó militando en las filas de Aparicio Saravia, su situación económica es ya francamente ruinososa. Se radica, entonces, en Buenos Aires, proponiéndose vivir colaborando en diarios y revistas. Y así lo hace, en efecto. Escribe en las más difundidas revistas porteñas —entre otras: "Caras y Caretas", "Fray Mocho", "Mundo Argentino", "Atlántida"— prodigándose en una producción acelerada y sin pausa. Su situación económica es, sin embargo, inestable, y por momentos, francamente dramática. Las cartas de Javier de Viana al editor O. M. Bertani constituyen un doloroso documento de los vaivenes de su angustiante situa-

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

crítico si se las establece en sus lineamientos generales. En algunos aspectos, no ofrece dificultades mayores determinar las relaciones entre la *situación vital* de Javier de Viana —y me atengo aquí simplemente, a lo que la *situación vital* comporta de circunstancia individual— y su labor narrativa. No es dificultoso hacerlo y, además, es importante, porque explica cabalmente la varia modulación, en características y calidades, que esa obra hace ostensible a lo largo de la trayectoria creadora de su autor.

No existe, desdichadamente, y no es una excepción entre los más importantes creadores uruguayos, una biografía de Javier de Viana que dé, en forma por lo menos medianamente satisfactoria, los pormenores más significativos de su vida, de modo tal que valgan para la necesaria connotación de su obra. La ficha autobiográfica escrita por el mismo Javier de Viana, las páginas de *Crónicas de la revolución del Quebracho*⁽¹⁾ y *Con divisa blanca*⁽²⁾, los datos detectables en la prensa diaria y en las publicaciones periódicas son, aunque todavía inarticulados, los elementos con que hoy se cuenta para recomponer la trayectoria vital del autor de *Campo*. A ellos debe agregarse la documentación, manuscrita e iconográfica, que se custodia en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Esta documentación, aunque no excesivamente amplia, ofrece piezas de indudable interés. No se inten-

(1) Las *Crónicas de la revolución del Quebracho* (Claudio García y Cia., Montevideo, 1944) fueron publicadas por Juan E. Pivel Devoto. Inicialmente habían aparecido en forma de folletín en "La Epoca", a partir del 11 de octubre de 1891.

(2) *Con divisa blanca* (Imprenta Tribuna, Buenos Aires, 1901). Aparecieron antes como folletín de "Tribuna", Recedición, Arca, 1967.

tará aquí una semblanza biográfica de Javier de Viana. Sólo interesa fijar unos pocos datos. Descendiente del primer gobernador de Montevideo, Javier de Viana, nieto e hijo de hacendados y hacendado él mismo durante algún tiempo, Javier de Viana —nacido en Canelones el 5 de agosto de 1868— gozó, hasta 1900, de un relativo bienestar económico. Pero ya en los primeros años del 900, la situación del escritor comienza a resentirse. En carta dirigida a su hermana Deolinda —carta fechada en "Los Molles", mayo 1 de 1902— le escribe: "*No tengo inconveniente en cederte la parte que me corresponde en la casa; pero no puedo mandarte poder, porque no dispongo de un solo peso para pagar el escribano. Para dar de comer a mi familia me veo obligado a ir vendiendo animales todos los días, y eso mismo con dificultades*"⁽³⁾. Cuando finaliza la revolución de 1904, en la que Javier de Viana participó militando en las filas de Aparicio Saravia, su situación económica es ya francamente ruinoso. Se radica, entonces, en Buenos Aires, proponiéndose vivir colaborando en diarios y revistas. Y así lo hace, en efecto. Escribe en las más difundidas revistas porteñas —entre otras: "Caras y Caretas", "Fray Mocho", "Mundo Argentino", "Atlántida"— prodigándose en una producción acelerada y sin pausa. Su situación económica es, sin embargo, inestable, y por momentos, francamente dramática. Las cartas de Javier de Viana al editor O. M. Bertani constituyen un doloroso documento de los vaivenes de su angustiante situa-

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

ción económica. En carta dirigida, desde Buenos Aires, y fechada el 22 de enero de 1914, le escribe a Bertani: "*Perdóneme que insista en molestarlo, pero me encuentro en una situación desesperante. Enfermo, sin trabajo en ningún diario, suprimido mi sueldo del gobierno de Corrientes por razones de economías, los dos muchachos sin empleo, sin recibir un centavo del hotel, estoy debiendo tres meses de casa (\$ 525), almacén, carnicero, panadero, etc...* En una palabra: *me abogo sin remedio*"⁽⁴⁾. Otras cartas al mismo Bertani revelan idéntica situación. Con algún circunstancial alivio, esta miseria económica lo acompañó hasta el día de su muerte, ocurrida el 5 de octubre de 1926, en La Paz (Canelones). Como prueba, léase esta nota enviada a Javier de Viana, un mes antes de su muerte, por el Directorio del Partido Nacional: "*Montevideo, julio 6 de 1926. // Señor don Javier de Viana. // Distinguido correligionario: // Impresionados sus amigos del Directorio Nacionalista, por su situación económica afligente, han resuelto que éste levante los trimestres vencidos de la hipoteca que lo apremia, y que cada uno de sus miembros contribuya con su pequeño óbolo a calmar en algo su presente situación. // Tengo el gusto pues, de remitirle con la copia del recibo del Banco Hipotecario por los trimestres vencidos hasta el 31 de julio, la suma de \$ 263.51. // Quiera Ud., recibir con ésta nuestros cariñosos saludos el buen y noble correligionario. // Pdt. Se deduce el importe del giro*". Firma la nota E. Lamas, primer presidente⁽⁵⁾.

(4) Idem, nota 3.

(5) Idem, nota 3.

Los datos consignados permiten escindir la vida de Javier de Viana en dos períodos: el de los años iniciales, en los que conjuga su actividad de estanciero con la actividad literaria realizada sin apremios porque no depende de ella para subsistir; la de los años posteriores a 1904, en los que, obligado a vivir de su producción literaria, debió escribir sin pausa y con prisa. Esta dicotomía de la situación *vital* de Javier de Viana determina una dicotomía en su obra. En el primer período, escribe sus tres obras más ambiciosas: *Campo* (1896), cuentos; *Gaucho* (1899), novela; *Gurí* (1901), que junto a la novela breve que da título al libro reúne varios cuentos más. Estos tres libros forman una unidad y, en muchos aspectos, son las obras fundamentales de su autor. En esos tres libros, abiertamente naturalistas, Javier de Viana enfrenta la realidad rural uruguaya en sus más variados aspectos y, pausada, morosamente la analiza en las páginas densas de su novela y en los cuentos largos de sus otros dos libros. En el segundo período, la narrativa de Javier de Viana sufre un cambio sustancial. Obligado a escribir para diarios y revistas de carácter popular, debe adaptar su creación a las exigencias de una producción infatigablemente sostenida, a las características de las publicaciones en que colabora y al gusto de una masa de lectores de formación cultural media (y, aún, sin formación cultural alguna). Esas condicionantes determinan por un lado, la necesidad de escribir *corto*; por otro, la de variar la *perspectiva* de la creación (en lo que, quizás, también influyó una variación de la íntima óptica para enfrentar la materia narrativa). Encuadrado dentro de estas condicionantes, escribe Javier

de Viana durante más de veinte años. Y escribe con ritmo acelerado. Su producción narrativa está constituida, en este período, casi exclusivamente por cuentos breves, cuyo total suma varios centenares (se ha afirmado, quizás exageradamente, que sobrepasan los dos mil). De estos cuentos breves, muchos están todavía dispersos en diarios y revistas; otros, seleccionados por el propio Javier de Viana o por sus editores, pasaron al libro.

La división indicada ha sido tenida en cuenta al realizar la presente antología: diez cuentos, ocho de *Campo* y dos de *Gurí*, representan la primera etapa creadora del autor; cuarenta y cinco, la segunda. Estos últimos han sido seleccionados de los cuatro libros que, en el segundo período, ofrecen, a nuestro juicio, más sostenida, pareja calidad: *Machabines* (1910), *Leña seca* (1911), *Yuyos* (1912) y *Abrojos* (1919). Veintidós, once, siete y cinco cuentos son, respectivamente, la contribución de cada uno de esos cuatro libros a la presente antología. No es antojadizamente ni por afán aritmético que se hace este recuento. Si el lector toma en cuenta la fecha de los libros y el número de cuentos seleccionados, tendrá los índices elocuentes de un hecho bien notorio: la declinación creciente de las calidades literarias que fue afectando, con el paso del tiempo, a la producción del autor. Este, no obstante ser de nuestros escritores uno de los más dotados para el arte de narrar, llegó, en sus últimos años a la pérdida de toda ambición creadora. En sus libros postreros, *La Biblia gaucha* y el significativamente titulado *Tardes del fogón*, publicados ambos en 1925, se percibe casi el tono de la voz del narrador oral, del repentista vivaz pero que sólo palpa la

piel de la realidad, la superficie de sus temas. Esto justifica que, para esta antología, se haya prescindido de los últimos libros que el narrador publicó. Pero la señalada declinación, a través de los años, de las calidades literarias en la obra de Javier de Viana, no debe oscurecer el hecho, también notorio, de que una selección amplia de los mejores cuentos de su segunda etapa logra configurar un mundo narrativo originalísimo y de auténtica significación.

II

Los diez cuentos que forman la primera parte de esta antología constituyen un mundo narrativo perfectamente perfilado, concluso, bien cerrado sobre sí mismo. Un escenario constante se da en ellos: nuestra campaña; sus temas provienen de una siempre idéntica cantera tenazmente escudriñada: las formas de vida constituidas por los seres que poblaron aquel escenario durante el período histórico que se extiende entre 1870, época de la revolución de Aparicio, hasta los últimos años del siglo pasado; un ardido, áspero realismo corre, de punta a punta, por las páginas de esos diez cuentos; en todos ellos, se siente que el autor ha mordido en la realidad con análoga pasión, para extraerle sus jugos y vivificar con ellos su obra. Pero el narrador, además, ha sabido dilatar la mirada para abarcar un horizonte muy extenso y una perspectiva muy amplia. Y, así, logra crear un orbe imaginario que, sin perder coherencia, es rico en invención anecdótica y variado en personajes. El resultado es que estos diez cuentos ofrecen un panorama muy com-

pleto de la realidad que constituye su tierra nutricia. "Escenas de la vida de campaña" fue la balzaciana denominación utilizada por el autor para caracterizar sus libros *Campo* y *Gurí*. Los diez cuentos elegidos admiten ser separados en grupos cada uno de los cuales, también balzacianamente, puede llevar como signo una denominación específica.

La campaña uruguaya, conviene reiterarlo, es el escenario constante de estos diez cuentos. Y esa presencia es, en todos, factor esencial determinante en la conformación del alma de los personajes. Pero entre esos cuentos hay dos, *El ceibal* y *La vencidura*, ambos incluidos en *Campo*, que, por su índole, y siguiendo la balzaciana especificación de temas indicada bien podrían agruparse bajo la común denominación de "escenas de la vida natural". No se trata de que en ellos más que en los otros el autor subraye la influencia del medio sobre el hombre, sino que ocurre que en estos dos cuentos, debido a la atenuación de otros factores, esa interrelación se da, digámoslo así, en forma más químicamente pura, perfilada con más nítidos contornos. Tanto en uno como en otro, aunque en forma particularmente ostensible en *La vencidura*, esa influencia del medio es visible tanto en la creación de los personajes como en el carácter de la anécdota. Tres personajes protagonizan *El ceibal*. Los tres, contruidos con trazos muy nítidos, verifican tipos psicológicos que, con distinta tensión creadora y matización muy variada, se hallan en otros cuentos del autor: el paisano viril aunque tímido, hosco pero no carente de una secreta fuente de ternura, moralmente sano pero capaz de un inesperado arranque de barbarie; el paisano vivaz, dicharachero y simpáti-

co, más avezado en la conquista de un corazón femenino o en el arte de amenizar una tertulia que en el trabajo; la criolla querendona, sensual, cuyo ser pareciera hecho con un manojo de instintos. Tales son Patricio, Luciano Romero y Clota. Tres tipos, para Javier de Viana, claramente representativos del medio natural en que viven. Del choque dialéctico de esos tres temperamentos surge el conflicto: Clota, que acepta tibiamente el amor de Patricio, sucumbe, vencida por su sensualidad y la ocasión propicia, ante Luciano Romero. El azar hace que Patricio los descubra, y, entonces, salta, como movida por un resorte, la escena final, sorprendente y fuerte. Un final no sólo eficaz para cerrar pujantemente la anécdota que sostiene al cuento, sino importante porque la doble actitud dispar ante la amada y el amigo infieles, y la reveladora imprecación que dirige al segundo, cierran conclusivamente el cincelado psicológico de Patricio. Destacables son en este cuento tanto la atmósfera lograda —de todo él mana la presencia de una naturaleza que baña al lector en un aire limpio, cálido y fuerte—, como el bien graduado proceso psicológico con que se ahonda en las reacciones de los personajes. Atiéndase, al respecto, cómo se traban, y se entregan en toda su verdad, las reacciones de Patricio antes de su bárbara pero psicológicamente legitimada reacción final. Ellas constituyen una gama emotiva de indudable autenticidad. Iguales valores —creación de anécdota, atmósfera y personajes— ofrece *La vencidura*, un cuento estupendamente realizado en base a un tema típico: la cura, realizada por un curandero, de un envenenamiento producido de una víbora. El cuento se tiende, del prin-

cipio al fin, como un cable de acero: tenso e intenso, sin un decaimiento en su creación. El relato alcanza, en el capítulo segundo, con la escena de la picadura en el bañado, y en el tercero, con la escena del curandero en su mágico quehacer, sus momentos culminantes, logrados en base de la veracidad de visión y de la sabia organización de los elementos narrativos utilizados. Los personajes actúan y crecen en función del ingrediente anecdótico, y así se ligan sin fisuras la creación del alma de los personajes y la de las situaciones. El lector podrá apreciar, en el capítulo tercero, como esos personajes —el pardo Luis, el capitán Carmelo Sosa, el teniente Gutiérrez y don Marcial Rodríguez— se perfilan limpiamente a través de las diversas actitudes íntimas que promueve en ellos el hecho dramático que enfrentan: una resignada angustia, admítase la expresión paradójica, en el primero; una pasiva espera en el segundo; una iracunda desesperación en el tercero; estoica serenidad en el cuarto. El curandero, el *tío Luis*, completa este pequeño mundo de personajes. Es real y misterioso. Un sacerdote en harapos: así se nos aparece este ser en el que lo sobrenatural trasparece sin esfuerzo en una escena dramática que para el hombre civilizado tiene el aire de lo incomprensible y lo absurdo. Y que, sin embargo, responde a una realidad. Concluimos estas anotaciones sobre *El ceibal* y *La vendadura* señalando que ambos cuentos se abren con dos amplias descripciones paisajísticas que sirven de telón de fondo —y crean la atmósfera— de las situaciones y personajes. Ambas descripciones están creadas con mano segura. A pesar de su extensión, funcionan con eficacia en la andadura del cuento.

Cada una de ella tiene un tono y un sentido determinado por la índole del cuento al cual pertenecen: en el primero, es la naturaleza en su puro ser; en el segundo, la naturaleza devastada por la mano del hombre. Algún desafinamiento —algún toque de lirismo que no suena muy auténtico—, en la primera, no le impide sostener su calidad de estudiada, excelente descripción de tono naturalista. La mirada de Javier de Viana, sin lugar a dudas, sabía ver. Recogía con exactitud los detalles. Y sabía transmitirlos con igual precisión.

Si "*escenas de la vida natural*" parece denominación adecuada para los dos cuentos comentados, hallamos en *Campo* otros dos para los cuales parece posible usar esta denominación: "*escenas de la vida de la estancia*". Estos cuentos son *Los amores de Bentos Sagrera* y *Teru-tero*. Contra lo que podría suponerse, el autor no trabaja aquí con los temas tópicos —la doma, la yerra, el rodeo—, que la denominación "*escenas de la vida de la estancia*" podría hacer sospechar. El narrador concentra su atención sobre algunos personajes y sobre actitudes individuales de los mismos: un fuerte hacendado, en *Los amores de Bentos Sagrera*; la hija legítima y el hijo espurio de otro poderoso estanciero, en *Teru-tero*. ¿Por qué, entonces, "*escenas de la vida de la estancia*"? Porque para Javier de Viana esos personajes son representativos de una situación social: su sicología y su conducta vital son índices claros del *status* creado por el latifundio en el siglo pasado. Lo representativo, para el autor, de ese *status*, no son esas escenas primitivas —las rudas faenas camperas— que irradian una suerte de viril poesía. Lo representativo es el señor de horca y cuchillo

cipio al fin, como un cable de acero: tenso e intenso, sin un decaimiento en su creación. El relato alcanza, en el capítulo segundo, con la escena de la picadura en el bañado, y en el tercero, con la escena del curandero en su mágico quehacer, sus momentos culminantes, logrados en base de la veracidad de visión y de la sabia organización de los elementos narrativos utilizados. Los personajes actúan y crecen en función del ingrediente anecdótico, y así se ligan sin fisuras la creación del alma de los personajes y la de las situaciones. El lector podrá apreciar, en el capítulo tercero, como esos personajes —el pardo Luis, el capitán Carmelo Sosa, el teniente Gutiérrez y don Marcial Rodríguez— se perfilan limpiamente a través de las diversas actitudes íntimas que promueve en ellos el hecho dramático que enfrentan: una resignada angustia, admítase la expresión paradójica, en el primero; una pasiva espera en el segundo; una iracunda desesperación en el tercero; estoica serenidad en el cuarto. El curandero, el *tío Luis*, completa este pequeño mundo de personajes. Es real y misterioso. Un sacerdote en harapos: así se nos aparece este ser en el que lo sobrenatural trasparece sin esfuerzo en una escena dramática que para el hombre civilizado tiene el aire de lo incomprensible y lo absurdo. Y que, sin embargo, responde a una realidad. Concluimos estas anotaciones sobre *El ceibal* y *La vendadura* señalando que ambos cuentos se abren con dos amplias descripciones paisajísticas que sirven de telón de fondo —y crean la atmósfera— de las situaciones y personajes. Ambas descripciones están creadas con mano segura. A pesar de su extensión, funcionan con eficacia en la andadura del cuento.

Cada una de ella tiene un tono y un sentido determinado por la índole del cuento al cual pertenecen: en el primero, es la naturaleza en su puro ser; en el segundo, la naturaleza devastada por la mano del hombre. Algún desafinamiento —algún toque de lirismo que no suena muy auténtico—, en la primera, no le impide sostener su calidad de estudiada, excelente descripción de tono naturalista. La mirada de Javier de Viana, sin lugar a dudas, sabía ver. Recogía con exactitud los detalles. Y sabía transmitirlos con igual precisión.

Si "*escenas de la vida natural*" parece denominación adecuada para los dos cuentos comentados, hallamos en *Campo* otros dos para los cuales parece posible usar esta denominación: "*escenas de la vida de la estancia*". Estos cuentos son *Los amores de Bentos Sagrera* y *Teru-tero*. Contra lo que podría suponerse, el autor no trabaja aquí con los temas tópicos —la doma, la yerra, el rodeo—, que la denominación "*escenas de la vida de la estancia*" podría hacer sospechar. El narrador concentra su atención sobre algunos personajes y sobre actitudes individuales de los mismos: un fuerte hacendado, en *Los amores de Bentos Sagrera*; la hija legítima y el hijo espurio de otro poderoso estanciero, en *Teru-tero*. ¿Por qué, entonces, "*escenas de la vida de la estancia*"? Porque para Javier de Viana esos personajes son representativos de una situación social: su sicología y su conducta vital son índices claros del *status* creado por el latifundio en el siglo pasado. Lo representativo, para el autor, de ese *status*, no son esas escenas primitivas —las rudas faenas camperas— que irradian una suerte de viril poesía. Lo representativo es el señor de horca y cuchillo

generado por esos latifundios. En el mejor de los casos, el señor de horca y cuchillo es sustituido por otro tipo representativo: el caudillo no siempre despojado de un fondo de nobleza, pero igualmente señor tonopoderoso y, en su último fondo, prepotente, o por el estanciero siempre más o menos bruto aunque no llegue a los casos límites mostrados en estos dos cuentos. En este sentido, la "estancia cimarrona" que ve Javier de Viana difiere radicalmente de la que inspira *El gaucho Florido*, de Carlos Reyes. En la novela de Reyes, la "estancia cimarrona" vista como en una lejanía ideal por un escritor que, en esos momentos, tiene el corazón rebosante de nostalgia, está rodeada de un aire poético; es, muy especialmente, visión estética. Para Javier de Viana, en cambio, la vida de la estancia es regresión y barbarie, molice y prepotencia, vicio y crueldad. Recuerdense, como ejemplo, los capítulos de *Gaucha*, destinados a describir personajes y ambiente de la *Estancia de López*. El caso límite representativo se halla, repetimos, en los dos cuentos que motivan estos comentarios, Bentos Sagrera es, sin duda, una de las figuras más siniestras, sino la más, creada por un narrador rioplatense. Pareja de su cinismo es su crueldad. Pero no es la crueldad refinada del que goza con el sufrimiento ajeno; es la crueldad de un animal carnicero para quien sólo existe una ley suprema: la de satisfacer, sin importarle los medios, sus instintos; su cinismo es la del completo estúpido afectivo y moral. Bentos Sagrera es casi animalidad pura. La conciencia, lo humano aflora en él solamente para hacerlo más siniestro. Un cuadro de bárbaro primitivismo es el que el autor, como expresión de la vida de la estancia, dibuja en *Los*

amores de Bentos Sagrera. No menos atroz es el que, como representativo de la misma vida, diseña en *Teru-tero*. También allí, aunque no protagonizando el cuento, aparece un poderoso hacendado, don Ciriaco Palma, que fácilmente se puede imaginar como hermano gemelo sicológico de Bentos Sagrera; también allí, y ahora a través de una figura femenina, se estudia un caso de casi vesánica crueldad. La crueldad de Camila, personaje que, sin necesidad de análisis sicológicos, el narrador diseña síquicamente hasta lograr la total desnudez de su alma, es menos animal pero, si cabe, más páfida que la de Bentos Sagrera. En Camila la crueldad es un goce. No es necesario subrayar lo que la más rápida lectura del cuento pondrá ante los ojos del lector con plenitud de luz de mediodía. Pero si nos parece necesario apuntar dos consideraciones finales con respecto a estos cuentos. Primera: en uno y otro el autor no se solaza, como ocurre en tanta literatura "negra" al uso, con los cuadros atroces que describe; los muestra con aparente impasibilidad pero con una real y secreta indignación: esa indignación dolorida que es la raíz de su denuncia. Segunda: uno y otro cuento, más allá de lo que tienen de denuncia de la situación social que les da origen, son, por un lado, contribuciones al conocimiento del hombre, y, por otro, revelan la mano de un poderoso artista. Obsérvese, por ejemplo, en *Los amores de Bentos Sagrera*, la habilidad con que se utiliza esa burlesca, cómica figura que es el capataz, para diluir la excesiva tensión de las situaciones. Nótese, también la sólida organización narrativa de *Teru-tero*, su casi implacable realismo. Y la tremenda fuerza de la escena final. Sin un temblor en la mano, pero con

un oculto horror, sin duda, fueron escritas estas palabras finales: "El cadáver del idiota permaneció toda la noche sobre el cuero del carnero, y al día siguiente, como había faena y no podía perderse tiempo, don Ciriaco ordenó al pardo Anastasio que llevase al finado al monte, en la rastra de acarrear agua, y que lo pusiera sobre unos talas; agregando: —"¡Qué juera pa abajo'e la picada, pa que no llegara el jedor a las casas!"

De los diez cuentos seleccionados de *Campo y Guri* para integrar esta antología, hay tres, *¡Por la causa!*, 31 de marzo, *En las cubillas*, que, inequívocamente, pueden agruparse bajo el rótulo "escenas de la vida política". No son los únicos que, dentro de los que componen esos dos libros, admiten ser encuadrados dentro de tal rotulación. Ella es válida, también, para *Última campaña*, *La trenza*, *Persecución*, de *Campo*, y *Sangre Vieja*, *Las madres* y *La azotea de Manduca*, aunque estos dos últimos no son, en estricto sentido, cuentos, de *Guri*. Los tres escogidos alcanzan para dar con suficiente amplitud la visión de Javier de Viana en lo que se relaciona con el tema. Como ya hemos señalado en otra oportunidad⁽⁶⁾, la visión que Javier de Viana tiene de la realidad muestra las huellas de esta ambigüedad afectiva que persistentemente vivió: lo atrajo lo que de pujante, viril y aún de poético había en la vida del campo que tan bien conocía; sintió todo lo que en esa misma vida había de bárbaro, regresivo, decadente. Pero, además, entre civilización y barbarie no se quedó con ninguna de las dos. La vida ciudadana era otra cara de la moneda que mos-

(6) Ver el ensayo que sigue a este

traba también una deleznable efigie. Por eso, en gran parte, su visión de la realidad se halla contaminada de un desesperado pesimismo. Y por eso, también, muchos de sus personajes muestran virtudes que se parecen a vicios y vicios que tienen algo de virtudes: coraje degradado en crueldad, o crueldad que para ejercitarse requiere, a veces, las cualidades de un héroe. Esta situación es notoriamente visible en los tres cuentos que agrupamos con el rótulo "escenas de la vida política". Cada uno de ellos muestra, y vigorosamente, un aspecto de esa realidad. En el primero de dichos cuentos, *¡Por la causa!*, la citada ambigüedad afectiva se va a reflejar en la creación del personaje protagónico: el capitán Celestino Rojas⁽⁷⁾. Este termina su vida haciéndose matar cuando el comisario, representante de la prepotencia y la arbitrariedad (el hecho se radica en la campaña uruguaya y hacia 1890), quiere impedir que él y los suyos entren al local donde deben votar. Pero no es sólo en defensa de su "causa" y de la legalidad por lo que muere: su reacción es, también, un arranque de soberbia y de amor propio que le permite, por fin, justificar su vida de derrotado. Su reacción es, sin duda, una afirmación de su dignidad de hombre y un acto de coraje, serena, limpiamente ejecutado. Pero las fuentes de donde manan esas virtudes no son del todo puras. Léanse con atención las páginas en que el autor, antes del acto heroico final, define y hace actuar al personaje esforzándose por reclutar partidarios. Se percibirá claramente que el personaje no es un ejemplo de pu-

(7) En una oportunidad, lo llaman Celestino; en otras, Casimiro. Error repetido en todas las ediciones realizadas en vida del autor.

reza. Es, dice el narrador, "el gaucho transformado en personaje político". Y personaje político con ambiciones. "Durante mucho tiempo su gran ambición fue lograr un comisariato, —el afán de todo gaucho sin hábitos de trabajo; pero al presente la parecía exigua recompensa a sus desvelos. Inspector de Policías, quizá; aunque su sueño era la Jefatura Política. Por qué no había de calzarla?" No obstante, Celestino Rojas no es ni un vulgar ambicioso ni un perulario. En toda su trayectoria conserva un fondo de nobleza y dignidad, que permiten prever el acto heroico en el que muere. En él se entrelazan, pues, y por momentos inextricablemente, elementos positivos y negativos. En el segundo cuento, *31 de marzo*, la ambigüedad afectiva señalada se hace evidente, sobre todo, si se coteja el cuento con las páginas que en *Crónicas de la revolución del Quebracho* refieren la misma acción guerrera. En la versión de las *Crónicas* es evidente el esfuerzo del "correligionario" por "retemplar la fibra partidaria". 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. El tercer cuento, *En las cuebillas*, revela, asimismo, que ante personajes y situación (un caudillo que huye acosado por una pequeña hueste, y es, finalmente, bárbaramente ultimado), el autor experimenta pareja dualidad emotiva: admiración y horror. Admiración por el coraje del caudillo; horror ante la barbarie de la situación. Digamos, ahora, que esta ambigüedad afectiva

perceptible en Javier de Viana nos parece no sólo legítima sino también profunda. Responde a la realidad que tiene ante los ojos. Una realidad en la que andaban entremezcladas la grandeza heroica y la depravación. Refleja, además, quizá, la situación de nuestra propia conciencia actual cuando nuestra atención se proyecta sobre esa misma realidad pasada. ¿Quién no siente que ella lleva insita esa dualidad de valores y contravalores? Conviene cerrar el comentario en torno a estos tres cuentos observando que, como en el caso de los anteriores, sus valores en cuanto creación narrativa son muy altos, por lo cual su interés no se reduce a su calidad de textos testimoniales de la situación política de nuestro país en una época de nuestro pasado. Véanse con atención las páginas de *¡Por la causa!* Se percibirá la riqueza de situaciones, de personajes, de ambientes estupendamente creados, en pocas líneas, a veces; se percibirá su pausado pero sabio ritmo narrativo; se percibirá el aire de realidad vivida que todo el cuento irradia. En *31 de marzo* el autor logra dar con sostenido vigor el amplio panorama de una batalla, destacando dentro de él una gama variada de reacciones individuales. No sólo hay acierto en la descripción desde el punto de vista de la visualización de los sucesos y figuras, sino que también logra crear una atmósfera opresiva, candente —de sorprendente intensidad. Repárese, en ese cuadro, en algunas figuras. La del coronel Manduca Matos⁽⁸⁾, por ejemplo, vivo testimonio de una forma de vida ya periclitada en esos momentos y que más que ac-

(8) Manduca Matos es personaje protagónico en otro cuento *Última campaña* y aparece, asimismo, en *¡Por la causa!*

tor se siente espectador de la batalla. Para Manduca Matos, hombre de otra época, "acostumbrado a las jornadas inverosímiles y a los escurrimientos de zorro en el tiempo en que no había alambrados", y ducho en el combate cuerpo a cuerpo y hecho al hervor del entrevero, esta batalla: fusilería, cañones, predominio de la infantería, le resulta vitalmente ajena. Y mientras la fusilería lanza infatigablemente "el enjambre silbador de sus terribles insectos de plomo", el coronel Manduca Matos se abisma en una impasibilidad sombría. A su lado, en el suelo, está clavada la lanza: "Una lanza de largo ástil ornado con tres grandes virolas de plata y un aguzado rejón herrumbroso, terminado por doble media luna: vieja reliquia de los tiempos heroicos, que parecía triste con la ausencia de la banderola partidaria". Repárese, asimismo, en el burilado psicológico del joven teniente montevideano Cipriano Rivas, para quien, al principio, la realidad que vive, comparada con sus ensueños, le parece pálida y pobre, pero que concluye doblegado por el horror del drama sangriento en que está sumido; repárese, por fin, en la escena de la muerte de otro de los jóvenes montevidianos, Alberto, de cuyo vientre, abierto por la metralla, se escapan los intestinos. Se notará, entonces, la amplitud y hondura con que el cuadro ha sido captado y transmitido. El tercer cuento, *En las cuchillas*⁽⁹⁾, es, también, una de las más sólidas narraciones de

(9) Este cuento, podría formar un tríptico con otros dos, *La trenza* y *Persecución*, incluidos en *Campo*. El tema de la persecución está tratado en cada uno de ellos desde puntos de vista muy distintos y complementarios. El conjunto da, así, un cuadro muy completo y matizado del tema.

Javier de Viana. Muestra una secuencia de situaciones de intensidad creciente y bien trabadas entre sí. Primero, el caudillo perseguido que logra escapar a sus enemigos; segundo, el caudillo que pierde el rumbo en su galope en medio de la noche; tercero, el reencuentro con sus perseguidores; cuarto, la lucha y la muerte. No hay desfallecimiento en la creación de situaciones, pero tampoco los hay en la creación de personajes. Sus figuras son memorables. El caudillo: coraje indómito, altanería, confianza en sí mismo y en su experiencia; los perseguidores: movidos, en su persecución, no tanto por el deseo de exterminar un jefe enemigo como por la ansiedad de apoderarse de sus prendas —las botas, el chiripá, los estribos, el "chapiao" —que, por anticipado, y en el curso de la persecución, se van repartiendo. Breve pero nítida es esta descripción del caudillo perseguido: "De lejos, caballo y jinete casi se confundían. Los perseguidores veían en los flancos del bruto las piernas del calzoncillo, infladas, blanqueando y saltando como enormes maletas de vendedor ambulante; después una mancha negra: la camiseta de merino, con un triángulo blanco formado por la golilla que caía sobre la espalda; finalmente, otra mancha oscura, más pequeña y móvil, constituida por las melenas confundidas del hombre y del tordillo". Igualmente nítida es esta otra descripción: "Los perseguidores eran seis: cinco mocetones fornidos, con barbas ralas y morenas como trival recién brotado, y caras de color de "picana" asada a punto; el sexto era indio y viejo. Tres de los mozos calzaban bota de potro; dos iban descalzos, al aire la gruesa pantorrilla, al aire el pie pequeño y negro. Uno de los que llevaban botas había perdi-

do el sombrero y en el otro no era blusa la blusa que llevaba. Todos montaban buenos pingos criollos e iban armados de largas lanzas ornadas con banderolas rojas". Hacia el final del cuento, la aparición del comandante Laguna, compadre y enemigo político del caudillo, pone uno de esos toques de ruda nobleza característico de la obra de Javier de Viana. El cuento se cierra con uno breve escena reveladora de los caracteres de la fauna humana que se mueve en las páginas del autor: "El comandante Laguna, muy triste, contemplando con marcada pena el cadáver de su amigo y compadre: — "Parece un güey muerto" — dijo. Y el viejo indio, mirándose la pata ancha y desparramada sobre el gran estribo de plata, contestó sonriendo: — "Memo!... ¡Parece un güey po lo grandote". Después agregó filosóficamente: — "Hombre grandote e sonso". Y escupió por el colmillo".

De los diez cuentos que constituyen la primera parte de nuestra antología, hay uno, *Pájaro-bobo*, el último de los incluidos en *Campo*, que podría ubicarse bajo este rótulo: "escenas de la vida de los bajos fondos". Este cuento ofrece un desplazamiento del escenario habitual en la obra de Javier de Viana. Traslada la acción a algunos ambientes de un pueblo del interior (presumiblemente Treinta y Tres), salvo un primer capítulo que, significativamente, muestra al personaje protagónico, Pancho Carranza (a) Pájaro-bobo, dentro del marco corriente en los cuentos del autor: el campo. Significativamente, porque el personaje pertenece a ese tipo de hombre fronterizo entre lo urbano y lo campesino que se forma en las orillas de los pueblos, y que, aunque tratado desde un punto de vista muy distinto, ha cons-

tituido materia narrativa de escritores posteriores. *Pájaro-bobo* es uno de los trabajos más ásperamente naturalistas del autor. Es un cuadro de miseria moral sin atenuantes, y está trabajado mediante una sorprendente, y casi opresiva, acumulación de detalles físicos que concluyen componiendo una atmósfera agobiante. El protagonista del cuento es el prototipo del haragán criollo en lo que éste tiene de más negativo: en lo que tiene de indiferente moral, de perdulario. (La pereza, que no ha carecido de panegiristas, entre otros Adolfo Gustavo Bécquer y Augusto Ferrán, puede, en ocasiones, traducirse en actitudes vitalmente positivas. Puede conducir a formas activas de la contemplación, a una actitud de poética asunción del contorno que al perezoso rodea. Formas éstas de pereza interiormente creadoras y que, moralmente, no resultan repulsivas). Un detalle más quisiéramos destacar en el cuento que comentamos: la aparición de los dos negros, como personajes episódicos, en el capítulo IV. Tienen ambos ese aire de inocencia angélica que será rasgo sobresaliente de algunos personajes de un narrador aparecido muchos años después: Francisco Espínola. En el cuento de Javier de Viana hay sólo un atisbo de esa dimensión de alma humana que Espínola exploró en sus narraciones con impar penetración psicológica e igual vuelo poético. Pero es interesante comprobar cómo lo que en Javier de Viana es apenas una pequeña raíz florece en Espínola espléndidamente. Denota la existencia de ciertas constancias en la psicología popular rioplatense, tenuemente intuidas por un creador y aprehendidas con plenitud por otro.

"Escenas de la vida de familia" puede ser la denominación adecuada para otro de los cuentos de Javier de Viana. Para el que, precisamente, *En familia* se titula y forma parte de *Campo*. De *Gurí*, en cambio, es el último de esos diez cuentos, *La yunta de urubolí*⁽¹⁰⁾, al cual no es conveniente encuadrar dentro de una denominación específica, ya que, dada la variedad de elementos que congrega no admitiría ninguna exactamente adecuada. Uno y otro ofrecen pareja calidad y son de las narraciones más logradas del escritor uruguayo. El primero muestra el cuadro configurado por una familia de la baja clase media rural; el segundo es la historia de la extraña amistad de un gigante bueno y torpe, Segundo Rodríguez, y un hombrecito físicamente miserable, Casiano Mieres (a) *Librija*, pero extraordinariamente astuto e inteligente (un tema que en cierto modo prefigura la novela *La fuerza bruta*, del norteamericano John Steinbeck). *En familia* es, sin duda, un cuadro sórdido; un cuadro de miseria moral, incluso. Pero de una miseria moral distinta a la que el lector halla en *Pájaro-bobo*. En este último cuento la indiferencia moral conduce al cinismo y la depravación. En *En familia*, los personajes (creados, como en *La yunta de Urubolí*, mediante la oposición de contrarios: Casiano, corpulento y tranquilo; su mujer, Asunción, esmirriada, flaca, gritona, inquieta y pen-

(10) Sobre este cuento, quizás no esté de más recordar un juicio de Rodó: "Salgo esta tarde para Buenos Aires y me llevó a Gurí de compañero de viaje. Sólo he leído *La yunta de Urubolí* que me parece admirable". Figura en una carta fechada el 20 de mayo de 1901, cuyo texto íntegro puede leerse en la revista "Número" (Montevideo, Año II, Nos. 6-7-8, Enero-Junio, 1950).

denciera) carecen, es verdad, de esos resortes morales que condicionan la conducta más allá de las imposiciones del puro instinto, pero, sin embargo, son vitalmente atractivos. Se diría, incluso, que irradian una especie de humorística simpatía. En el Casiano Mieres de *La yunta de Urubolí* también hurga el autor en el tipo del indiferente moral. Pero tampoco resulta vitalmente repulsivo: su astucia, su inteligencia (Javier de Viana lo compara con el Don Juan el Zorro de las leyendas populares) lo depuran, si es que así podemos expresarnos, humana y estéticamente. De este modo, ambos cuentos, aunque ubicados dentro de las coordenadas pesimistas con que el autor vio la realidad rural uruguaya, se abren, literariamente al menos, hacia perspectivas más claras, menos oprimientes. Ni uno ni otro dejan en el lector ese regusto amargo que algunos cuentos de Javier de Viana suelen dejarle (aunque ese regusto se justifique porque el autor le ha desnudado ante los ojos lados amargos pero importantes de la realidad). Los dos cuentos, además, se sitúan entre aquellos en que el autor ha mostrado una más ágil, brillante inventiva narrativa. Situaciones, decorados, paisajes, retratos físicos y psicológicos de personajes se suceden y constituyen logros perdurables. Repárese, por ejemplo, en la presentación de Casiano y Asunción al comienzo de *En familia*, o en la escena en que Segundo Rodríguez pide explicación de su conducta a Casiano Mieres, mano a mano y en el monte de Urubolí. Admirables de verdad, precisión y de discreta gracia son los retratos de Casiano y Asunción (retratos a los que no es ajeno, profundizándolos, un cierto es-

guince caricaturesco); admirable también es el modelado de la situación entre Segundo Rodríguez y Casiano Mieres, donde el choque conflictual entre dos temperamentos antagónicos está subrayado mediante una gran riqueza de detalles que, a la vez ahondan en el carácter de cada uno de ellos y en la dramaticidad de la situación que su enfrentamiento plantea. Es de notar, asimismo, que la introducción de algunas escenas tópicas (el aparte en el capítulo VI de *En familia*, las carreras en *La junta de Urubolá*) no constituyen una mera apelación a lo pintoresquista, sino una necesidad de la dinámica anecdótica. Las dos escenas están requeridas por la andadura misma de los dos cuentos. Una observación última: en ambos los finales son memorables. Una escena intensamente dramática en *La junta de Urubolá*; humorística, aunque de un humorismo que puede hacer pensar cosas amargas, la que cierra en *En familia*. El de este cuento es, a nuestro juicio, uno de los finales más extraordinarios de la narrativa uruguaya, por la estupenda naturalidad con que se logra un "efecto".

III

La segunda parte de esta antología está formada por un conjunto de cuarenta y cinco cuentos extraídos de cuatro libros (*Macachines*, *Leña seca*, *Yuyos* y *Abrojos*) pertenecientes al segundo período de la trayectoria creadora del autor. Casi unánimemente, la crítica ha subestimado los valores de la producción de Javier de Viana durante este segundo período. En su *Proceso intelectual del Uru-*

guay y crítica de su literatura, Alberto Zum Felde afirma: "El juicio póstero ha de ver en Javier de Viana al autor de *Campo* y *Gurí*, colecciones de cuentos y novelas cortas; y hasta cierto punto de *Gaucha*, ensayo de novela. Los tomos titulados *Cardos*, *Macachines*, *Leña Seca*, *Yuyos* y otros varios, que contienen, coleccionada, su producción de colaborador regular de semanarios porteños, —su medio de vida durante una larga época— si bien han popularizado mucho su nombre de cuentista criollo, deben ser considerados, en general, de menos valor que los tres libros antes citados; y —salvo excepciones— descartados al apreciar sus verdaderos méritos de escritor". Y otro crítico, Alberto Lasplaces, afirma que de toda la obra de Javier de Viana prefiere "sus dos primeros libros de cuentos, aquellos que sentaron definitivamente la fama literaria de que goza. Hay en ellos más frescura, más juventud, al mismo tiempo que más estudio y menos improvisación". Estos juicios no son, desde luego, del todo inexactos. Es cierto, sí que *Campo*, *Gaucha* y *Gurí* constituyen las obras en que el autor ha puesto mayor esfuerzo y ambiciones creadoras y que en ellos hallamos algunos de los momentos de mayor intensidad narrativa de toda su obra. Pero no menos cierto es que dentro del conjunto de los cuentos que constituyen el segundo período de la trayectoria literaria de Javier de Viana, hay muchos que muestran calidades auténticas, de ningún modo desdeñables, aunque de un orden muy distinto a las de los cuentos del período anterior. Constituyen, por otra parte, un particularísimo mundo narrativo cuya significación e impor-

tancia dentro del territorio de la literatura rioplatense no puede ser ignorada. Son, casi todos ellos, cuentos breves. Algunos, brevísimos. Casi un mero apunte, como el que traza un dibujante, rápida y esquemáticamente para bosquejar un perfil o una actitud de un personaje. Pero estos cuentos, por sí solos, y aún prescindiendo de las obras mayores del autor, denotan la mano de un narrador excepcionalmente dotado. Aún los menos logrados, los más ostensiblemente escritos bajo el imperio del apremio económico, ofrecen siempre algún hallazgo: un paisaje, la jugosidad de un diálogo, la gracia de una anécdota, el bosquejo de un personaje pintoresco.

El conjunto de estos cuentos breves, aunque no quiebra la unidad de la obra de Javier de Viana, crea un orbe narrativo que difiere, con diferencias en algunos aspectos radicales, del que componen los diez cuentos que antes analizamos. Estas diferencias provienen de diversas causas. Tres son fundamentales. Primera: el tipo humano que en los cuentos breves se da; segunda: la diferente óptica íntima con que el creador los mira; tercera: la disímil elaboración técnica. En lo que a la primera causa se refiere, es necesario anotar que los personajes que aparecen en *Campo*, *Gaucha* y *Gurí* refractan un tipo humano: el habitante de nuestra campaña en las tres últimas décadas del siglo pasado. Ese tipo humano no es ya el del "gaucho en el período de su grandeza natural, en la genuinidad de sus atributos raciales, en la integridad de sus caracteres históricos", según define Alberto Zum Felde al tipo humano representado por el Ismael de

la novela de Eduardo Acevedo Díaz. Pero es, todavía, descendiente directo de él. Los personajes de las tres obras citadas, aunque reflejan los cambios sufridos por la vida de la campaña uruguaya en las últimas décadas del siglo XIX, son, todavía, "gauchos", aunque, digámoslo así, gauchos en proceso degenerativo. A pesar de que muestran los trazos y las trazas de las nuevas formas de sociabilidad creadas, aún conservan, no obstante las transformaciones sufridas, los hábitos, los rasgos, las virtudes y vicios de su antecesor. El lector podrá establecer relaciones, en el terreno literario, mediante la lectura comparativa de las novelas de Eduardo Acevedo Díaz y las tres obras de Javier de Viana mencionadas líneas antes. En cambio, el tipo humano que aparece en los cuentos breves, y salvo algunas excepciones, pertenece a otra época: a la de los primeros años del siglo XX, cuando ya el "gaucho" se ha transformado abiertamente en el "paisano". Es, si cabe la expresión, el proletariado rural el que da la materia humana de estos cuentos, o, en otros casos, el pequeño propietario rural o el estanciero que ya ha abdicado las pretensiones de caudillo y se atiene solamente a su condición de latifundista. Digamos, además, que en muchos casos, el autor desplaza la acción de nuestra campaña al litoral argentino. Estos tipos humanos no están, desde luego, desvinculados totalmente de los dos anteriores, que son sus antecesores. Pero cada uno de los tres se perfila con rasgos específicos nítidamente diferenciados⁽¹¹⁾. La segunda causa es, a nuestro

(11) La época histórica en que se sitúa la acción de los cuentos breves no es tan precisa como la de los cuentos

juicio, también evidente si se cotejan ambos grupos de cuentos. Esa causa es, hemos dicho, el cambio de actitud íntima del creador ante su materia narrativa. Y, en efecto, en sus obras mayores Javier de Viana carga el acento sobre el aspecto dramático de sus criaturas de arte. Los mira con ojos no sólo de artista sino también de sociólogo. Su mirada ve profundamente y con objetividad transmite lo que ve. La visión resultante es, por momentos, atroz. Piénsese en *Teru-tero*, en *Los amores de Bentos Sagrera*. En su conjunto, el cuadro que traza Javier de Viana, en esos cuentos, es veraz pero duramente pesimista. Solamente en algunos casos esa visión amarga se atenúa con un trazo de poesía cerriil o un rasgo de nobleza. Es un mundo donde afiora a cada paso la barbarie. En los cuentos breves, en cambio, el autor matiza la dureza crudamente realista de su visión mediante el empleo de un elemento literario casi inexistente en sus cuentos largos: el humorismo. Toques de humorismo tienen hasta los cuentos que plantean una situación intensamente dramática. Ese humorismo pulimenta las aristas ásperas y duras de la realidad que trata. El cuadro veraz pero desolador ofrecido por el autor en sus primeras obras atenúa la crudeza de sus perfiles pesimistas, aunque no desaparecen de la visión los lados amargos, negros de la realidad. En cuanto a las diferencias técnicas entre los cuentos de uno y otro grupo son asimismo ostensibles. Analítico y pausado en el primer período; sintético y de ritmo

largos. Incluso, algunos coinciden, en lo que al tiempo histórico se refiere, con los del primer período. Pero el cuadro general se adecúa a lo dicho.

rápido en el segundo. Ahora el autor no pinta; sólo dibuja en blanco y negro. En un par de líneas define a un personaje; con un diálogo breve, conciso, tajante, transmite el alma de sus criaturas y hace avanzar los elementos anecdóticos; con unos pocos trazos da lo esencial de un paisaje; en cuatro o cinco páginas, plantea, desarrolla y concluye una anécdota. Ese admirable poder de síntesis le permite casi siempre al autor ofrecer en esos breves cuentos tres dimensiones del arte narrativo: creación de atmósfera, situación y personajes. Con este nuevo material, con esta nueva óptica y con esta nueva técnica, el autor elaboró varios centenares de cuentos que muestran un mundo abigarrado de seres henchidos de verdad humana y de calor de vida. Y los mostró en su marco natural: las suaves ondulaciones de las cuchillas, los ríos, los arroyos, los montes, las abras, la flora y la fauna transitan con limpia objetividad por estas páginas. El narrador no poetiza falsa e idílicamente esa naturaleza. Pero de la verdad de su visión emana de por sí la poesía que esa naturaleza posee.

Estas observaciones de carácter general pueden ser completados con algunas referencias a varios cuentos en particular. Uno de ellos es *La caza del tigre*, cuento inicial de *Yuyos*, que se cuenta entre los más característicos del autor. Construido con gran riqueza de elementos pero al mismo tiempo con un gran sentido de la economía en su manejo, este cuento es un ejemplo de equilibrio entre el interés de la trama, desarrollada con ágil andadura pero con una innegable matización de situaciones, y la creación de personajes.

Estos, aunque el autor no hace en ellos un buceo en profundidad, tienen esa fuerza de presencia viva que permite que la memoria pueda, sin esfuerzo, rescatarlos. Son, además, típicos personajes de Javier de Viana: el viejo criollo que une a una ruda nobleza el valor sereno que es como el rescoldo de lo que fue coraje indómito; la criolla linda, fresca, buena; el matrero cruel que ha convertido su indudable coraje físico en un ininterrumpido ejercicio de perversidad. Otro cuento es *Lo mismo da*, de calidades similares al anterior, y que integra *Leña seca*. Lo dicho de *En familia* es aplicable a este cuento: el autor coloca al lector, a través de la figura femenina protagónica, Maura, ante un caso de miseria moral que no resulta vitalmente repulsiva. Su imposibilidad de elegir abiertamente entre Liborio o Nemesio, el "lo mismo da" definitivo de su sicología, porque le es indiferente entregarse a uno o a otro, no se siente como una forma de íntima perversión. Es, en ella, tan natural como natural y primitivo el medio en que vive. Como en *En familia*, logra en este cuento el autor un efecto final tan sorprendente como natural. Y, además, impagable como medio de iluminar interiormente al personaje. También de *Leña seca* son *Entre púrpuras* y *Hermanos*, cuentos que, por la identidad de personajes y el apelativo de uno de ellos, Montón de Humo, pueden hacer sospechar que son fragmentos de una novela más de una vez anunciada, pero no publicada nunca, y que llevaría el nombre recién consignado. Por su tema, estos cuentos tienen algo de los del primer período del autor, pero por su elaboración rápida, pertenecen plenamente

al segundo. El primero de ambos cuentos se recomienda por el dramatismo de su trama; el segundo, por el interés que despierta el enfrentamiento de dos personajes temperamental y socialmente antagónicos. Otros cuentos, como, por ejemplo, *La rifa del parão Abdón*, *Fin de enojo*, *¡Mama, aquista'la ropa!*, *La baja*, todos de *Macachines*, se validan por la indudable gracia de la anécdota, que funciona con impar eficacia narrativa. Pero son también reveladores de los tipos y situaciones sociales donde el autor ha hundido su mirada. Para finalizar esta rápida exposición de algunas de nuestras preferencias, citaremos tres cuentos: *Charla gaucha*, *Chamamé* y *Puesta de sol*, tomados de *Macachines*, también. Los tres son cuentos casi estáticos. Se da una situación y, mediante ella, se dibujan unos personajes. En el primero, se vive realmente la situación de amodorramiento de los personajes derrumbados por el ambiente asfixiante de una abrumadora noche de verano; en el segundo, muestra una innegable maestría en el manejo del diálogo, a través del cual se evidencia la sicología de los jugadores (aunque con pequeñas, breves pinceladas, se logra pintar entero a cada uno de ellos, alguno de los cuales es un verdadero hallazgo: el mulatillo tísico que se afana por apostar dos "nales" y al fin los pierde). *Puesta de sol* es, a nuestro juicio, una pequeña obra maestra. La sustancia narrativa que maneja el autor en este cuento es aparentemente mínima. No obstante, no faltan (aunque dados con una sabia condensación mediante la cual más que decir se sugiere) ninguno de los tres elementos antes indicados: hay en el cuento creación de personajes, de situaciones y de atmósfera. Javier de Viana muestra a Sinfo-

roso y Candelario sólo en un momento de los últimos días de sus vidas. Pero la luz crepuscular que irradia de la vejez de esas dos criaturas humildes y sufridas, permite reconstruir sin esfuerzo la totalidad de esas dos vidas paralelas, cuya única ejemplaridad parece haber sido la tímida mansedumbre ante el propio destino. Esos dos seres, que parecen estar solos en el mundo, charlan y charlan en una monocorde comunicación de trivialidades. Pero, a pesar de las palabras, se les siente hundidos en la propia intimidad. Las palabras son un leve, casi impalpable puente cordial que los comunica sin destruirles la propia soledad interior. Y a través de ese diálogo, que es una lenta destilación de banalidades, Javier de Viana va introduciendo al lector en la intimidad de esas dos vidas que, a pesar de "atesorar trabajos sin cuento", tienen algo de la quietud de una laguna de aguas mansas. La atmósfera exterior del cuento (la tarde que cae suavemente, irisando con los últimos resplandores del día y llenándose de los primeros murmullos de la noche) está creada con pocos pero firmes trazos y se conjuga con la mansa intimidad de los personajes. La situación creada, tan quieta, tan estática, se halla hábil pero tenuemente dinamizada por ese movimiento de los bancos ejecutado por los viejos, afanados en la persecución de una luz que, como la sustancia de sus mismas vidas, va lentamente muriendo.

Los cuentos comentados no son los únicos que merecen nuestra preferencia. Hay varios más en la misma situación. ¿Cómo olvidar, por ejemplo, *Una achura*, cuento de Yuyos, en el cual personajes,

anécdota y final son tan destacables? Por otra parte, aún los que no llegan a este nivel de calidad ofrecen valores indudables. Nuestra intención ha sido subrayar, mediante algunos ejemplos concretos, rasgos característicos del mundo narrativo constituido por los cuentos breves del narrador uruguayo. Guiados por esa misma intención, hemos elegido un paisaje, un decorado y un retrato, para mostrarlos separados de su contexto, procurando destacar valores que, por la misma facilidad con que se leen estos cuentos, cuya agilidad incita a deslizarse rápidamente por sus páginas, suelen pasar desapercibidos en una primera lectura. El paisaje, tomado de *La caza del tigre*, es este:

Una sierra, de poca altura, pero abrupta y totalmente cubierta de espinosa selva de molles y talas, cerraba el valle por el norte y por el este, formando muralla inaccesible a quien no conociera las raras y complicadas sendas que caracoleaban entre riscos y zarzas. Al oeste y al sur, corría un arroyo insignificante, en apariencia, y en realidad temible. No ofrecía ningún vado franco; apenas tres o cuatro "picadas" que, para pasarlas, era menester que fuesen baqueanos el jinete y el caballo.

Antes de llegar a la vera del monte, había que cruzar el estero que bordeaba el arroyo en toda su extensión; y era uno de esos peligrosos esteros donde la paja brava, la espadaña, los camalotes y los sarandíes, en extraordinaria vegetación, cerraban el paso al viejero, cuando no disimulaban la traidora ciénaga, devoradora de incautos. Tras esa primera línea de defensa, encontrábase el bosque, ancho y "sucio" como pocos, y luego el cauce, el arroyo,

que cuando no espumaba con impetus de torrente, ensanchábase sobre el lecho fangoso, más temible aún que la corriente embravecida.

Este paisaje está escrito por alguien que, sin lugar a dudas, conoce y domina bien la realidad con que trabaja. La visión es neta, fuertemente plástica. El autor destaca todo con precisión: desde la sierra, de poca altura pero abrupta, hasta el arroyo y el esteras cubierta de paja brava, espadaña, sarandíes y camalotes. La escritura, sin pretender ser "artística", es limpia y llena de poder comunicativo. Es fácil no sólo *ver* el paisaje descrito, sino también sentirse inmerso en la atmósfera semi-salvaje de esa naturaleza tan como sin huellas humanas. Pero hay, en esta descripción, otra cualidad sobre la que es preciso detener la atención: el autor, sin necesidad de decirlo explícitamente, hace intuir que la conformación particular de los elementos de esa zona de la naturaleza, influirá en la conformación particular de los seres que la habitan. Esa especie de fortaleza natural sólo puede ser refugio de bandoleros. De este modo, aparte de los valores intrínsecos que como descripción tiene este paisaje, él es, además, un ingrediente funcional en el relato: sostiene la anécdota, ahonda en los personajes. Queda señalado desde ya, para no incidir de nuevo en el detalle, que esta misma cualidad se conjuga con los valores propios del decorado y el retrato que se transcriben. El decorado está en *Puesta de sol*, y es así:

En el fondo del galpón empezaban a instalarse las sombras. Las pilas de cueros lanares de un lado y las pilas de cueros vacunos de otro, parecían mirarse, echándose recíprocamente en cara sus rigide-

ces de cosas muertas que habían sido ropajes de cosas vivas. En medio, junto a un muro sin revoque, blanqueado por las llamas, rojeaba débilmente el fogón, y al frente, a través del ojo vacío de la puerta, se divisaba el campo, infinito, en el finito poder de la visual humana. Las últimas luces parecían escapar con premura, cual si hubieran tocado llamada en un punto dado del horizonte.

Este decorado, constituido por unas líneas apenas, ilustra sobre la enorme capacidad de síntesis que muestra el autor en sus cuentos breves. Repare el lector en la diversidad de elementos colocados en tan escaso espacio. Todo queda detallado: desde el juego de las luces (las sombras que se instalan en el fondo del galpón, los últimos fulgores que parecen escaparse con premura), hasta los elementos materiales: pilas de cuero, fogón, el ojo de la puerta, el muro sin revoque... Y no falta el elemento subjetivo: la impresión causada por los cueros, que se echan en cara sus rigideces de cosas muertas que fueron ropajes de cosas vivas, logrando así, sutilmente y como en un relámpago, hacer imaginar un transfondo o segundo plano para este decorado: el del campo poblado por esos seres vivientes de los cuales sólo quedan ahora unos rígidos vestigios. Igualmente admirable es, en el mismo cuento, el paisaje que aparece un poco más adelante y que constituye el natural complemento del decorado transcripto.

El retrato, que se encuentra en *Lo mismo da*, es el siguiente:

Nemesio era casi indio y feo en un todo. Era más duro que una piedra colorada y mejor era tocar

una ortiga que tocarlo a él. Hablaba muy poco y casi no se le entendía lo que hablaba, porque las palabras, al salir de su boca, se enredaban en los enormes bigotes y se convertían en ruido. Tenía un cuerpo grandísimo y una cabecita chiquita y redonda, poblada de pelos rígidos, parecida a una tuna de esas que se crían en el campo, sobre las piedras.

No creemos necesario subrayar con acopio de comentarios las cualidades de este breve retrato. Ellas son bien ostensibles. Graficismo y plasticidad. Cada detalle físico queda incisivamente destacado. Y a partir de esos detalles, se intuye la calidad íntima del personaje. Se ven caras, pero no corazones, postula el dicho popular. Pero, en rigor, los corazones se descubren a través de las caras; de todo el cuerpo, incluso. Así en este retrato físico que, como en el caso del decorado y el paisaje anteriores, se han tomado un tanto azarosamente entre la gran cantidad de ejemplos que es posible elegir. El lector, si repasa con pausada atención las páginas de estos cuentos breves, verá destellar multitud de retratos, paisajes, decorados, diálogos, situaciones, trazados todos con igual economía expresiva e idéntica eficacia en cuanto al poder de comunicación. Estos cuentos son, si se nos permite la aproximación, chejovianos. Lo que hizo Chejov, con sus cuentos breves, en la literatura rusa del cruce de los siglos XIX y XX, lo hizo, con los suyos, Javier de Viana, en la literatura rioplatense de la misma época. Con indeclinable afán de observación y con mirada también indeclinablemente avizora, abarcó un horizonte humano pululante de seres de la más variada índole y, aunque no siempre con pareja calidad

literaria, construyó un pequeño mundo narrativo pletórico de calor humano. Una de las tareas que convendrá emprender alguna vez, es la del censo de personajes dibujados en ese abigarrado mundo. Sería tan útil para el mejor conocimiento de la literatura uruguaya como para el mejor conocimiento de la realidad nacional. De tal modo es rico el repertorio de formas de vida que ha apresado el autor en sus páginas. Ellas constituyen una cantera de estudio insoslayable.

IV

Las páginas que anteceden sólo procuran subrayar algunos aspectos de la obra de Javier de Viana. Es ella demasiado rica en intereses varios, no solamente de índole literaria sino también sociológica, como para pretender apresarlos todos en pocas páginas. Esa obra es, a nuestro juicio, una de las más sólidas de nuestra literatura narrativa. Quizás las orientaciones impuestas por narradores posteriores hagan para el lector de hoy un tanto difícil gustar algunas de las narraciones del autor de *Campo*. Quizás. Pero si se logra traspasar esa primera superficie constituida por el áspero naturalismo del autor, se descubre un mundo narrativo radiante de valores, una diestra mano de escritor.

UNA NOVELA: GAUCHA

Este ensayo se publicó como prólogo de: Javier de Viana, *Gaucha* (Biblioteca Artigas -Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen 19, Montevideo,, 1956).

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, está contaminadas de la necesidad de tomar conciencia de la realidad que los rodeaba y de 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 solo materia narrativa sino también objeto de meditación. Todos ellos pretendieron, y lo lograron con éxito vario, a mas 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. Pe-

ro 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 basta una obra de ciencia". Con la afirmación de que su novela es una obra "de verdad" y "basta de ciencia" se refiere Viana, indudablemente, a esa su calidad de "ensayo de psicología nacional"; cuando manifiesta que es *Gaucha* una obra "de sentimiento", alude a su calidad de obra novelesca no exenta, en las intenciones del autor, de cualidades poéticas. 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

(1) Como se verá 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.

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.

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 segundo narra una visita del autor a las ruinas de la "Azotea de Manduca", a lo que fue "el castillo feudal del coronel Manduca Carbajal, el nido grande y áspero de aquella águila famosa". Ante las ruinas evoca Viana al personaje que señoreaba allí cuando las ruinas aun 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 "retemp'ar 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 casi 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 consubstancia Viana total y simpáticamente con sus criaturas: siente que ellas representan y son la barbarie, la regresión hacia formas negativas de vida, la con-

traparte 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 típico 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 del autor 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 momento, atenuan 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 des-

agradables 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, 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 primera 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 predominan-

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

(3) Las *Crónicas de la revolución del Quebracho* (Montevideo, Claudio García y Cía., 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 fo-

te 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 misma. Semejante es también en ambos el trasfondo afectivo que los cimenta. Esa materia y ese trasfondo 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-teru*, *Persecución*, *Los amores de Bentos Sagraera*, *En las cuchillas*, lo atestiguan. En cambio en los cuentos breves el humorismo pulimenta la crudeza realista de su visión

letín 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 cifie 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 solo 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.

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 ese dramatismo. 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 ne-

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

gar 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 amplificados, 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 justificará esta afirmación.

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 capítulo anterior y que determina la bifrontalidad (elementos dramáticos y humorísticos, morosos y grafi-

cistas) de *Gaucha*. Los agonistas del primer grupo se sitúan de lleno dentro de las líneas dramáticas y pesimistas de los cuentos 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 uruguayana*, 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 épo-

ca, 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 interacción 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 *Gauchica*, 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 puntos de relación con el "medio" pertenecen respectivamente Juana, Lucio, don Zoilo y el rubio Lorenzo.

J u a n a

Viana ve, o mejor, piensa, a la heroína de su novela como una histérica cuya enfermedad se debe a la acción conjunta de la "berencia" 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 exube-*

rante 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 maternos, morridos y vigorosos, resultó ella, por berencia atávica, un fruto exótico sin destino ni misión"*. Junto con la "berencia" 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 siempre bosco, siempre áspero e insociable siempre"*. Juana es así, según Viana, un enfermizo producto del "medio" y de la "berencia", pero sobre todo de la "berencia", acerca de la cual insiste constantemente. Los críticos de la novela han recalcado esta concepción del personaje. Juana es, escribe Alberto Lasplacas, *"producto exótico de dos sangres y de dos culturas distintas"*. Roxlo se refiere a la "berencia" 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 berencia —o (quizá) de las ideas de la escuela naturalista sobre berencia"*⁽⁶⁾.

(6) Jorge Augusto Sorondo, "Triple imagen de Javier de Viana" ("Número", Año 2, Nos. 6-7-8, Montevideo, Enero-Junio, 1950).

La expuesta es la interpretación que del personaje dan Viana y sus críticos. Pero Juana admite otra interpretación, que, hasta cierto punto, corrige 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 bandonarlo. Juana (o el 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 intuye 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 sexual. Esa 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 persona-

je, 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 inadaptable y se comprende por qué 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 intuida, no pensada. Esas son 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 "*conciencia nacional*". Según Dionisio Trillo Pays, Juana es un autorretrato 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 consubstanciado 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 demuestran sus dos encuen-

tros 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 agrieden 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 chúcará", 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 consubstancia 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 "ladino" o, por lo contrario, un poco tonto. Viana, en lo más profundo de sí, sólo siente la atracción de lo huraño y lo violento. Por esto, los personajes más logrados de *Gaucha* no son Juana y Lucio, sino don Zoilo y el rubio Lorenzo.

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 y 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 contra el rubio Lorenzo.

El don Zoilo de Sánchez es (aunque no quizá en la intención de Florencio) un gaucha 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 Spelœa. La cara larga y ancha, de maxilar potente; el cráneo oprimido y alargado; las enormes arcadas superciliares; la frente estrecha, 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 cuclillas junto a la boca de la caverna en la profunda quietud de la noche, disforme, repulsivo, horrendo, su mirada era roja, intensa, bibrante y mala".* Pero a pesar de esa mirada, don Zoilo es hosco pero no feroz. 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 el 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. Simple-

mente 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 paisajes 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, pestifera 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 insalible 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 imaginarlo como el tipo de la raza. Sus ojos hablaban del 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 perfila nítidamente algunas constantes de nuestra colectividad nacional. Constantes que aun 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 perfidia. Con exactitud, aunque con cier-

tos rasgos de mal gusto, lo define Viana afirmando que Lorenzo Aldama era "uno de esos hombres nacidos para las grandes empresas; corazones osados e instantos bravíos que se asfixian en las llanuras y están destinados a volar a las regiones azules de la gloria (...). Con su valor de bárbaro, con una audacia de indigente, si hubiera nacido en el año 25, habría sido uno de aquellos temibles 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 matrajaje. 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 Aldama 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 Aldama se consubstancia 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 Aldama 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 sometién dose 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 ballando 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 de las plantas incultas, de la sabandija 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 Aldama, 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 del autor 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 alzó 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, "*¡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 comadreja, culebras pardas y víboras de la cruz, todo en una alta loma pedregosa y entre diez o doce talas tendidos en línea) y la de lo que fue hacia 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 acción 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 desecho 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; 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 soslayada hasta aquí, de los resortes narrativos que Viana utiliza en su novela.

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, inca-

pacidad 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 recto 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 esté-

(7) Corresponde señalar además que la técnica empleada por Viana para la expresión de esos siqueos 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 transferencias de las del propio Viana ante el personaje que se le escapa.

(8) Loc. cit.

tica que trabe en un todo los diferentes hechos, sino según un orden contingente en que las 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 en 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 esta ha pasado a vivir con don Zoilo. Pero entre esta 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 siqueo 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 motivacio-

les que relacionan las distintas situaciones. Un ejemplo: en el capítulo XI el rubio Lorenzo encuentra a Juana vagando por el bañado, se le acerca enclaudado pero la respeta; sin transición, en el capítulo XII se produce la violación de Juana por el matre-ro. 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 página) 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

(9) Cabe decir aquí unas palabras sobre los dos capítulos (XIII y XIV) agregados en la segunda edición. Se ha discutido si mejoran o empeoran la novela. Dejando de lado este aspecto del problema, es posible afirmar que contienen —considerados en sí mismos— muchas de las páginas más vigorosas de la obra del autor.

sin embargo, de las páginas de *Gaucha*. Pero ese aire no es una creación del autor sino que emana como un natural perfume de la realidad que constituye su materia narrativa.

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 ofrecidas de análoga realidad 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* tiene junto a páginas de excepcional calidad otras que no soportan un análisis crítico severo. El 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

te 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 más de la mitad de sus páginas junto a lo que perdurará de la obra de Javier de Viana. Por una y otra razón es posible considerar a *Gaucha* como un jalón importante dentro del proceso de la narrativa nacional.

III

TRES FORMAS DE LA NARRATIVA RURAL

Este trabajo está constituido por una serie de ocho notas publicadas en la página de ARTE Y CULTURA del diario EL PAIS, aparecidas en los domingos que van del 24/V/64 al 12/VII/64.

1. Diversidades

Desde sus orígenes hasta estos últimos años, en los cuales otros temas han comenzado a atrapar la atención de nuestros escritores, la narrativa uruguaya ha avanzado casi siempre a través de esa especie de vía real constituida por nuestra realidad rural o campesina. No ha faltado, desde luego, en el pasado, la narrativa de tema urbano, pero lo más significativo y valioso de la novela y el cuento nacional se ha nutrido, salvo pocas excepciones, de ese humus propicio para la elaboración de un mundo narrativo que es la vida y el escenario proporcionados por la campaña uruguaya. No es extraño que ésto haya sido así. No sería difícil señalar las causas perfectamente lógicas que determinan esa preferencia. Dejamos de lado esas causas y pasamos a plantear una pregunta. La inicial identidad de la materia temática de que se nutre la más vasta corriente de nuestra narrativa ¿ha conspirado contra

la diversidad en la creación de nuestros escritores? El gris uniforme que constituye, por su temática común, el telón de fondo de esa zona de la narrativa uruguaya, ¿ha impedido la aparición de facciones literarias bien diferenciadas? A nuestro juicio, esa inicial identidad concluye en una bien acentuada diversidad final. Como prueba de esta afirmación, enfrentaremos, en rápida visión global, la obra de tres narradores uruguayos bien representativos, los tres contemporáneos entre sí y dos de ellos totalmente coetáneos. Nos referimos a Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), Javier de Viana (1868-1926) y Carlos Reyles (1868-1938).

El mundo novelesco de Eduardo Acevedo Díaz, aunque fuertemente infiltrado de realismo, es, en su conjunto, el fruto de una concepción romántica del arte y de la vida. Esa concepción es la fuente de donde surge el aliento épico de su tetralogía (*Ismael*, 1888, *Nativa*, 1890, *Grito de Gloria*, 1893 *Lanza y Sable*, 1914). La misma concepción romántica alimenta y da calor a *Soledad* (1894) y *El Combate de la Tapera*. Nos hallamos ante un mundo novelesco donde hasta lo brutal, inevitable por la índole de la materia con que está construido, se halla como transfigurado por una luz que lo ennoblece. En sus personajes se funden generalmente la grandeza heroica y la barbarie e irradian una luz primitiva y épica. Al romanticismo de Acevedo Díaz se opone al naturalismo zoleano de Javier de Viana, naturalismo tajante en sus libros iniciales (*Campo*, 1896, *Gaucha*, 1899, *Gurí y otras novelas*, 1901) y atenuado por el humorismo en sus posteriores cuentos breves. Ya no estamos ante el gau-

cho épico de la gesta de la independencia sino ante un ser que muestra como en negativo sus propias virtudes: el coraje se hace frecuentemente perfidia o vesanía, la pujanza vital aunque siempre poderosa se muestra como desorientada. De tarde en tarde, salta como un relámpago y desaparece con su misma rapidez un destello de nobleza. Pero el cuadro general es sombrío. Es el hombre de nuestra campaña durante las últimas décadas del siglo XIX, que mata y muere en las cuchillas durante las guerras civiles, y desfallece durante la paz, sometido a los azares de un período de transición que lo bambolea como el viento a un cañaveral. El paisaje narrativo que ofrece Reyles, aún tomando en cuenta solamente sus novelas de ambiente rural, es más matizado y complejo. Y, por lo tanto, más difícil de caracterizar rápidamente. Señalaremos dos rasgos que lo distinguen de los otros dos narradores. Uno es la presencia en su obra de la estancia, que adquiere allí carácter predominante mientras que en Acevedo y de Viana es secundario. Tanto en *Beba* (1894) como *El Terruño* (1916) y *El Gaucho Florido* (1932), la estancia, en cuanto núcleo sustantivo de la estructuración social de nuestra campaña, ocupa un lugar de primer plano. Nuestra intuición de los personajes de Acevedo y de Viana los sitúa en un lugar de la tierra de horizonte ilimitado; los personajes de Reyles parecen ubicados en una zona que los mojonos de la estancia delimitan. El segundo rasgo es la utilización, por parte de Reyles, para la creación de su mundo novelesco, de personajes, en general de procedencia urbana, fuertemente intelectualizados, que conviven con los

típicamente campesinas. Esto, unido al temperamento conceptualmente más complejo y refinado del autor, quita a sus novelas, con excepción de *El Gaucho Florido*, ese aire de primitivismo, entre duro y poético, que se respira en la obra de Javier de Viana y de Acevedo Díaz.

Este esquema es, desde luego, apenas un esquema primario que subraya sólo las diferencias más evidentes entre las muchas que distinguen las obras de los tres escritores citados. La singularidad de cada uno de ellos quedará bien acentuada si se procede al análisis pormenorizado de las direcciones creadoras señaladas. Y se acentuaría aún más la diferenciación si pasando del "qué" de sus obras se entrara al "cómo", si de los contenidos se pasara a los modos de realización. Todo difiere. Desde la manera de encarar el paisaje hasta el manejo del diálogo, desde la dinámica narrativa hasta la ejecución de los retratos y el estilo. El análisis comparativo pormenorizado concluiría dibujando tres personalidades literarias inconfundibles, no obstante la inicial identidad que les comunica el haber fijado la atención en similar materia narrativa. Esta singularización no es privativa, ni mucho menos, de los tres escritores mencionados. Es ostensible, entre nuestros narradores de tema rural, en todos aquellos que realmente importan. Cada uno de ellos instauro un mundo imaginario perfectamente diferenciado. Con lo cual queda dicho que lo que los distingue entre sí es tan importante como lo que los homogeneiza. Una lectura que atienda con despierta conciencia a los elementos que los diversifican es, a nuestro entender, la mejor lectura que

puede hacerse de nuestros escritores de tema rural. Ellos entonces se iluminan mutuamente y mutuamente se enriquecen y potencian. Pero, además, una lectura así, suscita una serie de cuestiones de la más variada índole cuya elucidación no carece de interés.

2. Literatura y realidad

Toda literatura es literatura nacional, porque toda obra literaria, incluso la de apariencia más individual, en la medida en que es auténtica, está como teñida, en mayor o menor grado, por el tono, calor y color existenciales del ámbito colectivo donde ha nacido. La famosa, exacta y radical afirmación de Ortega: "*Yo soy yo y mi circunstancia*", vale también para la obra literaria o de arte. Ella inevitablemente integra en sí la circunstancia dentro de la cual se ha generado. Es indudable, que en la obra literaria los valores estéticos son los primeros, los esenciales y los que reclaman siempre, en la consideración del lector, sus derechos inalienables. Pero de lo dicho surge con claridad que en la obra literaria puede hallarse otro valor: el de ser un índice que traduce la realidad nacional o algunos aspectos de ella. Esta nueva afirmación es, a nuestro entender, exacta, pero requiere, para no ser equivocadamente interpretada, algunas elucidaciones. ¿Hasta qué punto y en qué sentido una obra traduce la realidad nacional, y, consecuentemente, en qué sentido y hasta qué punto puede ser utilizada como índice de esa realidad? El problema es, sin duda, muy amplio y no se pretende aquí abar-

carlo por entero. Sólo se intenta, limitadamente, apuntar algunas sugerencias.

En el capitulillo anterior, *Diversidades*, se señalaron algunos rasgos de la obra de tres narradores uruguayos: Eduardo Acevedo Díaz, Carlos Reyles y Javier de Viana. Y se subrayó que el partir de una similar materia narrativa no impidió que cada uno de ellos construyera un mundo imaginario con perfiles nítidamente diferenciados. Esas diferencias provienen, en parte, de que retrataron al hombre de nuestra campaña en distintos momentos de su evolución o bajo el dominio de diferentes circunstancias. Esta es una causa de esa diferenciación. Pero no la única, ni tampoco la esencial. Se pueden indicar otras. De ellas, la primera es, al mismo tiempo, la más obvia: la radical diferencia ostensible en la obra de los tres escritores citados arraiga en la también radical diferencia de temperamento y de circunstancias vividas por sus autores. Acevedo Díaz, diez y siete años mayor que los otros dos, y casi coetáneo de Zorrilla de San Martín, es, lo mismo que éste, un temperamento romántico (sin que ello le haya impedido tener un exacto sentido de la realidad). Siente, y en esto también se aproxima a Zorrilla, que es la obra literaria un instrumento propicio para la forja de la nacionalidad. Y lo fundamental de su obra está orientado en ese sentido. De ahí su élan épico, el carácter netamente afirmativo de su creación. Javier de Viana y Carlos Reyles se forman dentro de un clima espiritual diferente. Son hijos de esa sensibilidad que el segundo llamó sensibilidad "*fin de siglo*", atribuyéndole como rasgos definatorios el re-

finamiento y la complejidad. El corazón de su época era, para él, un corazón enfermo y gastado. Temperamentos diferentes, cada uno de ellos reaccionó ante su época de distintos modos. Javier de Viana, frente a la realidad de su tiempo, se sintió como ubicado ante un callejón sin salida: si el campo fue para él la barbarie apenas suavizada por una áspera y fugaz poesía, la ciudad se le mostró tan sólo como generadora de corrupción. De ahí el carácter amargo y descreído de su obra. De ahí su visión pesimista y desgarrada del hombre de nuestra campaña. La obra de Reyles está signada por el temperamento complejo y fuertemente intelectual de su autor. También, desde luego, por su condición de hacendado. Vio una realidad que sintió negativa. La analizó con inteligencia y con pasión. Y de ahí la urdimbre de su obra en que se funden lo primitivo y lo refinado.

La causa de que la obra de cada uno de estos tres escritores se perfile con rasgos nítidamente diferenciados de las de los otros dos no radica, pues, solamente en que atiendan aspectos diversos de la realidad objetiva. La causa honda se halla en la actitud creadora de cada uno de los tres escritores. La obra de cada uno de ellos instaura, como toda creación genuina, una forma de soledad muy precisa, cualquiera sean sus vínculos con la realidad objetiva. Cada una de esas obras constituye, hasta cierto punto, un mundo imaginario autártico, que se basta a sí mismo y se rige por sus propias leyes. En pocas palabras: cada uno de esos mundos imaginarios no refleja la realidad sino la interpretación que de la realidad ha hecho, en cuanto creador litera-

rio, cada uno de los escritores. Una primera consecuencia es clara: es preciso discernir atentamente entre la realidad objetiva y esa otra realidad que es la obra literaria. La segunda no es nunca una mera duplicación de la primera sino una nueva realidad que se incorpora a la realidad nacional. Un ejemplo: existe una realidad nacional que es el gaucho de la gesta de nuestra independencia; existe otra realidad nacional que es el personaje novelesco Ismael que alude o mienta a aquel gaucho. Uno y otro tienen su propio modo de existencia. Más claro todavía: no hubo jamás ningún charrúa real modelo de Tabaré, pero este personaje poético es hoy tan realidad nacional como cualquiera de los charrúas que existieron realmente. La obra literaria, es, por consiguiente, parte constitutiva de la realidad nacional, en primer término, y, secundariamente, espejo que refleja más o menos deformada, esa misma realidad. Una segunda consecuencia se infiere de esta primera. Y es que al utilizar la literatura como índice de la realidad nacional, no se debe perder nunca de vista que se efectúa una interpretación de otra interpretación. Solamente en esa forma es lícito utilizar lo literario como elemento de estudio de la realidad nacional. Porque sólo así se evita hacer de la obra literaria un sinónimo de la labor sociológica.

3. Ejemplos

En los dos capitulillos anteriores, quedaron subrayadas dos cuestiones, relacionadas con la literatura uruguaya, y que, a nuestro juicio, no carecen de interés. En el primero, subrayamos el hecho de

que, no obstante partir de análoga materia narrativa, los mejores de nuestros escritores de tema rural o campesino habían logrado crear mundos imaginarios netamente diferenciados; en el segundo, tras señalar las raíces desde donde crecen esas diferencias, afirmamos que una obra literaria importante no es sólo una interpretación de la realidad nacional sino también, y sustancialmente, *parte constitutiva* de esa misma realidad. Estas observaciones fueron ejemplificadas con la obra de tres escritores: Eduardo Acevedo Díaz, Carlos Reyles y Javier de Viana. Esa ejemplificación, quizás, haya dado alguna carnadura real a afirmaciones que, de otro modo, hubieran tenido un carácter demasiado abstracto y general. Pero los temas tratados admiten, sin duda, más amplios desarrollos. A tal fin, es posible aproximarse a tres obras de los mencionados escritores y, utilizando como guía las ideas expuestas en los dos capitulillos anteriores, proceder al análisis de algunos aspectos de las obras elegidas.

Esas obras son *Soledad*, de Eduardo Acevedo Díaz, *Primitivo*, de Carlos Reyles y *Gurí*, de Javier de Viana. Las tres pueden incluirse, dentro de un mismo género: la novela breve (aunque en lo que a su extensión se refiere la de Javier de Viana triplica a la de Reyles y es algo más extensa que la de Acevedo Díaz). Las tres son, además, bien representativas de la obra total de sus autores. Ofrecen excelencias literarias indudables y son parejas en sus valores. *Soledad* (1894) fue publicada inmediatamente después de las tres primeras obras (*Ismael*, 1888, *Nativa*, 1890, *Grito de Gloria*, 1893) del ciclo épico de Acevedo Díaz, pero, aunque no pertenezca a ese ciclo, por más de una razón puede

vincularse a él. En primer término: por su calidad estética, que alcanza el nivel de los mejores momentos de la tetralogía épica; en segundo término: por la intención que mueve la pluma del autor, puesta aquí también al servicio de la construcción de una imagen de la nación ("*tradición del pago*" subtitula significativamente Acevedo Díaz a *Soledad*); en tercer término: por su escenario y personajes que muestran analogías con los del ciclo épico. Esta pequeña novela, por momentos poemática, representa bien, pues, por su calidad y por su espíritu, a la obra de su autor. También representativa de la labor narrativa de Carlos Reyles es *Primitivo* (1896), publicada dos años después que *Soledad*. Pertenece a ese grupo de novelas cortas que el autor denominó *Academias*, y que se integra por la que nos ocupa y otras dos: *El extraño* (1897) y *El sueño de Rapiña* (1898). Con sus *Academias*, Reyles se propuso escribir "*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 de FIN DE SIGLO, refinada y complejísima*" y que estuviera pronta "*a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado*". Este propósito fue, sin duda, afinado y depurado en las obras más maduras del autor. Pero rige siempre, en buena medida, su creación, en la cual nunca falta —con excepción, quizás, de *El Gaucho Florido*— la atención a los modos en que la vida se revela como inquietud y angustia. *Primitivo*, realización de un propósito narrativo que, con fluctuaciones, sirvió siempre de guía a la obra de Reyles, es, por consiguien-

te, también representativa de la obra de su autor. Lo es, asimismo, por su cuidada elaboración estilística. El ambiente y personajes de *Primitivo* son como los de *Soledad*, campesinos. Igualmente lo son los de *Guri* (1901). Esta novela corta es también muy representativa del mundo narrativo de Javier de Viana. Ella recoge los rasgos salientes de la producción de su autor: naturalismo extremado, intención de hacer de la narración un "*documento humano*" y, casi, un estudio socio-sicológico, genuino conocimiento de ambientes y personajes, potencia creadora unida, hay que decirlo, a cierta rudeza y aún mal gusto. Notemos ahora, y al paso, que las tres obras tienen por título un nombre propio que designa a un ser humano. El hecho no carece de significación. Revela que los tres autores se colocan, digámoslo así, en una actitud antropocéntrica: hacen del ser humano centro de su creación. No está de más esta observación, si se tiene en cuenta el "*telurismo*" de nuestra narrativa campesina.

Ambiente y personajes campesinos: he ahí lo que vincula a *Soledad* con *Primitivo* y a ambas con *Guri*. De esa raíz común toman ese aire fraternal que por algunos puntos las identifican y hacen que el lector guste en ellas un mismo sabor literario. Pero los autores muerden en esa realidad de muy diferente manera y lo hacen con temperamentos humanos y literarios muy distintos. El resultado son tres orbes narrativos bien diferenciados. De igual modo, se dan tres visiones bien diferenciadas de algunos aspectos de la realidad nacional. Muchas preguntas pueden surgir de una lectura que atienda a las similitudes y diferencias que unen y separan a

estas tres novelas breves. ¿Qué vincula y qué separa a los seres humanos que en ellas viven? ¿Desde qué perspectiva miraron la realidad sus autores? ¿Cómo vieron el paisaje? ¿Cuáles fueron sus medios expresivos y qué analogías y diferencias se dan entre ellos? Intentaremos algunas respuestas. Comparar es en estos casos enriquecer. Cada una de las obras potencia a las otras mediante el juego de luces que mutuamente unas arrojan sobre las otras.

4. Tema e intención

El tema, trama o argumento de una obra narrativa es, sin duda, desde un punto de vista estrictamente estético, el ingrediente más primario o elemental de ella y, por consiguiente, el de menor jerarquía en la escala de valores literarios. En *Ideas sobre la novela*, sostiene Ortega y Gasset que, aunque imprescindible, la aventura o trama es "*solo pretexto, y como hilo solamente que reúne las perlas en collar*". Pero conviene no subestimar, como peligrosamente ha ocurrido a veces, la importancia de la trama o tema. Esa su misma condición de hilo que "*reúne las perlas en collar*" pone de manifiesto una función fundamental del "*argumento*" narrativo: la composición de una novela depende en gran parte de ese "*argumento*" que determina la interna congruencia estética de la obra. En gran parte, el "*argumento*" convierte en necesario lo que podría ser meramente contingente. No concluye aquí la importancia del "*argumento*". El de por sí es capaz de evidenciar cuál es la intención creadora del autor, qué propósitos rigen la obra, qué fines

se propone alcanzar. Teniendo en cuenta el punto de vista enunciado en último término, vamos a aproximarnos a los "*argumentos*" de *Soledad*, de Eduardo Acevedo Díaz, *Primitivo*, de Carlos Reyles y *Gurí*, de Javier de Viana. Tomaremos en cuenta, por ahora, tan sólo sus descarnadas osaturas anecdóticas. Ellas por sí solas nos revelarán la existencia de posturas literarias distintas, propósitos diferentes, enfrentamientos diversos de la realidad y la vida. Puede ser éste un primer paso para ver cómo estos autores crean tres mundos imaginarios nítidamente diferenciados. Con diferencias que a la vez configuran personalidades literarias distintas y dibujan distintas figuras de nuestra realidad campesina.

Estas tres novelas breves tienen una inicial idéntica anecdótica: las tres plantean un conflicto amoroso y una venganza. Pero esta inicial identidad se diversifica totalmente apenas se extienden los respectivos hilos argumentales: de muy distinta índole son los conflictos amorosos y muy diferentes las causas y los modos de las venganzas. *Soledad* es, por lo menos en su aspecto más externo, un típico romance de amor donde, en forma dramática y con indumentaria gaucha, se desenvuelve, con colores intensamente poemáticos, un viejo tema: el de la rivalidad amorosa de un hombre joven (Pablo Luna) y un hombre maduro (Manduca Pintos). El conflicto no se reduce a que, como es natural, la solicitada Soledad corresponde al joven y desdén al viejo, sino que se complica porque el padre (Brígido Montiel) de la joven, a la vez que apoya al viejo, llega hasta a humillar al joven (por motivos que no se relacionan sólo con el conflicto amoroso). Pablo Luna provoca entonces el incendio de los

campos de Brígido Montiel, con lo cual a la vez se venga de éste y procura el medio de raptar a Soledad.

Quede así descarnadamente narrada la anécdota, por lo demás bien conocida, del romance de Acevedo Díaz y pasemos a recordar la de *Primitivo*. Aquí hallamos también un viejo tema como núcleo del conflicto amoroso: el marido (*Primitivo*), la mujer (*Adelina*) y el amante (*Jaime*). Con el agravante de que aquí el amante es medio hermano del marido. La venganza es la que ejecuta el marido con la mujer infiel: una larga tortura psicológica que terminará directamente con la muerte de ella e, indirectamente, con la de él. El autor carga el acento en dos aspectos del drama síquico: el de mostrar la transformación de un hombre de por sí ingenuo y bondadoso que, ante el engaño, a la vez que se destruye a sí mismo se torna en un ser *refinadamente* cruel; el de la mujer culpable que por efecto de esa misma tortura siente nacer no sólo piedad sino amor por su torturador. Curiosamente la obra termina también con un incendio: el que en un rapto de embriaguez destructiva provoca el mismo *Primitivo*, que destruye sus propios bienes y muere envuelto por las llamas. Casos muy distintos son los que se dan en *Gurí*, tanto en lo que a conflicto amoroso se refiere como en lo que se relaciona con la venganza. El primero, si es que puede llamarse así, es el que se da entre un paisanito de alma limpia, *Gurí*, y una mujer, *Clara*, de corazón y costumbres sucias. La venganza es la de la segunda cuando el primero la abandona: le hace hacer por la bruja *Gumersinda* una "*ligadura*", no como "*pa que güelva*" sino como "*pa que reviente*".

Y consigue su objeto. *Gurí*, que se ve despojado, y así lo experimenta en una escena a la vez intensa y brutal, de sus poderes viriles, muere aquejado de un mal extraño que lo consume.

Contar la anécdota de una narración es desnudarla de todo lo que le es esencial. Es mostrar tan sólo el esqueleto donde se inserta la carne y la sangre por las que la narración vive y vibra. Mas adelante, se procurará evidenciar cómo cualquiera de estas tres breves novelas tienen latidos vitales a veces de alta temperatura. Nuestra intención aquí fue hacer intuir que a través de su simple tejido argumental ellas revelan intenciones muy distintas. *Soledad*, romance de amor entre seres primitivos, moviliza instinto, pasión, violencia. *Acevedo Díaz* procura hacer palpar la entraña telúrica de una zona de la vida nacional. En la elección de su tema evidencia una intención: exaltación poética de lo nacional. *Primitivo*, no obstante su ambiente campesino, intenta otros fines: análisis, realizado desde el punto de vista de un artista refinado, de un caso psicológico singular que ponga al desnudo "*las ansias y dolores inabismables*" de ese "*corazón modernizado*" que tanto preocupaba al autor. En *Gurí*, el autor desciende a bajofondos psicológicos y sociales. Miseria moral. Prácticas supersticiosas. Aunque el narrador sortea, casi siempre, con maestría, los peligros inherentes a su intención, ésta es clara: análisis, entre científico y sociológico, de los personajes y ambientes a los que se ha aproximado. Tres temas, tres intenciones. De ahí surgirán climas narrativos y personajes muy dispares.

5. Entraña telúrica

El tejido argumental, la anécdota que sirve de osatura a una narración, aún cuando sea expuesta escueta y suscintamente, permite entrever las intenciones que rigen la labor creadora del autor. En el capitulillo anterior, *Tema e intención*, procuramos subrayar, haciendo pie en la anotada observación, cómo *Soledad*, de Acevedo Díaz, *Primitivo*, de Reyles, y *Guri*, de de Viana mostraban ya desde sus núcleos argumentales dispares intenciones creadoras. Pero si lo anecdótico puede ser indicio de esas intenciones, es en la creación de personajes donde ellas se plasman totalmente y se evidencian en la plenitud de su esplendor. En las tres novelas breves citadas, sus autores logran, sin retaceos, crear seres vivientes, almas ficticias que tienen para los ojos de la imaginación la consistencia de seres reales. Es a través de esos personajes que las distintas finalidades creadoras, y, por consiguiente, las diferencias de mundos imaginarios creados, se nos harán más patentes. Es preciso, pues, dirigir la atención a esos personajes. En este apunte, nos detendremos en los de *Soledad*.

Soledad es, y con esto repetimos lo escrito en el capitulillo anterior, un típico romance de amor, en el cual, en el marco de una naturaleza agreste, entran en conflicto dramático pasiones primitivas, pero, por primitivas, primordiales. Pasiones que apuntan, según la expresión de Antonio Machado, "a lo elemental humano". Cuatro personajes intervienen en ese conflicto dramático. Personajes protagónicos son Pablo y Soledad; sus antagonistas, Brígido Montiel y Manduca Pintos. Un quinto persona-

je, que no interviene en el conflicto, pero de caracteres marcados e importante por su especial función en la obra, es la bruja Rudecinda. En su carácter más externo, estos cinco seres, productos de un medio agreste y de sociabilidad incipiente, pueden ser caracterizados en pocos trazos. Pablo Luna, en su situación social y en su dimensión íntima, puede ser definido con dos epítetos que reiteradamente usa el mismo Acevedo Díaz: Pablo Luna es, a la vez, el *gaucho errante* y el *gaucho trova*. Sin oficio definido, sin hábitos de sociabilidad, parece constantemente refugiarse en una instintiva vocación de soledad interior, de la cual es prueba, incluso, su propia condición de *gaucho trova*, porque su "habilidad para tañer y cantar" no es en Pablo Luna un medio de comunicación con los demás, sino simple goce personal. "Sus gustos y deleites cuasi artísticos", apunta el autor, hacen de Pablo Luna "un fiel remedo de ese pájaro cantor de nuestros bosques que alza sus ecos en lo más intrincado cuando otras aves guardan silencio y no interrumpen aleteos y rumores inoportunos el solemne paisaje de las soledades". Esta vocación de soledad interior, que se manifiesta primariamente como asociabilidad e individualismo, no agota sin embargo la dimensión interior del personaje. Cuando su rápida intervención le salva la vida a un matrero a punto de ser degollado y cuando vuelve a salvar a otro que es arrastrado por la corriente de un arroyo salido de cauce, pone en evidencia tendencias de solidaridad en cierto modo contrarias al rasgo que configura su fisonomía interior más profunda. Y en su relación con la bruja Rudecinda, este otro aspecto se acentúa. Este extraño personaje, del cual

Acevedo Díaz insinúa aunque no lo dice explícitamente que es la madre de Pablo Luna, arranca de esa alma solitaria hondos y dolorosos destellos de amor. Y por ésto mismo subraya otro rasgo saliente del personaje: su misteriosidad, siempre discretamente acentuada por el autor. Y este aire de misterio envuelve también a la misma Rudecinda, de la cual, aparte de los dos o tres trazos característicos de la típica "médica" o curandera, poco dice el autor. No la define, la muestra. Y la hace sentir, al mismo tiempo, con algo de horrible y de desamparado. Soledad es paradigma de un personaje frecuente en nuestra narrativa campesina: "la flor del pago", la criolla de silvestre belleza, dotada de una sensualidad sana como un fruto de la tierra y consciente de su atractivo. Don Brígido Montiel y Manduca Pintos son hasta cierto punto figuras paralelas: uno y otro son hacendados, almas rudas y prepotentes, pero no exentas, y es su virtud, de coraje. "Amo de ganados y señor de "lazo" y cuchillo de la comarca", afirma Acevedo Díaz del primero. Entre estos personajes se juega el drama pasional que culmina con el incendio de los campos de don Brígido Montiel que provoca el *gaucho trova*. Y es en esos momentos cuando el personaje revela el sustrato último de su alma: muestra su faz de primitivo capaz de vivir con intensa pujanza y en su pureza las pasiones elementales. Esto explica, hasta cierto punto, esa su misteriosidad. Tiene el misterio de un alma elemental. Vive sin contradicción íntima lo contradictorio. Vive así, simultáneamente, su incontenible amor-pasión por Soledad y su también incontenible odio por don Brígido. Por eso en las últimas páginas de la obra, se sitúa en una

zona fronteriza oscilante entre la barbarie y el heroísmo. Tiene la pujanza del héroe y la embriaguez destructiva del bárbaro.

En el capitulillo anterior afirmamos que en *Soledad* se había propuesto Acevedo Díaz hundirse en la entraña telúrica de una etapa de nuestra realidad nacional. Aunque muy primario, pensamos que el esquema de las figuras de *Soledad* que hemos realizado permite intuir de qué modo palpó el autor, a través de sus personajes, esa entraña telúrica. Parte de una realidad social y se eleva hasta una construcción poética. Sus personajes son una fusión de poesía y verdad, de realidad histórica y de mito imaginario. Sobre ésto insistiremos. Previamente debemos considerar los personajes de *Primitivo* y *Guri*.

6. Desnudamiento síquico

En un artículo titulado *Sobre Primitivo*, publicado el 23 de octubre de 1896 en el diario montevideano *La Razón*, y refiriéndose a sus *Academias*, escribió Reyles lo siguiente: "Academias se llamaban en Atenas los lugares públicos donde Platón y otros filósofos daban sus lecciones y "Academias" en pintura es un estudio de desnudo tomado del natural. Estas dos acepciones que, entre otras, tiene el tal vocablo, me sugirieron la idea del título, un poco porque esa serie de novelas serían simples estudios, sin más encantos que los del estudio mismo y otro poco, porque de ellas podrían acaso desprenderse algunas vaguedades filosóficas, sin preocuparme de ello naturalmente, como se desprende el aroma de la flor". Esta cita, extraída del docu-

mentado libro *Carlos Reyles* (Montevideo, 1957) de Luis Alberto Menafra, subraya algunas de las intenciones que guiaron la mano del novelista uruguayo al escribir sus *Academias*. El autor se propone, primero, trazar "*un estudio de desnudo tomado del natural*", pero, desde luego, el desnudo que ha de dibujar en su novela ha de ser, digámoslo así, un *desnudo síquico*: el desvestimiento del primer plano síquico de un personaje hasta llegar, por profundización, al centro mismo de su carácter, a los hondones de su entraña síquica. Esta inicial intención se relaciona con una segunda: que ese *estudio*, tomado de la vida misma y al que no es ajeno una cierta intencionalidad de análisis cuasi-científico, irradie de sí, sin esfuerzo, algún contenido filosófico. ¿Cómo realiza Reyles, en *Primitivo*, esas intenciones? Ellas suponen de por sí una peculiar concepción en lo que a creación de personajes se refiere. Veremos, pues, aunque sólo sea en bosquejo, quiénes son y cómo están creados los personajes de *Primitivo*.

Con tres personajes ha trabajado Reyles en esta novela corta que desenvuelve en forma nueva un viejo tema: el del adulterio. Los personajes son, pues, los que constituyen el clásico triángulo: Primitivo, el marido, Adelina, la esposa infiel, y Jaime, el amante. De por sí, y es éste el primer nivel en que el autor trabaja su creación, ninguno de los tres ofrece caracteres en nada excepcionales. Primitivo es un paisano de corazón sencillo y alma ingenua, —con ambos adjetivos lo califica el autor en varias oportunidades—, cuyos rasgos salientes son la ambición por progresar dentro del medio en que vive, la energía tranquila con que trata de lograr

sus fines, la resignación ante la adversidad y el tesón para recomenzar su obra cuando una situación contraria se la aniquila. Jaime, su medio hermano, es, según la definición de Reyles, "*el modelo del gaucho peligroso*". Valiente pero cínico, dotado de cierto poder de simpatía pero carente de escrúpulos, vive del juego y de las mujeres. Aprovecha, también, en beneficio propio las convulsiones revolucionarias que vive el país. Es el gaucho vago. Reyles los enfrenta como dos tipos representativos: "*Uno poseía las mansas virtudes de los pueblos domesticados por larga vida de necesidades y esclavitud; el otro los hábitos del "milico" en tiempo de guerra, la astucia del perseguido matrero y la filosofía del vago*". Estos dos personajes, aun con independencia de lo que constituye el núcleo argumental de la narración, tienen, aunque sólo abocetada, una fisonomía objetiva bien visible. No ocurre lo mismo con Adelina. Es simplemente una mujer; no tiene un perfil psicológico definido. A través de este personaje, el autor mostrará un proceso psicológico, no un carácter. Quizás para que este *proceso*, en cuanto *puro proceso síquico*, perdure mejor en la memoria del lector es que Reyles, intencionalmente, desdibuja el trazado del personaje en cuanto al *carácter*.

Todo lo dicho hasta aquí —reiteramos lo escrito líneas antes— corresponde a un primer nivel de la creación. Hay otro más hondo, en el que se halla la intención creadora esencial del autor. Se da en *Primitivo* algo análogo a la *peripecia* del drama griego, según Aristóteles: un acontecimiento que varía el sentido de la acción y la convierte de próspera en adversa o de adversa en próspera.

Pero aquí la peripecia no influye en la acción sino en lo psicológico. Primitivo, en el momento en que logra sus ambiciones de trabajador rural: "el sueño de rosa de adquirir el campito", descubre el adultorio. En una escena memorable, obliga a que el amante pague, con una moneda, a la adúltera, como a una prostituta. Y es entonces que se produce la inversión psicológica: el hombre bueno y de corazón ingenuo y sencillo se convierte en un refinado torturador, el hombre enérgico y tesonero se hace un ser enteramente dedicado a un proceso de auto-destrucción. La mujer adúltera, indiferente antes al marido, comienza a construir dentro de sí un amor curiosamente apasionado por aquel hombre que la tortura. Tortura silenciosa y puramente psicológica y de la cual "la maldita moneda" es, a la vez, instrumento y símbolo. Adelina se ve a sí misma tal como si fuera un espejo, en Primitivo. *Siente* que el auto-aniquilamiento de éste es obra de ella; *su* obra. Y de esta extraña raíz crece su amor. El estudio de este doble proceso de transformación síquica en Primitivo y Adelina constituye el desvestimiento interior de los personajes a que antes nos referimos y sobre cuya riqueza de matices no podemos ahora detenernos. Sólo indicaremos que el autor, magistralmente, logra la unidad del personaje Primitivo, a pesar de la inversión psicológica, haciendo sentir cómo, con distinto signo, actúan en él siempre las mismas fuerzas. El tesón, y hasta la ingenuidad, que poseyó para su labor constructiva son los mismos que actúan en su acción de auto-aniquilamiento y de tortura.

De este rápido bosquejo surgen estas evidencias: Reyles ha procurado mostrar la *complejidad*

de lo aparentemente *sencillo*, la existencia latente de lo *extraño* en lo *normal*. O, dicho más claramente, cómo el ser más aparentemente sencillo es una virtualidad de complejidades que, tras su aparente normalidad lleva oculto, como una pérfida flor, lo extraño. Es su diagnóstico, a través de personajes sencillos, del "corazón moderno tan enfermo y gastado". En *Soledad*, Acevedo Díaz parte de una realidad social y elabora una construcción poética; en *Primitivo*, Reyles parte de una realidad social y elabora una construcción psicológica. Dos mundos narrativos diversos. Veremos cuál es el de *Gurí*, de Javier de Viana, ateniéndonos, también, a sus personajes.

7. Sociologismo

A pesar de sus altibajos y de que, muchas veces, sus carencias y sus fallas abultan tanto como sus calidades, la obra de Javier de Viana, considerada en su conjunto, configura, dentro de la literatura rioplatense, uno de los orbes narrativos más interesantes, de más poderoso aliento creador y de mayor importancia. Es innegable la excepcional capacidad del autor para hundir su mirada en la realidad y captar allí tipos humanos, ambientes, paisajes, usos y costumbres; es igualmente innegable la riqueza del repertorio anecdótico de que se ha valido para su creación narrativa. Facultad creadora de personajes cuyos modelos fueron hallados en la realidad; habilidad para elaboración anecdótica; ajustada recreación del medio natural y del ambiente social en que los personajes viven: he ahí cualidades bien ostensibles en la obra de Javier de

Viana y que hacen de ella un cuadro muy matizado de la vida de nuestra campaña en las últimas décadas del siglo pasado y las primeras del presente. Esas cualidades, narrativamente muy bien trabadas en la obra del autor, se hallan presentes en *Gurí* en forma indudablemente nítida. Aquí nos detendremos en los personajes de la citada novela. Pero, corresponde señalarlo, no para profundizar en ellos o proceder a su análisis, sino para subrayar la *actitud* creadora que ante los mismos asume el autor. El mejor acceso para determinar cuál es esa *postura* creadora, podemos hallarlo en el cotejo del pequeño mundo de personajes constituido por *Gurí* con el conjunto de personajes de *Soledad* y los de *Primitivo*. Encontraremos, sin esfuerzo, analogías y diferencias. A través de ellas, quedará dibujado el enfrentamiento creador de Javier de Viana respecto de sus criaturas.

En *Soledad* hay cinco personajes de primer plano (Pablo Luna, Soledad, Brígido Montiel, Manduca Pintos y la bruja Rudecinda) más algunos otros, dibujados esquemáticamente, necesarios para la creación de algunas situaciones (por ejemplo: el matrero salvado por Pablo Luna de la corriente del arroyo). A ellos nos hemos referido en el capitulillo titulado *Entrada telúrica*. No nos repetiremos ahora. Sólo recordaremos que *Soledad* constituye un pequeño orbe narrativo donde cada personaje es representativo de un tipo social neto y que Acevedo Díaz los muestra como seres naturalmente surgidos de un medio perfectamente especificado. Estos dos rasgos son asimismo característicos de *Gurí*. En esta novela breve, da vida Javier de Viana a un conjun-

to bastante amplio de personajes y a todos ellos los muestra como productos de su medio natural y social. Todos ellos tipifican seres sociales definidos: *Gurí*, centro de la novela, es el paisano de mente primitiva pero corazón limpio, de admirable baquía para las faenas camperas y consustanciado con ese medio que para él constituye una jugosa raíz vital; Clara, la amante de Gurí, es, y son calificativos del autor, "*inda, criolla de raza, ardiente y altanera, aquerenciadora de potrada brava*", pero es también, en cuanto ser social, un típico producto de un medio moralmente depravado por la miseria y la ignorancia; producto de igual medio e igualmente representativa es la parda Gumersinda, híbrido de "médica" y "bruja", tétrico personaje que le hace escribir al autor algunas páginas intensamente brutales pero de indudable calidad (en el capítulo VIII, donde la parda cuenta sus "hazañas"). Los demás personajes sobre los que no nos demoraremos, tienen idéntico valor representativo y son también mostrados en función del medio. Hay, pues, una analogía inicial en la creación de personajes en *Soledad* y *Gurí*. Pero las diferencias son tan acusadas como las analogías. La creación de Acevedo Díaz, digamos así, es poética y simbólicamente representativa; la de Javier de Viana lo es socialmente. Y éste es el carácter que el autor acentúa: su novela procura ser un estudio social objetivo de tipos y medios. En cuanto a las analogías y diferencias entre *Primitivo* y *Gurí* en lo que a creación de personajes se refiere sirven para subrayar el carácter indicado. Razones de espacio nos obligan a apuntar un solo aspecto y muy rápidamente. Es el siguiente: en ambas novelas se plantea un conflicto

moral y se analiza el proceso psicológico que el mismo determina. Pero Reyles concentra su atención en el conflicto y el proceso en cuanto puros hechos de conciencia y solamente en escorzo aparece lo social como ingrediente del proceso y del conflicto. Javier de Viana incluye lo social (afortunadamente más implícita que explícitamente considerado) como un ingrediente esencial de su estudio. Con sagacidad narrativa, sombrea de misterio la muerte de *Gurí* (o las causas reales de ellas). Mas insinúa que las consecuencias de la "ligadura" son de orden psicológico: el poder de la sugestión en una mente primitiva proclive a ser dominado por las fuerzas de la superstición —hecho síquico, subjetivo— es lo que termina destruyendo a Gurí.

El enfoque de los personajes es en esta novela breve de Javier de Viana fronterizo entre lo social y lo literario. Su construcción narrativa parte de lo social y se mantiene siempre muy ceñido a esa estricta realidad. En *Soledad*, reiteramos lo ya apuntado anteriormente, Acevedo Díaz parte de lo social y elabora una construcción poética; en *Primitivo*, Reyles parte de lo social y elabora una construcción psicológica; en *Gurí*, de Viana parte de una realidad social y elabora una construcción sociológico-literaria. Digamos, para terminar, que estas diversidades visibles a través de las *posturas* en que se ubican los autores al crear sus personajes, se hacen más ostensibles aún cuando se entra en el análisis pormenorizado de sus procedimientos.

8. Conclusión

Nuestro punto de partida ha sido el siguiente: en general, y debido a su inicial identidad temática, se ha considerado que nuestra narrativa de tema rural o campesino constituye un conjunto homogéneo, uniforme, de calor y color vital y literario muy similar. No es ésta nuestra opinión. Aquella inicial identidad temática no impide que dentro del conjunto de nuestra narrativa de tema rural o campesino se muestran facciones literarias muy diversas, orbes narrativos claramente diferenciados, enfrentamientos nítidamente distintos de la realidad tratada. Hemos tomado como ejemplo, en primer término, la obra total de Acevedo Díaz, Reyles y de Viana. Cada una de esas creaciones dibuja una postura literaria muy claramente personal. Corriendo el riesgo de imprecisión y falta de matices que comporta toda esquematización excesiva, diremos que a la concepción romántica del arte y de la vida evidente en la obra de Acevedo Díaz se opone la concepción naturalista de fuerte raigambre zoleana igualmente evidente en la obra de Javier de Viana. Y a ambas concepciones se opone, como cerrando el triángulo, la de Carlos Reyles, cuyas notas distintivas, sumariamente, pueden ser éstas: complejidad, intelectualismo, búsqueda y hallazgo de lo síquicamente extraño (*La raza de Caín*, por ejemplo) o de lo vitalmente desbordante (*El embrujo de Sevilla*). Hemos procurado, en segundo término, comprobar la existencia de esas diversidades a través de un rápido examen de los temas, intenciones creadoras y personajes de las tres novelas breves analizadas en las páginas anteriores. Par-

ten de idéntico medio natural y social, aunque son perceptibles algunas diferencias nacidas de las variantes que la evolución histórica ha determinado. Crean, asimismo, personajes típicamente representativos de ese medio. Pero ahí se detienen las similitudes. Cada uno de ellos tiene su propio enfoque de ese medio, ve distintos aspectos de él y crea orbes narrativos diferenciados. Nuestra fórmula ha sido la siguiente: Acevedo Díaz parte de lo social y elabora una construcción poética; Reyes parte de una realidad social y elabora una construcción psicológica; Javier de Viana parte de similar realidad pero, muy atenido a ella, elabora una construcción sociológico-literaria o narrativo-sociológica. (Conviene anotar que aunque de Viana da una motivación síquica del proceso que determina la muerte de Gurí como consecuencia de la "ligadura", esa explicación queda subsumida en otra de carácter social: ese proceso sólo es posible en un medio social primitivo, rudimentario).

Hay otro punto sobre el que conviene formular algunas observaciones. Si cada uno de estos creadores ha apresado, para darle expresión narrativa, a destellos distintos de una misma realidad, es claro que ninguna de esas obras refleja lo que es esa realidad en sí misma. Esa realidad, aunque trasparece en la obra, en rigor la subyace: sólo es intuible, como a través de un cristal que la deforma, tras de la obra misma. La obra es, con todo rigor, una *interpretación* de esa realidad. De aquí inferíamos, en un capitulillo interior, que la obra literaria no es sólo *expresión indirecta* de la realidad nacional que traduce, sino también *parte cons-*

titutiva de esa misma realidad. El indio Tabaré creado por Zorrilla, afirmábamos, no es solamente una interpretación del charrúa histórico; él es, también, en cuanto creación literaria, un ingrediente de nuestra historia. De donde deducíamos: a) que la utilización de la obra literaria como elemento de estudio de la realidad nacional era legítima siempre que no se perdiera de vista ese su carácter de *interpretación* (la interpretación de una realidad hecha desde una realidad que la refleja es una interpretación en segunda potencia); b) que no se obviara ese su carácter de realidad objetiva constitutiva de la realidad nacional que es esencial a la obra literaria.

En estas notas hemos apenas insinuado algunos temas. Los hemos planteado. No han adquirido el necesario desarrollo. No nos parecen, sin embargo, del todo inútiles. Nuestra narrativa de *tierra adentro* constituye, todavía hoy, el caudal mayor y más importante de nuestra narrativa. Aunque tan sólo en bosquejo, hemos señalado puntos de contacto y líneas de divergencia entre tres narradores y tres obras. Lo mismo se podría hacer con todos los narradores de tema rural importantes posteriores. Obtendríamos un cuadro sumamente matizado de interpretaciones de esa realidad. Un cuadro cuyo análisis podría ser fértil en consecuencias para el mejor conocimiento de nuestra vida colectiva.

LAS "CRONICAS" DE JUSTINO ZAVALA MUNIZ

El siguiente ensayo apareció como prólogo de: Justino Zavala Muniz, *Crónica de un crimen* (Biblioteca "Artigas" - Clásicos Uruguayos, Volumen 107, Montevideo, 1966).

En el *Epílogo* a su *Antología de la poesía uruguaya contemporánea* (Montevideo, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1966), Domingo Luis Bordoli llama "*década de oro*" de la poesía uruguaya a la comprendida entre los años 1920 y 1930. Esta denominación puede extenderse no sólo a otro aspecto de la literatura: la narrativa, sino también a manifestaciones artísticas de diferente índole: plástica y música. En esos años, en efecto, surgen en el Uruguay un conjunto de creadores cuya importancia es posible estimar como fundamental, tanto por la calidad de la obra de cada uno de ellos considerada aisladamente, como por la coherencia de intenciones que como conjunto revelan. Coherencia que no queda oscurecida por el hecho de que cada uno de esos creadores haga ostensible una personalidad bien diferenciada. No es preciso abundar en nombres⁽¹⁾. Solamente

(1) Ver mi prólogo a: Fernán Silva Valdés, *Antología*. (Biblioteca "Artigas" - Colección Clásicos Uruguayos, Vol.

citare algunos, que servirán de ejemplo, y a los cuales estimo bien representativos: en poesía, Fernán Silva Valdés, que con su *Agua del tiempo* (1921) inaugura el "*nativismo poético*", y Pedro Leandro Ipuche, que con *Alas nuevas* (1922) inicia su "*gauchismo cósmico*"; en narrativa Francisco Espínola, con *Raza ciega* (1926), Enrique Amorím, con *La Carreta* (1929), Víctor Dottí con *Los alambradores* (1929), son sólo algunos de los nombres de los autores y títulos de libros que aparecen en la narrativa de esos años; en música, se define la fuerte personalidad de Eduardo Fabini; en pintura, es inevitable la mención de Pedro Figari. Entre estos creadores se ubica, ocupando, sin duda alguna, lugar en primera fila, Justino Zavala Muniz, que, dentro de la década citada, publica tres obras capitales: *Crónica de Muniz* (Montevideo, Imp. "El Siglo Ilustrado", 1921), *Crónica de un crimen* (Montevideo-Buenos Aires, Editorial de Tesec-Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926) y *Crónica de la reja* (Montevideo, Impresora Uruguaya S. A., 1930)⁽²⁾.

El esfuerzo por destacar un *signo único* como

104, 1966). He procurado allí delinear con mayor matización los rasgos de la situación socio-cultural de la década del veinte.

(2) Hay casi una profesión de fe americanista en el colofón de *Crónica de Muniz*. Dice así: "Concebida en Bañado de Medina, en el año 425 de la Era Colombiana y publicada cuatro años después en Montevideo. La ornamentó Antonio Pena". Según especifican los respectivos colofones de las otras dos *Crónicas* ambas fueron concebidas y escritas, asimismo, en Bañado de Medina, en Cerro Largo, de donde es oriundo el autor. *Crónica de un crimen* se editó ilustrada por un grupo de artistas plásticos (Arzadum, Cúneo, Michelena y Pastor) también volcados sobre los temas nativos. Con grabados de A. Pastor se editó *Crónica de la reja*.

caracterizante sustancial de una época no puede menos que concluir en el fracaso. La realidad es siempre más rica y matizada que cualquier abstracción. Lo que caracteriza en lo social, en lo político, en lo artístico o cultural a una época, está siempre constituido por una *constelación de signos* cuya conjunción dibuja la fisonomía temporal a cuyo corazón se desea acceder. Y esta conjunción debe ser analizada teniendo en cuenta la íntima trabazón de las partes. Estas afirmaciones son, a mi entender, exactas. Pero no menos exacto es afirmar que dentro de esa *constelación de signos* hay, en todos los casos, uno que se perfila con trazos más nítidos y se convierte en nuclear. Las características del movimiento estético, en el Uruguay, durante la década citada, validan estas observaciones. Una constelación de signos dibujan su fisonomía. No obstante, entre esos signos hay uno que se destaca y en el cual los otros enraízan. Ese *signo* puede, sintéticamente, expresarse en estas fórmulas: concentración sobre lo nacional, reasunción viva y fervorosa de lo tradicional uruguayo, esfuerzo por hundir raíces en una entraña telúrica para colmar el alma de savias bien nuestras. El quehacer creador es, en suma, para las figuras más importantes de esos años, un quehacer ambivalente: es, por una parte, un acto estético, pero, por otra, es también un acto de raigambre nacional, porque tanto como la creación de un "*objeto*" bello se busca contribuir al conocimiento e interpretación de nuestra realidad y a la consolidación de una conciencia colectiva nacional. Este imperativo de convertir el arte y la literatura en un modo de conocimiento y expresión de lo más hondamente nacional, sin bajar, no obstante, la

guardia estética; este esfuerzo por crear un arte y una literatura que trascendiendo lo meramente regional apresaran y expresaran, sin embargo, lo más íntimo del ser colectivo, lo más característico del alma, del hombre y del paisaje uruguayos se hallan, desde luego, en las tres mencionadas obras de Justino Zavala Muniz y adquieren en ellas una particularísima inflexión. Particularísima y muy acentuada. Porque ellas configuran, entre nuestros creadores de la década del veinte, el "caso límite", diré así, de acentuación del aspecto "cognocitivo" en la obra estética, con el fin de alcanzar y expresar una interpretación integral de ciertos perfiles sustanciales de la realidad uruguaya. Esto lleva al escritor a la creación de un género literario personal: la "crónica", término, parece innecesario subrayarlo, no desconocido en cualquier literatura para designar cierto tipo de obras, pero que en los tres libros de Justino Zavala Muniz tienen su propio carácter. Las tres "crónicas" del escritor uruguayo combinan, en dosis varias, lo histórico con los procedimientos novelísticos, sin llegar a constituirse, sin embargo, ni como novelas históricas ni como historia novelada. Estas "crónicas" son, repito, un género literario personal del autor. Para entenderlas en profundidad es preciso que el lector tenga de este hecho tan lúcida conciencia como la tuvo al escribirlas el autor. Sin percibir claramente la perspectiva en que se ubicó el creador para enfrentar y elaborar la materia de sus obras, no es posible una clara inteligencia de las mismas. El primer deber crítico es, pues, al acercarse a las "crónicas" de Justino Zavala Muniz, procurar una precisa elucidación de lo que, en este caso, se encierra, en

cuanto intencionalidad creadora, dentro del término que, tan significativamente, sirve para iniciar los títulos de sus tres libros.

Esa elucidación no es difícil si se procede a una caracterización de las "crónicas" que tenga en cuenta, simultáneamente, su materia o contenido y el ángulo de enfoque que ante esa materia toma el autor. En la primera de sus tres "crónicas", Justino Zavala Muniz se propone, inicialmente, una finalidad extra-literaria: reivindicar la memoria de su abuelo, el caudillo Justino Muniz, cuya vida y acción ha sido pasto de no pocas opiniones encontradas y al cual algunos escritores (fundamentalmente Javier de Viana y Luis Alberto de Herrera, en sus libros *Con divisa blanca*, 1904, y *Por la patria*, 1898, y Eduardo Acevedo Díaz, en artículos periodísticos) denostaron hasta la execración. Pero el libro se levanta en todas sus páginas del propósito polémico y reivindicativo que le dio origen. El autor fue ganado por la pujanza vital y la estatura estética del caudillo como figura histórica de un medio y de un momento histórico bien definido; fue ganado, asimismo, por la insoslayable sugestión del medio en el que su personaje se perfila. El libro se convierte así, sin lugar a dudas, en una inmersión a fondo en una época y en una figura representativa de la misma. Se convierte, según afirma el autor mismo en el *Prólogo* de su libro, en un "estudio de una personalidad típica de nuestra historia y de una época de bellos heroísmos y patriarcales trabajos". El libro es, por consiguiente, y de acuerdo con la intención del autor, un libro cuya materia es estrictamente histórica y ceñido al deseo de alcanzar y expresar una verdad. El

autor quiere transmitir la realidad sin aditamento imaginativo alguno. Su afán consiste en mostrar al desnudo y en su genuinidad el esplendor propio de un medio y los seres que lo habitan. Con esto, quedan fijadas la *materia* que en la *Crónica de Muniz* se recoge y la *intención* que movió la mano del autor al escribirla. Es preciso, ahora, referirse al *modo* en que esta "crónica" está realizada. El autor, aunque recurre al documento escrito y al testimonio oral, y transcribe en un apéndice numerosos documentos de prueba, no trata la materia de su libro en forma abstracta. En el libro se movilizan poderosas facultades, ya que no procedimientos, característicamente novelescos. Su recreación histórica vibra con la intensidad de las acciones; las figuras se levantan de cuerpo entero dotadas con la misma vida que en sus personajes pone el novelista; se visualizan paisajes y se crea, en fin, una atmósfera narrativa. De este modo, diré así, si bien el contenido de la *Crónica de Muniz* se rige por una *razón histórica*, su *manera* de realización se ciñe a una *razón narrativa*. Cuando tras la lectura de *Crónica de Muniz* se lee *Crónica de un crimen*, si la lectura es atenta, se percibe que algo cambia y algo permanece en la segunda con respecto a la primera y en lo que se refiere a contenido, intención y manera de realizar. En su contenido, *Crónica de un crimen* también utiliza sustancia histórica, aunque, según los términos usados por Zum Felde, "no de historia política esta vez, sino judicial"⁽³⁾. Esta segunda "crónica" se desenvuelve en

(3) Alberto Zum Felde — Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura (Montevideo, Editorial Claridad 1941). Pág. 532.

torno de la figura de "El Carancho", autor de un bárbaro crimen. Personajes y sucesos provienen también de la realidad histórica, pero, es obvio, el nivel histórico en que se sitúan unos y otros es muy distinto del que ocupan los sucesos y personajes de la primera "crónica". Esta diferencia de nivel histórico le permite al autor moverse en el plano imaginativo con una libertad que no se tomó en la primera "crónica". En *Crónica de un crimen* los ingredientes característicamente novelescos se acrecen. Es evidente que en *Crónica de un crimen* hay una fabulación que no existe en *Crónica de Muniz*. Es evidente, asimismo, que el escritor organiza los elementos narrativos en una forma muy cercana a la estructuración de una novela. Y, sin embargo, *Crónica de un crimen* no es, ni el autor se propuso que fuera, característicamente una novela. Y no lo es porque también en esta "crónica" la intención honda del autor es ceñirse a la veracidad en el estudio de la realidad, utilizando lo narrativo y lo imaginativo como funciones de esa intencionalidad. La mirada del escritor se hunde en la realidad no para soñarla luego novelescamente sino para rendirla en sus exactos perfiles esenciales. El escritor procura, por ejemplo, hacer en la sicología de "El Carancho" un buceo de precisión casi científica. Estas observaciones, con algunas variantes, pueden servir para caracterizar en contenido, intención y modo de realizar a la tercera: *Crónica de la reja*. En ésta, el centro narrativo se halla en ese núcleo de sociabilidad aludido por la "reja" del título: la pulpería. El personaje protagónico es un joven melense, dependiente de pulpería primero y pulpero después. La obra ofrece un cuadro muy amplio de

la vida rural uruguaya en las últimas décadas del siglo XIX. Hay también en esta "crónica" sustancia histórica y el lector percibe que algunos personajes de la primera "crónica", aunque transferidos en distinta clave, pasan a la tercera. Esa intención creadora fundamental también subsiste: el autor se esfuerza por dar una visión veraz y una interpretación válida y rigurosa de ese mundo campesino en el que hunde sus miradas. Pero, en esta tercera "crónica", la *novelización* ha llegado a su máximo. Es, de las tres "crónicas", y sin que la afirmación signifique un juicio de valor sino simple caracterización, la única que, con ciertas restricciones, podría denominarse novela. El *tono* de la obra, sin embargo, hace sentir intensamente que el núcleo intencional desde el cual el autor escribe es siempre el mismo: lo *estético* se supedita a lo *verdadero*, y, en última instancia, lo primero, no ausente, es una función de lo segundo⁽⁴⁾. En síntesis: las tres "crónicas" de Justino Zavala Muniz nutren su *contenido* de sustancia histórica, revelan en su *intención* un indeclinable afán cognoscitivo y adoptan como *modo* de realización los narrativos. En ellas asiste el lector, cuando las lee en su sucesión crenológica, al progresivo pasaje del predominio de lo histórico sobre lo narrativo, ostensible en la primera, al de lo narrativo sobre lo histórico, evidente en la tercera, pero sin que este desplazamiento logre destruir el centro intencional creador ese afán cognoscitivo que constituye el corazón de las "crónicas".

(4) Tema no carente de interés sería el estudio de las relaciones entre las tres "crónicas" y la novela histórica. Lo eludo para evitar una excesiva extensión a este prólogo.

Las observaciones que anteceden elucidan suficientemente, a mi juicio, la intencionalidad creadora implícita en las tres "crónicas" del escritor uruguayo y definen con aproximada claridad su carácter⁽⁵⁾. Una nueva observación se hace ahora necesaria. Las tres "crónicas" arquitecturan, en mi entender, un mundo narrativo de evidente íntima unidad (empleando aquí el adjetivo narrativo con las salvedades o limitaciones que imponen las observaciones antes apuntadas). No constituyen, es cierto, una trilogía en sentido estricto, ya que cada una de las "crónicas" queda perfectamente conclusa en sí misma y no requiere, necesariamente, para su clara intelección, la lectura de las otras. Pero la lectura sucesiva, cronológicamente ordenada, de las tres "crónicas" permite sentir, en forma intuitiva inmediata, que han nacido de una idéntica pulsación interior, y hace posible comprobar, razonadamente, que ellas se asientan en un mismo humus sustancial y se alimentan a través de idénticas raíces. Ya que no una "trilogía" podrían, sí, considerarse como un "tríplico", en el cual cada una de las unidades, sin perder su independencia, se relaciona, no obstante, con las otras, de tal modo que el conjunto configura una personal visión orgánica y coherente del mundo rural uruguayo durante un extenso período de su historia (*Crónica de Muniz* se centra, fun-

(5) Quizás quepa aún, otra acotación. Es indudable que el afán cognoscitivo y de veracidad son compartidos por el autor de las "crónicas" con todos los narradores realistas, y especialmente, podría agregarse, con el naturalismo zoleano para el cual la novela es un "documento" o un "estudio". Un análisis más completo, que no es posible realizar aquí, mostraría claramente sin embargo, qué lejos están las "crónicas" de dicho naturalismo y en cuántas inflexiones se separan de cualquier novela realista.

damentalmente, en las cuatro últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX; en *Crónica de un crimen* se fija con precisión el año de los sucesos: 1913; *Crónica de la reja* inicia su acción hacia 1880 y la concluye en los años de cruce de los dos siglos). Esa visión personal, orgánica y coherente se constituye como un cuadro amplio y animado, de poderosa fuerza plástica, en cuyo centro se yerguen los tres ya mencionados personajes protagónicos de las "crónicas", los cuales son otras tantas figuras típicas representativas. A su alrededor desfila una abigarrada teoría de personajes. Las situaciones intensas se suceden; modos de vida, hábitos, costumbres se perfilan nítidamente; vigorosamente, el paisaje uruguayo se levanta como un telón de fondo sobre el cual se destacan las figuras y las situaciones. Las tres "crónicas" ofrecen, en fin, un cuadro de fuerte dibujo. Pero esto no es todo. Las "crónicas" no son una mera visualización costumbrista ni un mero regodeo descriptivo. Ellas constituyen, y esta afirmación es reiterativa, una interpretación de la realidad que les da materia. Interpretación en la cual se implican problemas de varia índole. Con notorio acierto, Zum Felde ha señalado que en las "crónicas" el autor "procura desentrañar el sentido social y moral de los hechos y extraer de la realidad viva una enseñanza para la conciencia"⁽⁶⁾.

(6) Obra citada, pág. 585.

Los grandes maestros de la novela rusa del siglo XIX y comienzos del XX —Pushkin, Gogol, Dostoiewski, Tolstoi, Turguenieff, Chejov, Gorki, Andreiev...— construyeron un mundo imaginario, literariamente barroco y humanamente verdadero, en el cual brindaron una versión del ser humano donde la complejidad interior y el misterio vibran página a página casi restallantemente. Cada personaje es, en esas obras, una sima psicológica, un intrincado laberinto cuyo tránsito requiere no uno sino mil hilos de Ariadna. Las más violentas íntimas contradicciones se dan en los personajes, iluminándolos ya con luces angélicas, ya con fulgores diabólicos. La intensidad creadora de los maestros citados, y el formidable modo de conocimiento de lo humano constituido por sus novelas, impuso, durante mucho tiempo, la idea de que ese carácter complejo, contradictorio y misterioso de sus personajes era privativo de la novela rusa porque ésta reflejaba, con precisión, caracteres también peculiares y privativos del alma eslava. ¿Es esto exacto? A mi juicio la complejidad, la vivencia de lo contradictorio y la misteriosidad es la sustancia misma del alma humana en general, no de la eslava en particular. En la eslava, sin duda, esos rasgos asumen formas peculiares, adquieren expresiones específicas que, luego, se reflejan en la obra de sus novelistas. Pero, con modos diferentes, los mismos rasgos aparecen en la gran novelística de cualquier tiempo y lugar, del mismo modo que, según la vida nos alecciona, se dan, incluso, en el hombre vivien-

te de apariencia más humilde. Ya en otra ocasión⁽⁷⁾, procuré mostrar como el misterio constituye el sustratum hondo del alma de un personaje de la narrativa uruguayá en el cual la textura íntima tiene, a primera vista, la forma más simple. Con mucha mayor razón son válidas las afirmaciones que anteceden si las referimos a los tres personajes protagónicos de las "crónicas", que no son, ciertamente, almas de contextura simple. Ellos nos colocan, frente a frente, a otras tantas maneras del sustancial y siempre renovado misterio que es el alma humana. Y ofrecen, además, un interés singular. El paisaje humano es muy variado. Está constituido por formas muy diversas, y, como el paisaje en la naturaleza, permite percibir en él una gama muy rica de matices. Pero, a veces, entre esa diversidad es posible tender líneas de relación que vinculan lo aparentemente más lejano y entre sí antagónico. Tal ocurre con los tres personajes protagónicos de las "crónicas". Cada uno de ellos es un *tipo* vital y social distinto y encarnan modos dispares de vida. Y, sin embargo, hay entre ellos vínculos que secretamente los relacionan.

Crónica de Muniz nace, recuérdese lo más arribado escrito, del fervoroso deseo (o, mejor, íntima necesidad incontenible) de reivindicar la memoria de Justino Muniz, a quien más de un escritor trataron duramente, y, entre ellos, Javier de Viana, en su libro *Con divisa blanca*. Este es el impulso ini-

(7) En una breve nota titulada El solitario ("El País" —Página de Arte y Cultura— 28/VII/63) intenté hacer intuir el misterio que es, bajo su estupenda aparente simplicidad, el alma de Hernández, protagonista del cuento del mismo nombre de Juan José Morosoli, incluido en su libro *Hombres y Mujeres* (Montevideo, Claudio García & Cia., 1944).

cial que da origen al libro, su motivación íntima personal, su causa, diré así, circunstancial. Pero el logro obtenido por el escritor trasciende lejos lo que era dable esperar de sus intenciones iniciales. Recojo de una conversación mantenida con el autor de las "crónicas", unas palabras que me parecen esclarecedoras. *Crónica de Muniz*, afirmó su autor, no está dirigido, en su contenido sustancial, y aunque así pueda parecerlo, contra Javier de Viana; está dirigido, a pesar de que no se haga explícita mención a ello, contra el *Facundo*, de Sarmiento. Es con éste y no con aquél con quien el libro polemiza, añadió. Y aludió luego a un estudio crítico sobre *Crónica de Muniz* escrito por José Gabriel. En ese estudio, el crítico afirma que la figura realmente representativa del caudillo rioplatense se halla en el libro de Zavala Muniz y no en el de Sarmiento. Refiriéndose al personaje del libro de éste último, José Gabriel esgrimía un argumento que, no obstante su aspecto simple, consideraba decisivo, y que, a mi juicio, es certero. De ningún modo, apuntaba el crítico, se puede considerar un caudillo de las colectividades campesinas del Plata a un hombre al cual nunca se le ve a caballo. Tanto lo afirmado por el propio autor de *Crónica de Muniz* como lo sostenido por su crítico, constituyen, sin duda, observaciones exactas. En efecto: *Crónica de Muniz*, por una parte, rebate, de peculiar manera, la tesis sarmientina sostenida en *Facundo* o *Civilización y Barbarie*, y, por otra, crea, con clara dimensión histórica y densa visión humana, una figura representativa del caudillo campesino platense. Sobre el primer aspecto no voy a extenderme demasiado. Dentro del plan

de este trabajo, sólo cabe decir aquí que Zavala Muniz, en su libro, no explicita una contra-tesis que se oponga a la de Sarmiento. No teoriza sino que muestra. O, dicho con otra fórmula, *haciendo ver*, logra explicar. En su *Facundo*, Sarmiento expone, en rigor, una íntima contradicción personal: defiende lo que entiende por civilización — las formas de vida y los modos del progreso elaborados en Europa — y condena lo que entiende por barbarie — los modos vitales del gaucho, del ser naturalmente crecido en las llanuras del Plata. Opone aquella civilización a esta barbarie. Pero, en lo fondo de sí, esa barbarie que condena lo atrae y de algún modo se siente insertado en ella. "*Facundo y yo somos afines. Soy Doctor Montonero*", expresó en algún momento⁽⁸⁾. En *Crónica de Muniz*, y así interpreto las antes citadas palabras de su autor, no se alega discursivamente contra la tesis de Sarmiento, ni se procura defender dialécticamente la "barbarie" contra la "civilización", sino que se muestra como esa "barbarie" comporta en sí su justificación social e histórica y se hace ver que hay en ella auténtica grandeza, *elan* vital creador, impulso no sólo utilizable sino inalienable también para la formación de una genuina nacionalidad. En esa "barbarie" están los gérmenes de un futuro, y debe ser orientada, no destruida. Es el humus original y sustancial donde necesariamente hemos de asentarnos. En pocas palabras: Zavala Muniz expli-

(8) Deseo evitar equívocos. Estimo al *Facundo* como uno de los grandes de las letras americanas. Estimo, además, que Sarmiento matiza más su tesis de lo que habitualmente suele considerarse. Sobre esto, y sobre el "gaucho secreto" que en sí llevaba Sarmiento me he referido en otra ocasión, en nota titulada, precisamente, *Gaucho secreto*. ("El País" —Página de "Arte y Cultura"— 13/9/64).

ca, justifica y muestra a plena luz la real nobleza de ese gaucho que Sarmiento llevaba, también, en algún hueco de su corazón. De esta nutricia savia, rica en jugos no de barbarie sino de fuerza vital, se alimenta el caudillo de las colectividades campesinas platenses y del cual el protagonista de *Crónica de Muniz* constituye uno de los tipos representativos. ¿Cómo es la figura que surge de esas páginas, cuáles son los perfiles que la diseñan? No interesa subrayar aquí los pormenores concretos de su vida y de su acción. En las páginas escritas por el nieto, el lector verá levantarse íntegramente la vida del abuelo, desde su nacimiento, nimbado de lances novelescos, en las costas del Sauce de Olimar, el 5 de setiembre de 1838, hasta su muerte, ocurrida 77 años más tarde, el 5 de diciembre de 1914, y para la cual el caudillo mismo pareciera haber buscado la amplitud del campo abierto, la compañía de su caballo y sus perros, la gozosa actividad de los preparativos de una hierra. Entre ambas fechas, queda sólidamente esculpida la vida del caudillo. El lector lo verá en sus años de formación, ejercitándose "*en el dominio del caballo, del lazo y de todos los seres y las cosas que constituían los auxiliares con que el gaucho ganaba el sustento diario*"; lo verá en las rudas faenas del campo, "*en las lidias de las hierras y en los apartes de ganado para la venta*"; lo verá sentarse "*en el potro bravo y dominarlo con la pujanza de su brazo, para tornarlo, al cabo de poco tiempo, en el compañero inseparable de sus correrías y de sus batallas*"; lo verá, también, cuando, apenas cumplidos los 20 años, enfrenta, porque así se lo exigen su dignidad y su hombría, al temible Felisberto

"*Pelo Largo*", y, en fiero duelo, lo despoja de su prestigio de invencible; lo verá, por fin, cuando, en actitud tradicionalmente gaucha, rapta a la que será su esposa, Eufemia Rodríguez, salvando así la absurda oposición de los padres que pretendían casarla con un gallego pulpero. Y, sobre todo, quedará dibujada ante los ojos del lector la imagen del aglutinador de hombres que, patriarcal en la paz y resplandeciente de coraje heroico en la guerra, supo ponerse cara a cara ante la muerte en Las Rengas, Corralito, Sauce, Arbolito. Estos son algunos —unos pocos— de los muchos pormenores concretos de la vida de Justino Muniz que la "*crónica*" pone ante los ojos del lector. Pero estos pormenores son como el primer plano del cuadro, lo bien plásticamente visible de él. Una especie de aureola se percibe por detrás, y el lector siente que esa aureola lo nimba de un halo enigmático y, por lo mismo, poético, y sin que ello destruya, sin embargo, su veracidad histórica, sin que configure una deformación deliberadamente embellecedora de la realidad. No. Ese nimbo enigmático y poético surge de los rasgos reales del caudillo mismo. Porque, en verdad, el caudillo campesino platense es una figura compleja, y por compleja, enigmática y, por lo mismo, poética. ¿Que hay en el fondo de esas almas, cuál es su sustancia más secreta? Su figura es explicable si la explicación se atiende al juego de las fuerzas históricas, políticas y sociales en medio de las que actúa y que, en cierta medida, lo determinan. Mas tras este primer plano o nivel de enfoque se descubre en el caudillo una dimensión humana más profunda y ceñida por una luz de misterio. Hay allí, sin duda, un alma en oca-

siones primitiva pero no simple. Su centro es el coraje experimentado como forma de una profunda conciencia de lo viril. Pero a ese centro confluyen muchas fuerzas anímicas de signo distinto. El desprecio por la propia vida y la ajena no impide la presencia de la más simple y conmovedora ternura; la más incommovible serenidad ante situaciones límite que ponen a prueba su entereza no excluye, en otros momentos, el arranque pasional en que un hombre todo se lo juega, incluso la propia vida, de un solo golpe, poniendo a la luz una fiera soberbia; la astucia más penetrante, la sagacidad psicológica más fina para entender y atraer a los hombres no les inhibe de la más ingenua adhesión a quien será capaz de engañarlo; la más clara visión intuitiva de delicados problemas políticos y sociales puede ir unida a la total falta de formación cultural. Con sólo un ejemplo deseo ilustrar estas contradicciones. En Arbolito, Muniz contesta con un "*¡Qué se haga matar!*" al pedido de instrucciones que un viejo camarada y lugarteniente le manda pedir, mientras que él mismo, Muniz, siente llover indiferente a su alrededor las balas, que "*pasaban silbando sobre su cabeza o levantaban puñados de tierra junto a los cascotes de su caballo*", pero, y siéntase el contraste, en unas líneas del prólogo, se lo muestra, patriarcal y tierno, "*galopando por las cuchillas de su heredad, bajo el sol o la lluvia*", para traer a una nieta enferma "*los frutos que daban los duraznos de su quinta*". ¿Desde qué oscuras, enigmáticas raíces del ser crecen los rasgos que entrecruzados forman la textura visible del alma del caudillo? La figura del caudillo campesino platense, repito, explicada como produc-

to de un contexto histórico determinado, puede resultar clara, y satisfactorio y suficiente lo que de él, en este aspecto, se ha escrito. Pero, alma adentro, ese caudillo es todavía un enigma cuya profundización resulta imprescindible. El muestra, por algunos rasgos, trazas paradigmáticas del hombre rioplatense. Incluso, del hombre rioplatense ciudadano. Explicarlo es explicarnos. Nuestra adhesión afectiva y vital, ya que no siempre política y social, a trazos anímicos o actos del caudillo campesino platense, ¿no es indicio de que reconocemos lo que de él perdura en nosotros, de lo que él tiene de representativo de nuestro ser más profundo. Todos llevamos como Sarmiento, en algún lado del alma, un gaucho secreto. Estas líneas sólo procuran subrayar la presencia de un tema, sin pretender haber entrado en él. Son solamente un esbozo, un guión que diagrama una orientación quizás no del todo inútil para pensar. Quede ésto así cerrado, reiterando que *Crónica de Muniz* a la vez que pone al lector frente a frente con la dimensión épica del caudillo hace destellar sus luces de misterio.

El alma del caudillo (del caudillo campesino platense, reitero) es un enigma. Este es, por lo menos, mi personal sentimiento ante esa figura histórica. Pero si esa alma es un enigma, la del criminal es no menos enigmática y, además, abismal. Ante ella es fácil experimentar azoramiento, y, al mismo tiempo, una forma peculiar de atracción, aún cuando el sentimiento y el sentido moral se subleven. Me refiero, desde luego, no al homicida que, con o sin previa deliberación, mata en un acto pasional incontrolado. En general, los resortes síquicos que mueven, en estos casos, la mano del

homicida son fácilmente explicables, y, muchas veces, no constituyen elementos sustanciales de su ser. La motivación es más externa que íntima. El caso abismático es aquél en que el asesino actúa como *mandado* por fuerzas inseparables de su ser más profundo. Los casos en que, si se me tolera lo aparentemente absurdo de la expresión, el criminal responde a una *vocación*: a un *llamado*, según el sentido etimológico del término. Entrar al alma del asesino de esta clase, con todo rigor, es imprescindible para el conocimiento de lo humano. Es éste un capítulo nada desdeñable de esa ciencia que Ortega y Gasset gustaba llamar, más que antropología filosófica, conocimiento del hombre. En *Crónica de un crimen*, Zavala Muniz enfrenta al lector con uno de esos seres enigmáticos y abismales. Ese ser es Florencio Amaral (a) *El Carancho*. En la vida de *El Carancho*, personaje que, recordamos lo ya dicho, tuvo real existencia histórica, hay dos horrendos hechos criminales que lo configuran como el hombre terrible y tenebroso que llegó a ser en la tradición del pago: cuando, por motivos venales, mata al gallego Ybáñez; cuando, por idénticos motivos, extermina, en un rancho y en medio de la angustiante soledad de la noche campesina, a tres infelices mujeres, a las que casi ni conoce. En ambas ocasiones, actúa con una cínica frialdad que abre ante el lector un abismo de angustia y horror. Recordando, sin el menor asomo de arrepentimiento, su primer crimen, *El Carancho* hace reflexiones que son ya nítido indicio de la cínica frialdad de su alma: —“no se cómo pudo verme ese alcabuate”, piensa recordando a quien atestiguó contra él. Y continúa: “He de haber perdido mucho tiempo

en convencer al gallego de que pa él la muerte era un bien... Así como ahora estaba el camino de solo. Todo igual... basta el mesmo sol de lluvia al ponerse en las sierras... Y no era malo, el gallego; maula, eso sí, pa padecer; a las pocas puñaladas ya le había dado un vabido. ¿Cuántas le habré pegao...? Y güeno..." Un poco más adelante, completa así sus recuerdos: — "Aquí mesmo, jue el hecho. Abi nomás deben estar los ranchos de mi padre; sí, recuerdo que le salí de entre aquellas piedras moras... ¡Gallego conversador basta pa morir: le había cortado la lengua y todavía hacía por hablar... Por aquí debe estar la cruz que la plantamo a la otra tarde pa que los caminante saludaran el lugar santo donde había caído el gallego... ¡Ya ni rastro queda de todo eso... Hasta yo mesmo parece que áhora vengo de jugar el último truco de la tardecita con Ybañez de aparcerero...! Y en cambio, ¡lo que me judiaron después aquellos milicos...! Y güeno, a golpes se apriende..." Estos dos hechos criminales, estos asesinatos que arrojan de sí como relámpagos de horror son los momentos culminantes de la biografía externa, diré así, de *El Carancho*. Pero ellos, vistos en su pura exterioridad, no son suficientes para permitir el adentramiento en la textura del alma de *El Carancho*. Son de ella sólo indicios, como lo son las palabras que he transcripto y en las que *El Carancho* recuerda el asesinato del gallego Ybañez. El autor de *Crónica de un crimen* realiza un estupendo sondeo de esa alma. Y ese sondeo va hacer sentir lo que en esa alma hay de complejo y enigmático, de abismal y misterioso. También aquí, co-

mo en el caso del caudillo, y conviene desde ya destacarlo, algunas coordenadas de carácter social *explican*, dentro de ciertos límites, al crimen y al criminal. No alcanzan, sin embargo, para diafanizar la última sustancia de su ser. El espíritu de rebeldía contra un medio en que impera una situación social injusta es, por ejemplo, una de esas coordenadas. El mismo *Carancho* alega, al respecto, en más de una oportunidad. "*Lo que hace un pobre gaucho, es crimen; la autoridad puede matarnos, y siempre es la autoridad*", afirma en una ocasión. En el capítulo XV, incluso, hace *El Carancho* tan emocionado, cálido alegato denunciando la desgraciada situación del paisano uruguayo que llega a conmover al mismo juez que lo sabe asesino. Sus razones, si bien no lo justifican, no carecen de peso. El autor de *Crónica de un crimen* subraya otras de esas coordenadas, ubicando al personaje exactamente dentro del contexto social en que vive y que, en cierta medida, lo determina y explica. Pero ello, repito, no logra destruir el enigma final que es el alma de *El Carancho*. Basta destacar algunos de los perfiles de su retrato íntimo, no de su biografía externa, para sentir a la vez su complejidad y su misterio. He dicho antes, que *El Carancho* comete sus dos crímenes con una cínica frialdad que abre ante el lector un abismo de angustia. (Cuando el juez, tras la confesión, le pregunta: — "*¿No tuvo lástima, en ningún momento, de aquellas infelices?*", rápido y seguro *El Carancho* responde: — "*No estaba allí pa eso*".) Esa frialdad no es, sin embargo, falta de temperatura interior, carencia de íntimo calor vital. Todo lo contrario. Esa frialdad —que, como la del hielo, es una frialdad que que-

ma— es consecuencia de un estupendo autodomio. Tiene, si se me permite decirlo, algo de la ataraxia de los estoicos. Es una serenidad alcanzada (mejor: creada) mediante el continuo ejercicio de una voluntad indomable y siempre tensa. Y, como el caudillo, es capaz de ser duramente inmovible ante el dolor ajeno pero nunca se rehúsa al propio y aguanta con alma casi estoica los más atroces sufrimientos propios. No hay sufrimiento que no resista en el período atroz de los interrogatorios. En rueda de soldados, uno comenta: —“Ese “Mellao” había sido taimado; haciéndose el infeliz consiguió pasar tranquilo aquí adentro. Pero en cambio este otro, parece que buscara los malos tratos” y otro responde: —“Tiene razón sargento. Hace acordar a la víbora de la cruz, que de fiera, nomás, busca la muerte. ¿Se han fijao ustedes que si uno viene por el campo, se atraviesa con una crucera y le tira cualquier cosita pa hacerla enojar, cómo se enrosca ese diablo de bicho y después, aunque usted vaya una cuadra a buscar un palo con qué matarla, vuelve y la encuentra allí esperándolo, como pegada a la tierra y con la lengua de afuera? Cualquier otra víbora, le largará el bote, si usted la apura mucho; que si no dispara. Pero la crucera, una vez que se enoje ya hay que aplastarle la cabeza. Y este hombre es como aquel bicho pa agenciarse su propio mal. ¡Mire que no hay dolor que lo acobarde!” Si este dominio de sí mismo y su inmovible serenidad ante el dolor propio o ajeno acercan el alma de *El Carancho* a la del caudillo campesino platense, no menos acercan ambas almas el dominio que *El Carancho* logra

sobre los otros seres a los cuales, de un modo u otro, siempre se impone. *El Mellao*, que ha querido hacerlo instrumento de su ambición, haciéndole matar a Fausta para heredar su campo, queda, al fin, atrapado por la fuerza irresistible que de *El Carancho* emana y lo hace siempre dueño de las situaciones; Franco, que coparticipa en el delito acompañando a *El Carancho* la noche del crimen, queda rápidamente doblegado ante la fuerza íntima de éste; *El Carancho* despierta incluso la admiración de quienes moralmente los condenan: durante los interrogatorios en el juzgado, el escribiente, ante aquella voluntad tensa como un cable de acero, siente nacer en el “un inconfesado movimiento de admiración hacia aquel hombre en quien los recuerdos más crueles, eran incapaces de arrancarlo de su trágica serenidad y colocarlo en la órbita moral en que, unos más, otros menos, él siempre había visto moverse a los hombres”; para los guardianes, desde que *El Carancho* ingresa a la cárcel los otros presos casi no existen, porque “tan fuerte era la emoción que transmitía su figura moral, insensible al dolor, al miedo y a la amistad, que fue como una llama viva apagando el fulgor de las pequeñas luces que lo rodeaban”; el relato de los centinelas, que narran el espectáculo de tanto dolor sufrido por *El Carancho* con “inquebrantable firmeza”, hacen “olvidar la crueldad de su crimen” y conquistan para él “las almas sencillas de los ranchos”. Otra cualidad, todavía, vincula el íntimo retrato de *El Carancho* con el del caudillo campesino platense: la despierta inteligencia natural, el instinto certero para penetrar al corazón mismo de

las situaciones que enfrenta y hallar, en un acto mental instantáneo, la solución adecuada. En los capítulos finales del libro, se le ve enfrentando los agobiadores interrogatorios del juez y es allí cuando esa despierta inteligencia natural brilla con fulgores más deslumbrantes. No cesa en su lucha ni aún agotado por la falta de sueño, los golpes y el cansancio, y no sólo se defiende sino que, por momentos, parece como que levanta en vilo la quebrada voluntad de sus dos cómplices, y certera, astutamente les hace ver y los pone en el camino que podría salvarlos. Hay en *El Carancho*, en esos momentos, una energía mental y un íntimo coraje parejos a los que se hacían precisos poner en juego, lanza en mano, en el entrevero, en el viril encuentro cuerpo a cuerpo, en que la vida dependía de la milimétrica destreza y del arrojo indomable. Hay algo de épico en esas escenas en que la esgrima es mental, en que no se combate con la lanza sino con la más aguzada astucia. El autor lo destaca: *"Por largo espacio, aún después de haberse hecho la noche, continuó el duelo entre aquellos tres hombres. Pero a medida que en él avanzaban, advertía el juez como alejaban los otros su esperanza primera de verlos disputar. La firmeza de ánimo de El Carancho había terminado por dominar la situación y, orgulloso de su ágil astucia, provocaba las preguntas más cercanas a la verdad de aquella noche trágica, seguro de que, alentado su cómplice, el misterio seguiría burlando todos los esfuerzos del juez quien sentía casi la sensación física de ver escaparse entre su cerrado puño la verdad que estaba flotando en el ambiente desde que*

llegara El Carancho". Y enseguida se agrega: *"Fue preciso suspender nuevamente el interrogatorio, agobiado el juez; inutilizados casi los escribientes que se turnaban en el trabajo de recoger las palabras, sin que desfalleciese nunca la aguda lucidez de aquella frente estrecha y combada, que El Carancho inclinaba sólo en fugaces instantes de recogimiento, tal como si a flor de labio tuviera siempre palabras que acentuaba con visible intención su voz cálida y honda"*. Por último, no es precisamente coraje lo que a *El Carancho* le falta. Certo es que mata a tres mujeres indefensas; cierto, también, que no se le ve en actos de guerra o lucha que revelen físicamente ese coraje. Pero todo en él lo denuncia. El pago entero, incluso, reconoce su arrojo y lo teme. Ya preso, ese coraje es evidente: *"Si al juez hablaba con medido respeto, a los comisarios respondía con sus palabras más violentas dejando irse en ellas el odio que el dolor incendia en su alma salvaje. Y era orgullosamente feliz, cuando se turbaba la voz del policía ante su desprecio"*. Golpeado por un comisario, lo increpa: *"Si estuviéramos solos, no me gritarías así, maula"*. Y ante la respuesta del comisario: *"¿Quién más maula que vos, asesino de mujeres?"*, responde: *"¿Por qué no te ofreciste a dirmelo a decir cuando andaba suelto? No servís más que pa prender gurises o rateros de pueblo, desgraciao"*. Y luego, *"aunque una sangrienta bofetada injuriase su rostro, permanecían altivos los ojillos chispeantes"*. Y en otro momento, el mismo *Carancho* afirma: *"Yo soy peligroso; pero cometo el hecho y por lo mismo deajo las huellas pa que me*

sigan y ataquen. Si la pierdo es porque me la he jugao, en el hecho, y después"⁽⁹⁾. El coraje, pues, una vez más asimila el alma de *El Carancho* con la del caudillo. El autor, a través de algunos personajes, señala esta similitud. Un soldado pregunta: —"¿Qué me dice sargento, si este hombre estuviera dedicado a una cosa güena...?"", y el interpelado responde: —"La verdá; pa sufrir es duro como los caudillos". Y en el juzgado, cuando *El Carancho*, al fin, confiesa, el escribiente se siente turbado por la "trágica Vaneza" del relato, y le acude a la memoria el momento en que le oyó a un caudillo contar, "con una sonrisa en los labios bajo la blanca barba", y sin la "más leve emoción", una tremenda escena guerrera. Y el autor anota, asimilándolas, que la verdad, en los "labios fríos" de *El Carancho* y "en los bondadosos del caudillo", tenía la misma "monótona sencillez", agregando que esa sencillez era "el signo más cierto de la fuerte capacidad para la acción, virtuosa o criminal, de aquellos hombres". *El Carancho* es, en fin, la contrafigura del caudillo, pero una contrafigura que posee, orientadas hacia la acción criminal, las mismas magníficas virtudes naturales que hacia el bien orienta

(9) Justino Zavala Muniz ha referido una anécdota que revela no poca agudeza en *El Carancho*. Lo visita en el presidio y, en la conversación, *El Carancho* expresa su fe en que ha de salir en libertad. —"¿Después de lo que ha hecho aún tiene esa esperanza?" Ante esta pregunta responde que sabe que Batlle hará aprobar una ley que facilitará su libertad. Zavala le pregunta: —"¿Usted es blanco o colorado?" —"Soy blanco" responde *El Carancho*. —"Pero si sale en libertad gracias a esa ley saldrá colorado". —"No, señor. Saldré blanco". Y tras una breve pausa: —"Saldré blanco. Blanco pero agradecido". Tanto *El Carancho* como *El Mellao* y *Franco* murieron en el presidio. Los tres de afecciones cardíacas.

el caudillo. (Recuérdense las tan significativas palabras del soldado, ya citadas: —"¿Qué me dice, sargento, si este hombre estuviera dedicado a una cosa güena...?"). Ahí reside el enigma. ¿Por qué tan magníficas virtudes concluyen en el crimen? ¿Por qué un hombre hecho para la grandeza concluye en la peor forma de la perversidad moral? Las explicaciones de orden social no alcanzan a aclarar el enigma. Otros seres, situados en idéntica situación social que *El Carancho*, y dotados de parejas energías, las canalizan de otros modos. El enigma está en el fondo de un alma. Del alma de *El Carancho*. Ahí destella con luces tenebrosas. Y haciendo aún más angustiante ese enigma, se puede todavía agregar que *El Carancho*, contrafigura del caudillo, pero con el cual comparte algunas cualidades, es, también, como éste, un tipo representativo de nuestro ser rioplatense. El anárquico trazo viril que lo delinea, no nos es ajeno. Hay algo de él que es de nosotros. En la admiración que por su personaje deja asomar, entre líneas, el autor; en la admiración que el lector mismo puede experimentar ante la figura de *El Carancho*, y que yo confieso haber experimentado, ¿no es posible sentir, un poco turbadoramente, que *El Carancho* de algún modo nos es próximo?

En *Crónica de Muniz*, el autor coloca al lector ante la imagen de la grandeza heroica, y hace sentir intensamente el soplo épico que anima al caudillo campesino rioplatense; en *Crónica de un crimen*, muestra, si se me permite la apariencia paradójica de la expresión, un modo de grandeza negativa, evidenciada a través de un ser dotado de es-

tupendas virtudes viriles orientadas hacia el mal. Son dos manifestaciones de fuerzas intensas. Una, espléndida, lleva adscripto un signo positivo; otra, temible, va acompañada de un signo de menos. Ante estos dos personajes, el que protagoniza *Crónica de la reja* podría aparecer, a primera vista, un ser de rasgos humanamente menos vigorosos, un alma de textura más simple, despojada de fuertes energías y, por fin, sin complejidades síquicas ni auténtico misterio. No es así, sin embargo. Si a esa alma se le busca su último fondo, se verá allí también una sustancia compleja y enigmática, cuya aparente simplicidad está toda jaspeada por los más delicados estremecimientos síquicos y morales. La historia de Ricardo, protagonista de *Crónica de la reja*, es una historia de aspecto muy simple. Adolescente aún, se ve obligado, por razones económicas, a dejar su vida pueblerina y partir al campo para emplearse como dependiente de una pulpería, donde deberá convivir con "hombres de costumbres extrañas y cuyas vidas en nada se parecían a las de las tranquilas gentes de su pueblo", y de los cuales sólo tiene una visión fugaz: la que ha dejado en él el recuerdo de una mañana diáfana en que unos jinetes entraron al pueblo "ennegreciendo las casas con el barro que en las calles chapoteaban los caballos" y se detuvieron, formando círculo, en la plaza, "donde un caudillo les habló de la lucha". Entre esos hombres, que con sus arreos de guerra y expresión sombría fueron el asombro de su infancia, Ricardo vive veinte años; tiene un idilio con Maruja, hija de un caudillo y se casa con ella; llega a ser propietario de una pulpería;

es nombrado juez de paz de la comarca; termina su vida, casi insólitamente, en un levantamiento revolucionario. Cuando Ricardo, casi al fin de la obra, repasa ese manso fluir que ha sido su vida, medita lo siguiente: "*Toda la historia suya, gris y sin relieve, podría leerse en las líneas de sus libros de pulpero; cada capítulo se cerraba en la raya roja de un balance; allí quedaban las alegrías y los afanes de quien no quiso ser otra cosa sino un hombre humilde, alegre en el honrado trabajar (...)*" Y, no obstante esas palabras, hay cuatro hechos en su vida que muestran cómo esa historia plana no impide que en Ricardo haya un alma estremecida y honda. El primero es la pelea con el *Pardo Gil*, que lo provoca y a quien enfrenta con el más sereno de los corajes y con la resignación de quien debe morir o matar contra su propia voluntad; el segundo es su intervención como juez en el juicio por el "daño" del cual, según el pago, fue víctima la hija de *Paja Brava* y donde se ve obligado, dolorosamente, a oponerse a la superstición de gentes que lo quieren y no comprenden que absuelva a los presuntos culpables; el tercero se produce cuando, también como juez, debe intervenir en el crimen cometido por don Teodoro, el carrero viejo, que, tras una vida hecha toda de bondad y mansedumbre, mata engeguado por la injusticia de que ha sido víctima, y le crea a Ricardo el dilema moral: teniendo en cuenta la vida entera de don Teodoro y la forma en que se produjo el crimen, ¿qué es lo justo: absolverlo o condenarlo?; el cuarto suceso, que al fin determina su muerte, es el levantamiento revolucionario con el cual finaliza la obra,

y al cual, sin convencimiento, se pliega Ricardo arrastrado tanto por las fuerzas del medio como por un oscuro llamado (¿ancestral?) venido no sabe bien de dónde. Estas cuatro situaciones son los momentos en que, por su intensidad dramática, en más preciso perfil se evidencia la interioridad de Ricardo. Realizar un análisis detenido de esas cuatro situaciones sería tarea crítica grata y de fecundo rendimiento. Para no extender con exceso las páginas de este prólogo, eludo ese análisis y, remitiendo al lector a los pasajes respectivos (capítulos VIII, XVII, XXI, XXII y XXIII), me limito a una sola afirmación. Esas cuatro situaciones, muy nítidamente dibujadas por el autor, y corroborando todo lo que las demás páginas del libro evidencian, hacen ostensible que la conciencia de Ricardo se comporta como una delicadísima brújula moral, que fluctúa y vacila no por falta de decisión viril sino porque con fina sensibilidad y aguda inteligencia percibe en sí una contradicción dilaceradora. Su personal concepto de la vida (quizás, más que concepto, *sentimiento y orientación vital*) se asienta en un no explícitamente formulado pero sí muy claramente intuido ideal de paz y de progreso que se opone al medio cerril, impetuosamente bárbaro en que vive. Pero al mismo tiempo, siente todo lo que hay de virtual grandeza humana, de intensidad viril, de avasallante fuerza desbordada en esa ruda, casi primitiva forma de vida en la que está, como espectador, a veces, como actor obligado, otras. Y sabe, también, y siente, todo lo que hay allí, asimismo, de situación social injusta que debe ser corregida y solicita la adhesión de un co-

razón honrado. (Tras años de estar con ellos, piensa Ricardo, en un momento, que "*ahora comprende el lenguaje de los gauchos cuyas palabras han ido, escondido río, volcando sobre su alma las aguas de su tristeza. ¿De dónde le viene ésta? ¿Qué dolor de siglos ha cansado los corazones en los cuerpos ágiles?*"). Los requerimientos de estas dos solicitudes de signos contrarios (su propio sentimiento de la vida, el medio en que ella está inserta) actúan en él con pareja intensidad. La vivencia honda, y por momentos angustiante, de ésta íntima contradicción desgarrante es la que hace compleja a esta alma que, en un plano superficial parecería simple como agua límpida; es la que da un sesgo dramático a esta vida a primera vista gris y plana; es la que hace de Ricardo uno de los pocos personajes de nuestra narrativa en que se dan auténticas irisaciones morales, coloraciones éticas; es la que evidencia que hay en Ricardo una energía vital de distinto signo a la del caudillo o la de *El Carancho* pero no por eso menos cierta: una energía que le permite llevar en vilo, y dentro de una relativa serenidad, toda una vida devorada por una íntima contradicción que hubiera derrotado a un alma menos viril y fuerte. Y de todo esto surge, asimismo, el halo de misterio que emana de la intimidad del personaje. Su misterio es el que de sí arroja toda alma que vive profundamente, y como por gravitación fatalizada, la siempre desgarrante problematización de lo ético. La bondad moral, cuando no es impuesta por normas externas sino que surge espontáneamente como de un secreto hontanar del alma, es tan misteriosa, y conviene subrayarlo, co-

mo la perversidad, aunque ésta, con sus destellos sombríos, pueda ser, en la impresión inicial, más enigmáticamente abismante. Señalaré ahora, con respecto al personaje, una última observación. Esta situación del alma de Ricardo, oscilando entre la atracción y el rechazo de esas fuerzas intensas que lo rodean, preguntándose angustiado cómo canalizar creadoramente esas energías espléndidas en ocasiones desnorteadas, ¿no refleja nuestra misma posición íntima ante ellas, no es *signo* de muchas de nuestras propias reacciones de hoy ante nuestra propia realidad nacional? A mi juicio, sí. Por donde veo en Ricardo, como en el caudillo y *El Carancho*, un tipo representativo del ser rioplatense. El es, también, una voz que expresándose nos expresa. Una conciencia alerta puede descubrir fácilmente, en las facciones íntimas de Ricardo, algunas de nuestras propias facciones interiores⁽¹⁰⁾.

(10) Quiero llamar la atención del lector sobre dos pasajes interesantes para la profundización del tema que la situación íntima de Ricardo plantea. Uno es el capítulo X. Allí, a través de las confesiones del gallego Manuel y de las posteriores reflexiones de Ricardo sugeridas por la misma confesión, se da una doble visión del gaucho: la del gaucho visto desde la perspectiva del gringo y la del gaucho visto desde la perspectiva del criollo. Recomendando la lectura de estas páginas realmente sustanciales. El otro pasaje se halla al final del capítulo XIV. Allí Ricardo se interroga: "Por qué aquellos hombres, desde el caudillo hasta el matrero, consumían sus vidas en la hoguera de esa pasión de valor soberbio, deshaciendo el encanto suave del paisaje campesino, con sus luchas cruentas? (...) ¿Acaso por sí mismo, por el placer de su solo ejercicio sin un fin duradero, merecía el valor gastar tantas nobles vidas? (...) Pero ¿adónde conduciría a sus paisanos aquel pensamiento de la virtud de una vida trágica?" Ante estas preguntas, medita: "A unos convertía en caudillos, a otros en matreros. La guerra y el crimen, pasando siempre sobre las lomas graciosas bajo los anchos cielos. Y de tanta energía perdida; de tanto dolor sufrido, no quedaba otra cosa más que una mancha roja, como tímidas margaritas, sobre las verdes gramillas, y un re-

El caudillo campesino rioplatense, representado en la figura de Justino Muniz, *El Carancho* y Ricardo, en su calidad, respectivamente, de protagonistas de *Crónica de Muniz*, *Crónica de un crimen* y *Crónica de la reja*, condensan la visión e interpretación de la realidad rural uruguaya que el autor explyea en estos tres libros. Pero esa realidad es amplia y rica en tipos humanos y en formas de vidas intensas. Un ancho panorama se ofrece allí para que en él hunda su mirada el escritor y extraiga material para su creación. Eso es lo que ha hecho, con penetrante mirada y eficacia comunicativa, el autor de las tres "*crónicas*". Ellas constituyen una rica cantera de material útil y estéticamente elaborado para el estudio de nuestra vida rural. En torno a los tres protagonistas se agrupa un conjunto denso y variado de personajes, en cuya psicología bucea avizoramente el escritor, diseñando uno de los mundos narrativos entre los realmente valederos y perdurables de nuestra literatura. De no menor validez son las situaciones y los climas narrativos creados por las tres "*crónicas*", cada una de las cuales, además, y tal como se ha indicado en las páginas iniciales de este prólogo, elabora su materia desde su propio particular ángulo de visión.

lato emocionado en la reja, azuzando a los otros. Así siempre, doloridos y miserables". Y estas reflexiones se rematan con una nueva interrogante que conduce al corazón mismo del problema: "¿Cómo encontrar una esperanza en la cual ellos creyeran con el corazón alegre, y para lograrla empleasen esas fuerzas enormes de las almas que el pensamiento de una oscura fatalidad gastaba trágicamente?"

Por su particular carácter biográfico, que concentra la atención del escritor en la figura del caudillo, muchos de los personajes de *Crónica de Muniz* son meramente episódicos. Surgen en un momento y luego se desvanecen. Pero no por éso aparecen desdibujados. Todo lo contrario. Son estamapas inolvidables, a pesar de que aparecen fugazmente, pongo como ejemplos, las de Felisberto "*Peño Largo*", Feliciano "*El Callao*", Perico "*El Manco*" y Garcilaso. En ellos se concentran muchos jugos de nuestra tierra, y el autor los muestra definitivamente perfilados a través de unos pocos pero significativos rasgos (ya sea el auténtico coraje, ya la reveladora "*aflojada*") que desnudan el fondo de su ser. Igualmente memorables son las estampas de el bondadoso y pacífico vecino don Ramón Mundo o de Cortés "*El Payador*"⁽¹¹⁾. En algún caso, el escritor no resiste la justificada tentación de elaborar con mayor amplitud el trazado psicológico y la trayectoria biográfica de un personaje de rasgos excepcionales y bien representativos. Así ocurre con el matrero Tomás Moreira, una vida intensa y trágica, con cuya historia, a la cual sin du-

(11) Propongo un ejemplo de cómo el autor recoge el detalle interesante y revelador. Hay un personaje, un comerciante español avecinado en Paso de la Arena y a quien llamaban El Tigre. Se le menciona circunstancialmente en unas líneas. Pero se proporciona un dato revelador indicando su procedimiento para comprar lazos. Era así: "Antes de cerrar el trato ensillaba su flete y ajustando la presilla del lazo a la cincha de su caballo y después de sujetar el otro extremo de aquel en un palenque, picaba con sus espuelas al animal que aguijoneado, emprendía rápida carrera, tan durable como lo permitía la longitud del lazo que, al llegar a su término, o reventaba o, cimbrándose detenía de pronto al caballo que en su brinco obligado arrojaba por tierra y lejos de sí al intrépido jinete. Si el lazo resistía la prueba, El Tigre lo adquiría, seguro de su bondad".

da agregó la tradición del pago rasgos legendarios y poéticos, construye Zavala Muniz una narración perfectamente desglosable del texto para constituirse casi como un cuento. Otros personajes, más vinculados a la vida del caudillo, extienden en la "*crónica*" mas extensamente el hilo de sus vidas: el caudillo don Angel Muniz, segundo de Timoteo Aparicio en la revolución del 70 y jefe supremo en la Tricolor; el conmovedor y fiel "*Fusil*", asistente de Justino Muniz, cuya muerte, en defensa del caudillo se cuenta en emocionantes páginas; Eufemia Rodríguez, la esposa de Muniz, "*que curó sus heridas y veló sus sueños en la selvática isla de Frayle Muerto*". Con éstos y otros muchos personajes rigurosamente históricos, compone Justino Zavala Muniz el coro humano que rodea al caudillo. Expresiones de una vida primitiva pero intensamente poderosa y no exenta de natural poesía, todos arrojan luz sobre la vida del caudillo y explican su figura. Estas formas de vida que estos personajes representan constituyen el sustancial humus humano donde la figura del caudillo se asienta para surgir a la vida histórica. Junto con estas vidas, *Crónica de Muniz* recoge gran cantidad de episodios que arrojan de sí vivos destellos. Deseo mencionar sólo tres. El primero, el ya citado de la lucha de Muniz con un novillo enfurecido. Es un pasaje épico y se narra en el capítulo XVIII, titulado *Con riesgo de la suya, Muniz salva la vida de un amigo*. Es el segundo, el del asedio puesto por Chiquito Saravia a la pulpería de los Zavala Muniz, donde se resisten Eugenia, hija del caudillo y madre del escritor, el hermano de aquélla,

Alberto, y su asistente Epifanio Silva. Allí muere uno de sus hijos del caudillo, Segundo, de 16 años, que se había refugiado en una de las torres del edificio, y que es incendiada por los asediadores, mientras Alberto, su asistente y Eugenia, rodeada de sus cinco pequeños hijos, resisten heroicamente en otra ala de la casa. Son páginas por donde corre intenso un soplo trágico. Forman el capítulo XXII, titulado *1896*. El tercero es la escena, rodeada de un ambiente casi sobrenatural, de la noche que sigue a la batalla de Arbolito, cuando, misteriosamente y casi fantasmal, aparece una joven mujer, bella y semidesnuda, que levantando "*las manos al cielo en actitud de implorar*" canta interminablemente una canción de cuna. La escena es narrada en el capítulo XXV, titulado, precisamente, *La noche de Arbolito*. Estos tres episodios, cada uno dentro de su peculiar tono y carácter, son nítidos ejemplos del *élan* épico del libro. El de la noche de Arbolito da, incluso, y sin destruir el realismo y la veracidad histórica de la obra, ese toque de sobrenaturalidad característico de la poesía épica.

En las páginas iniciales de este trabajo, se señaló que la materia histórica que nutre las "*crónicas*" sufre un proceso progresivo de novelización bien ostensible cuando se pasa de *Crónica de Muniz* a *Crónica de un crimen* y de ésta a *Crónica de la reja*. Este proceso de novelización es evidente, aunque no sólo en esto, cuando se estudia la relación entre el protagonista y los deuteragonistas de *Crónica de un crimen*. Estos últimos no son ya personajes episódicos. La vinculación de ellos con el protagonista no es circunstancial sino constante.

La interrelación de los personajes en el desenvolvimiento de la acción es sustancial y su vinculación sirve para que cada uno de ellos arroje luz sobre los otros, y no sólo porque la índole del tema lo exige, sino porque en esta segunda "*crónica*" el autor deliberadamente se ubica más en la perspectiva del novelista que en la del historiador. El máximo de esta interrelación se da en el terceto que con *El Carancho* forman *El Mellao* y Franco. Son estos dos, lo mismo que *El Carancho*, creaciones literarias perdurables, y, a la vez, configuran dos penetrantes indagaciones en la sicología criminal. Me atrevería a definir a *El Mellao* como un *Carancho* sin grandeza. No llega a los límites de perversidad a los que *El Carancho* llega, pero tampoco tiene su decisión viril y su coraje. Planea fría, cínicamente el asesinato de su cuñada Fausta, pero requiere una mano vicaria que actúe por él. Desata las fuerzas del mal y luego, angustiado, se siente impotente para sobrellevar el andar de la tragedia que ha provocado. El mismo *Carancho* sabe que *El Mellao* es "*astuto en la charla; hipócrita en su mansedumbre; terco en su afán*" y, sin duda, "*cobarde, y acaso traidor*". En cuanto a Franco, el autor mismo lo describe así: "*Holgazán; hombre de boliches y ratero cuando la ocasión era propicia, Franco era el tipo del gaucho ladino, que sabe cuentos de aparecidos y luces malas; tiene siempre una comadre famosa por la virtud de sus venceduras; narra historias de guapos y malevos a quienes conoció de muy cerca y en cuyas bahañas fue actor o testigo; acompaña por los caminos a los guardia-civiles a quienes trata como a viejos camaradas; tiene siempre un re-*

frán en los labios, una respuesta aguda en el "truco" y una puñalada traidora el día en que cree necesario mostrar hasta dónde van su audacia y su coraje". Aunque un crimen común los ata, el alma de Franco no tiene, en verdad, nada de común con la de *El Carancho*. Carece de fuerzas para el bien, pero también de verdadero ímpetu para el mal. Tanto como su indiferencia moral, lo caracteriza su disponibilidad. Es sólo un instrumento en manos de *El Carancho*. La interrelación de estos tres personajes —*El Carancho*, *El Mellao*, Franco— no se da sólo por que el crimen cometido los vincule. Esa interrelación consiste, sobre todo, en un juego de contrastes síquicos. El cotejo de la estructura íntima de cada uno de ellos sirve para profundizar en lo íntimo de su psicología. Son personajes que se iluminan mutuamente. Remitimos al lector a las escenas del enfrentamiento de los tres en el juzgado. Son reveladoras. No intentaré aquí el análisis. Pero una lectura atenta, permitiría que el lector perciba cómo la indagación se realiza allí, en burilado profundo, a través del juego de las reacciones recíprocas de los tres personajes. Puestos los tres, frente a frente, en esa situación decisiva, se dibujan nítidamente sus íntimas facciones y el cotejo entre ellas permite que el lector *vea* más intensamente en esa interioridad. Y entonces, por contraste, se advierte más que nunca la pusilanimidad de Franco, la hipócrita astucia de *El Mellao*, la lúcida si bien fríamente implacable inteligencia de *El Carancho* y su duro autodomínio, su indomable voluntad de no cejar en su defensa. Idéntica situación se da con los otros personajes. Repase el lector las escenas del capítulo I y II, cuando *El Ca-*

rancho, recién vuelto a su pago al salir del predio donde purgó su primer crimen, llega al rancho paterno. Es una escena conmovedora el reencuentro de *El Carancho* con su padre. Conmovedora y honda. Y también aquí el enfrentamiento conflictual de los tres personajes sirve para desnudar sus almas y coloca al lector a través de un tornasolado juego de contrastes síquicos. Son como tres polos con electricidades síquicas distintas las tres figuras allí enfrentadas: *El Carancho*, frío y cínico, apenas tocado por un roce de emoción y ternura ante su madre; el padre, duro e inmovible ante el hijo cuyo crimen abate todo amor paterno en su alma de gaucho rudo envejecido en una honradez sin quiebras; la madre, ganada por el amor materno, "poblándose con el rumor de un pensamiento de perdón para el desgraciado", "con el ánimo poseído de una mezcla de pena y admiración" y olvidando, ante aquella voz clara y cálida que narra su vida en la cárcel, "sus propias ideas sobre el bien y la honradez, practicadas con mansa resignación durante toda la vida". Es éste otro enfrentamiento que, a través de un juego de recíprocas reacciones condicionadas por el enfrentamiento mismo, ahonda el buceo síquico, y, a la vez, logra un clima de insuperable intensidad dramática. Análogas observaciones cabe formular respecto a la interrelación de los asesinos con otros personajes (el comisario Yorda, el juez, el escribiente, etc.). E, incluso, de la relación de los protagonistas con el medio colectivo (que tiene en Josesito, esa especie de Hermes pueblerino, un impagable corifeo). Estas observaciones sobre los personajes de *Crónica de un crimen* son someras, adelgazadas, casi esqueléticas

si se considera la complejidad del mundo narrativo creado por Justino Zavala Muniz en su libro. Bastarán, no obstante, a mi juicio, para que el lector intuya la violencia del soplo trágico que estremece todas las páginas de la "crónica". Cabe agregar que el autor maneja con inalterable maestría el desenvolvimiento de esta acción trágica, creando, con el pausado andar que esta acción requiere, una sucesión de episodios significativos, donde, a la vez, se visualiza, con nitidez de trazo plástico, las situaciones, y se sondea, con seguro pulso, lo psicológico⁽¹²⁾. Por razones de brevedad, evito subrayar escenas. Pero sí diré que todo el relato se organiza con movimiento narrativo de preciso dibujo. Aunque el autor no divide en distintas partes la "crónica", es fácil percibir en ella tres momentos, cada uno de ellos con su centro preciso. El momento inicial comprende los ocho primeros capítulos y su tema es el planeo y realización del crimen, que se verifica en el capítulo VIII, dando lugar a uno de los episodios más poderosamente trágicos de toda la narrativa uruguaya; el segundo momento, que se inicia en el capítulo IX, donde Josesito propala, por la ciudad de Melo, la noticia del crimen, tiene por tema la huida y persecución de los criminales, y se cierra en el capítulo XV, donde *El Carancho* es detenido; el último momento, abarca los cuatro capítulos finales, y su tema es el in-

(12) Según sus manifestaciones, Justino Zavala Muniz piensa que el criminal planea su crimen como un artista su obra. De ahí que se esfuerce por ajustarse a ese plan, aunque las circunstancias le permitan actuar en otra forma (para sus fines incluso, más favorables). El Carancho, antes de la noche trágica, tiene a Fausta a su disposición (véase capítulo V). Podría ya asesinarla. No lo hace. Ese crimen no es "su" crimen. No se ajusta al plan preconcebido.

terrogatorio en el juzgado y la confesión del crimen. Cada uno de estos tres momentos se estructura mediante la conjunción de episodios significativos, reitero lo dicho, cada uno de los cuales arroja luz tanto sobre la *situación* como sobre los personajes y su proceso psicológico. Con pulso seguro, el autor va haciendo crecer la figura de *El Carancho*. En los capítulos iniciales, se permite, con una hábil dosificación de intensidades, que *El Mellao* adquiera estatura narrativa, sin *taparlo*, permítase la expresión, con *El Carancho*. Luego este crece. Y se revela entero en el estupendo momento final, durante los interrogatorios en el juzgado.

En *Crónica de Muniz*, la atención del autor se concentra en el tipo del caudillo rioplatense campesino, representado en Justino Muniz, y en el marco histórico que al mismo tiempo lo determina y explica. Pero esta "crónica" inicial, aunque los perfiles estéticos del caudillo y el dramatismo de su acción histórica den al libro una entonación que trasciende lo histórico, está realizada desde una perspectiva de historiador, sostenidamente mantenida. Desde esa perspectiva se muestra un amplio grupo de personajes y se recrea el medio en que viven. En *Crónica de un crimen*, el creador concentra, sustancialmente, su atención en una acción bien definida: el crimen al que el título alude, y en tres personajes: el instigador y los ejecutores materiales. Los otros personajes y el medio en que actúan, aunque vigorosamente diseñados, son funciones de esa acción y de los tres protagonistas. Actúan estéticamente a su servicio. Yo afirmaré que en su tercer libro, *Crónica de la reja*, el creador ve-

rifica una particular síntesis o concentración de su visión de la realidad rural uruguaya construido en las dos "crónicas" anteriores. Síntesis o concentración que, en cierto modo, explicita la totalidad de esa visión y, en algunos puntos, la enriquecen. Algo de esto, creo, queda ya sugerido por las referencias al personaje protagónico, Ricardo, de *Crónica de la reja*. Quiero volver a subrayarlo desde otro punto de vista o enfoque corroborativo. En esta última "crónica", el protagonista no llega a tener el carácter absorbente que tienen el caudillo en *Crónica de Muniz*, y *El Carancho*, *El Mellao* y Franco en *Crónica de un crimen*. Ricardo y su proceso moral centralizan el movimiento narrativo de *Crónica de la reja*, pero es fácil advertir que su función consiste en dar coherencia a un conjunto de agonistas y otras tantas historias con ellos relacionadas. Historias y agonistas componen en conjunto un gran mural que refleja las formas de vida campesina del país en las dos últimas décadas del siglo pasado. No es posible entrar aquí al análisis de ese mundo narrativo, cuya amplitud exigiría desarrollos que exceden el plan de este prólogo. Baste decir que *Crónica de la reja* constituye, en nuestra narrativa, uno de los cuadros más completos de la vida rural del país. Lo podrá comprobar el lector si realiza un simple censo de los personajes movi- lizados en la obra, cada uno con su personal historia y con diseño cabal en su fisonomía íntima, social e incluso, física (los retratos de personajes tienen siempre un vigoroso trazado plástico). *Crónica de la reja* es, en fin, un mirador que permite estudiar el conglomerado de seres típicos representativos de todos los estratos de la sociedad rural,

desde el caudillo (Marcos Ramírez) hasta el contrabandista y matrero (*El Macho*), desde el gallego pulpero (don Manuel) hasta el payador (Zacarías Peñaflor), desde el manso carrero (don Teodoro) y el paisano pacífico (don Zenón) hasta el ser de alma endiablada (Guerrilla). Muchos de los personajes que componen este mundo rural, han transitado ya las páginas de *Crónica de Muniz*, pero en *Crónica de la reja* aparecen traducidos a distinta clave estética. La ambición del joven de 19 años que escribió la "crónica" inicial enraizó fundamentalmente en transmitir con milimétrica precisión la fisonomía real de sus personajes históricos y la dimensión estética que los mismos adquieren es consecuencia de la pujanza misma del personaje real, del aire de primitiva poesía que ellos mismos de sí arrojaban. El autor de *Crónica de la reja*, escrita una década después, se propuso y logró mantener la veracidad de trazos sin por eso negarse a la necesaria transustanciación estética. Coteje el lector el caudillo real de *Crónica de Muniz* con el de *Crónica de la reja*; haga lo mismo con el asistente *Fusil* de la primera "crónica" con el asistente *Chispa* de la tercera; verifique igual operación con el pacífico don Ramón Mundo y su alterego don Zenón, o entre el retrato de Cortés "*El Payador*" y el ya mencionado Zacarías Peñaflor, figuras, las cuatro, paralelas, dos a dos, en ambas "crónicas". Percibirá, sin duda, que se trata de idéntica materia tratada o elaborada de distintos modos. En *Crónica de Muniz* lo sustancial era la materia histórica de la que lo poético era una irradiación natural. El lema parecía ser, goethianamente, verdad y poesía. Esa materia histórica no desaparece ni es

traicionada en *Crónica de la reja*, pero aquí la reelaboración estética es de pareja intensidad al afán de *verdad*. Pareja observación se puede hacer si se repasa el resto de esa extensa galería de grandes personajes que alientan en la "crónica": Martín "El Maldito", Ña Tomasa, Franco Aguilar, Misia Lolita, el pardo Gil, doña Antonica, *Más o menos, Paja Brava*, etc.⁽¹³⁾. De casi todos ellos es posible, de algún modo, hallar un antecedente en *Crónica de Mumiz*. Pero es fácil advertir cómo los personajes sin perder ningún trazo ni traza de los que lo hacen veraces diafanizan, sin embargo, sus perfiles estéticos. Me eximo de extenderme en el tema. Llamaré la atención solamente, para finalizar estas rápidas observaciones en torno a *Crónica de la reja*, sobre lo que se relaciona con su organización narrativa. Ella consiste en entrecruzar diversas historias que tienen su punto de encuentro, de un modo u otro, en Ricardo. De acuerdo con su propósito de mostrar un ancho panorama de la vida rural uruguaya en las décadas finales del siglo XIX, el autor quitó a *Crónica de la reja* la unidad de acción visible en *Crónica de un crimen*. Pero esto no le resta unidad. Ricardo da coherencia orgánica al conjunto. Cada historia tiene validez en sí misma, mas su independencia es relativa, pues no es posible desprenderla del todo dentro del cual adquiere su pleno sentido. *Crónica de la reja* es un mosaico perfecta y sólidamente ensamblado. Compruébelo el lector atendiendo a un personaje estupendo,

(13) Advierta el lector la abundancia de personajes que en la obra de Justino Zavala Muniz son designados con un apodo. Tienen casi valor de epítetos homéricos. Revelan un rasgo del personaje o dan indicio de un acto fundamental de su vida.

El Macho, y a su no menos extraordinaria historia. Verá cómo él brilla con luz propia. Verá, también, como esa luz se conjuga con el todo. Lo afirmado respecto a *El Macho* puede repetirse acerca de cada uno de los personajes de la obra y sus historias.

Las páginas que anteceden evidencian, creo, la singular importancia que las tres "crónicas" de Justino Zavala Muniz tienen dentro del conjunto de la narrativa uruguaya. Se ubican en ella en lugar de primera fila, tanto por que significan como interpretación de nuestra realidad campesina como por sus intrínsecos valores y calidades literarias, de todo lo cual este prólogo sólo ha podido subrayar algunos aspectos. Y vuelvo a afirmar que las tres "crónicas", a pesar de las diferencias en su intencionalidad creadora y su realización, constituyen una unidad que debe ser atendida como conjunto. Ellas forman, reitero, ya que no una *trilogía*, sí un *tríptico*. Y quiero terminar expresando que, a pesar del respeto que siempre me merecen sus juicios, no comparto la afirmación de Zum Felde de que es en *Crónica de la reja* donde Justino Zavala Muniz "ha llegado al mayor dominio de las formas literarias y de sus modos de expresión, siendo la de técnica más ajustada, así en su contextura como en su estilo"⁽¹⁴⁾. A mi juicio, tanto *Crónica de un crimen* como *Crónica de la reja* revelan idéntico dominio en los aspectos que señala Zum Felde, aunque cada una emplea su técnica y sus modos de expresión, ajustados a la intención creadora del autor. Y ambas se ubican a igual nivel de jerarquía

(14) Obra citada. Pág. 535.

literaria. Admito que en los aspectos estrictamente literarios *Crónica de Muniz* no alcanza el mismo nivel. La mano del escritor aún no ha adquirido total seguridad de pulso y estilísticamente vacila. En ocasiones, incluso, al procurar intensificar una situación, incurre en sensiblería. Pero si se tiene en cuenta su contenido y la intensidad e importancia con que se ha apresado el mundo histórico que le da materia, es innegable que se trata de una de las obras sustantivas de la literatura uruguaya. Y el lector debe, necesariamente, recordar que fue escrita antes de que el autor hubiera cumplido sus veinte años.

IV

En 1935 o 1936, apareció, sin pie de imprenta porque así lo imponían las circunstancias que vivía el país como consecuencia del golpe de Estado del 31 de marzo, un nuevo libro narrativo de Justino Zavala Muniz: *La revolución de enero (Apuntes para una crónica)*. El análisis de este nuevo libro queda fuera del plan del presente prólogo. Pero resulta imposible dejar de subrayar que ahí se ve al nieto de Justino Muniz narrando sus andanzas de revolucionario y demostrando, así, que en él la acción no desmiente lo que su literatura sostiene. También se debe recordar, al finalizar estas páginas, que la labor literaria del autor de *Crónica de un crimen* se proyectó, después de 1930, hacia otra forma expresiva: la teatral (*La cruz de los caminos*, 1933, *En un rincón del Tacuarí*, 1938, *Alto alegre*, 1940, *Fausto Garay, un caudillo*, 1942).

Tampoco entra el estudio de esta parte de su obra en el plan de este trabajo. Baste decir que ellas, en distinta clave, suponen también una interpretación de nuestra realidad rural. Y evidencian, por consiguiente, el sentido de unidad con que el autor ha realizado toda su obra.

II

RETRATOS CRITICOS

Las breves semblanzas que siguen fueron publicadas en: Arturo Sergio Visca. *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1962).

1. Montiel Ballesteros (1888-1971)

Es fácil recordar con simpatía la tan característica figura de don Adolfo Montiel Ballesteros. Y lo que especialmente se recuerda, casi como si fuera la esencial de su persona, es la contradictoria conjunción de su breve perita de aspecto mefistofélico y su mirada buida, donde luce una chispa de ironía, pero con mucho más de escondida ternura y de vieja nobleza evidente. Aunque no nació en Salto, allí vivió, con su familia, su infancia y adolescencia y el acendrado amor a esa región no lo ha abandonado nunca y toda su vasta producción tiene siempre un secreto aroma que de ella viene. Con tres libros de versos: *Primaveras* (1912), *Emoción* (1915) y *Savia* (1917), inició Montiel Ballesteros su vida literaria. En ellos ensayó el autor esos primeros pasos líricos, casi nunca importantes, que luego, en muchos casos, se abandonan para tomar

nuevos derroteros. Tal, hasta cierto punto, el caso de Montiel. Desde que se estrena como narrador con *Cuentos uruguayos* (1920) hasta su novela para niños *Don Quijote Grillo* (1961) ha realizado una vasta labor de prosista (aunque unos criollos *Versos Baguales* (1959), escritos a los setenta años, nos dicen que hay amores a los que retorna). Entre aquellos iniciales *Cuentos uruguayos* hasta *Don Quijote Grillo* se escalonan varios volúmenes de cuentos, otros de fábulas y apólogos, algunas novelas, unas cuantas obras de teatro y, por último, una docena de libros para niños. Buena cosecha, sin duda, obtenida en medio siglo de infatigable trabajar.

Verso, fábula, apólogo, cuento novela, teatro, literatura para niños. Esto es: polifacetismo de géneros literarios. Con este primer rasgo del autor se corresponde un segundo, evidente cuando atendemos a los "contenidos" de sus obras: el polifacetismo de temas y de inspiración. En la obra de Montiel se pasa del tema campesino al urbano y del urbano al fantástico con la misma agilidad con que se pasa del tono humorístico al dramático. Este polifacetismo de temas es ya visible en su libro narrativo inicial, *Cuentos uruguayos*, donde junto a cuentos de tema y personajes campesinos (por ejemplo: *No es la plata lo que vale...* y *La sombra del ombú*, que constituyen, a nuestro juicio, lo mejor del libro), hay otros de tema urbano (por ejemplo: *El ascenso* y *El folletín de amor*) y algunos que son como juegos imaginativos en que intervienen fuerzas ocultas y estados mórbidos de conciencia (por ejemplo: *Los rayos X*, *El*

fotopsicomatógrafo y *Unos ojos negros*). Igualmente se podrían señalar en dichos cuentos, tal como hemos dicho, el saltar del chiporroteo del humor al dramatismo de algunas situaciones. Los libros posteriores confirman este gusto por la variedad de "contenido" e "inspiración". En sus libros de cuentos *Alma nuestra* (1922), *Luz mala* (1925) y *Querencia* (1949) y en su novela *El mundo en ascuas* (1956), continúa la línea del tema "criollo"; en los cuentos de *Montevideo y su cerro* (1928) y en las novelas *Pasión* (1935) y *Barrio* (1937), se ubica en el tema urbano; en *Los rostros pálidos* (1924) realiza temas europeos. En su novela *La raza* (1925), combina lo campesino y lo urbano: son de tema campesino la primera y la tercera parte (*El obrero, el Camino*) y es urbana la segunda (*El soñador*), cuyo personaje se mueve en Montevideo, primero, y en una ciudad del interior, Minas, después. También en todos estos libros hallamos, junto a la variedad temática, la variedad de inspiración. Se alían allí humor y dramatismo, realidad y fantasía. Pero nos hemos detenido a considerar hasta aquí solamente de qué canteras de la realidad ha extraído el autor sus materiales. Procuraremos ahora indicar qué es lo que ha hecho con ellos, cuál es su "visión" de narrador. Fijaremos para ello la atención, rápidamente, en los momentos a nuestro juicio más significativos.

Realizada esa labor de cernimiento crítico que deja entre las manos lo que, a nuestro entender, constituye lo mejor de un autor, de la obra de Montiel Ballesteros elegiríamos lo siguiente: *Alma nuestra*, *Pasión* y las *Fábulas*. El primero de

estos tres libros constituye su colección de cuentos de calidad más pareja y sostenido. Hay en él unidad de temas, ambientes, personajes, medios de composición y estilo. A través de los 21 cuentos que forman el libro, logra el autor dar con amplitud su particular visión de nuestro medio campesino. Trabaja Montiel con el paisaje y el poblador del norte de nuestro país y muestra, en general, seres que parecen arraigados en una ya casi caduca manera de vida que lucha con el avance de nuevos hábitos que la desplazan. Los cuentos, por eso, a pesar de los toques de humor que el autor no abandona nunca, tienen un cierto aire dramático y por momento un dejo melancólico. Hay en todas las páginas un auténtico sabor "criollo", no crecido desde una tradición literaria sino desde un fraternal contacto con la tierra y sus habitantes. Más que cada cuento en particular interesa, quizás, la visión panorámica que da el conjunto. Los 21 cuentos, de este modo, se apoyan los unos a los otros. El viejo conductor de carretas, el gallego dueño de una pulpería, el yuyero, el chasque van desfilando ante los ojos del lector hasta componer un cuadro vivaz, caliente de vida.

Pasemos ahora a la novela *Pasión*. Sin desconocer los muy buenos pasajes de sus otras novelas, —recordamos especialmente algunos de *Castigo'e Dios*— pensamos que *Pasión* es la que logra una mayor solidez en su arquitectura total. Se funden en ella dos motivos caros a Montiel: el del antagonismo de las sucesivas generaciones, la idea de que la vida, con formas distintas, es una reiteración de idéntica sustancia (tema que subyace asimismo en

La raza) y el del un erotismo que nada tiene de malsano, que se presenta con los rasgos de una eclosión jugosamente instintiva y primitiva del ser humano (motivo éste que se halla también en el más sólido de los cuentos de *Luz mala*, el titulado *El marido de la maestra*, uno de los mejores del autor). Lamentamos no podernos detener en la consideración de los personajes de esta novela, como no lo hemos podido hacer tampoco en la de esa interesantísima creación que es el Comandante don Panta Carreño, de *Castigo'e Dios*. La extensión con que están planeadas estas notas obliga a mantenerse dentro de límites discretos.

En cuanto a las *Fábulas*, suscribimos sin reservas estas palabras de don Alberto Zum Felde: "*La observación sagaz de la realidad y el conocimiento íntimo de nuestro campo, la pintura de luminoso colorido y la ironía sabrosa, se admiran aquí con las sugerencias de la imaginación creadora, y con el amor profundo y delicado hacia los seres y las cosas, amor que es compenetración intuitiva de poeta con la vida. Ingenio, gracia, emotividad, sentido: las mejores virtudes literarias valorizan esas fábulas —verdaderos poemas en prosa— en que el autor va creando la mitología rústica de nuestra naturaleza y nuestra vida campera, esa mitología primitiva que siempre tuvo un origen anónimo popular, pero que, en este caso, aparece por el esfuerzo interpretativo personal de un poeta*". (Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Editorial Claridad, Montevideo 1941).

2. Enrique Amorim (1900 - 1960)

El nombre "Las nubes", de la residencia donde el salteño Amorim vivió sus últimos años, es un hermoso y sugestivo nombre. Hace pensar en una amplia perspectiva abierta a un horizonte lejano, en un cielo azul, en unas nubes de pausado andar. E, inmediatamente, en un hombre ensimismado que, solitario, contempla toda esa dulzura. Quizás, en alguno de sus momentos íntimos haya sido así el escritor salteño. Pero su obra literaria, tan arraigada en la tierra y sostenida en los problemas del hombre, tan batalladora y colmada por los afanes de nuestro tiempo, destruye esa imagen de un ser contemplativo. Esa obra hace pensar en un hombre no que contempla sino que escruta la realidad. Una de sus últimas fotografías lo muestra así: con la mirada tendida a lo lejos, como de quien examina lo que tiene ante sí con soterrada pasión y al mismo tiempo, con fría objetividad. Su iniciación literaria (*Veinte años*, 1920, poemas) fue una eclosión lírica; esa vocación poética lo acompañó toda su vida (de poemas es uno de sus últimos libros *Mi patria*, 1960) Escribió también para el cine y el teatro (*La segunda sangre*, drama, 1952, y alguna otra pieza); la pluma del ensayista también se movió en su mano. Pero fue, ante todo, narrador. Y como narrador, dió lo más perdurable de sí. Su obra de narrador se explaya en varios libros de cuentos (*Amorim*, 1923, *Las quitanderas*, 1924, *La trampa del pajonal*, 1928, *Después del temporal*, 1953) y numerosas novelas (*Tangarupá*, 1925, *La carreta*, 1929, *El paisano Aguilar*, 1934, *La edad despareja*, 1938, *El caballo y su sombra*, 1941, *La*

luna se hizo con agua, 1944, *El asesino desvelado*, 1945, *Nueve lunas sobre Neuquén*, 1945 *Feria de farsantes*, 1952, *La victoria no viene sola*, 1953, *Corral abierto*, 1956, *Lo montaraces*, 1957, *La desembocadura*, 1958, *Eva Burgos*, 1960). Ante esta abundancia de material no puede dejar de sospecharse la existencia de una variedad de tonos, de temas, de tendencias, de períodos. La crítica, en efecto, ha ya señalado algo de eso. También puede sospecharse en esa obra tan amplia despareja calidad en sus distintos momentos. La crítica lo ha subrayado, asimismo. Mario Benedetti ha escrito que Amorim "fue un escritor de extraordinarios fragmentos, de páginas estupendas, de magníficos hallazgos de lenguaje, pero también de grandes pozos estilísticos, de evidentes desaciertos de estructura, de capítulos de relleno". No es posible dentro de los límites de esta presentación atender todos los rasgos de esa obra tan variada y extensa, y que, teniendo singular importancia en la narrativa rioplatense, es, al mismo tiempo, tan singularmente despareja. Concentraremos, pues, la atención solo en algunos aspectos de sus libros más representativos.

En la obra de Amorim no faltan (no podían faltar en un escritor tan buceador de temas, tan acuciado por el afán de explorar posibilidades temáticas) las narraciones de ambiente y personajes ciudadanos. Pero es, a nuestro ver, en el medio rural donde ha encontrado los personajes y temas, los decorados y atmósferas que le han dado la materia para las mejores y más significativas de sus obras. Y de ellas, tres nos parecen las esenciales: *La carreta*, *El paisano Aguilar*, *El caballo y su som-*

bra. Aunque independientes entre sí (sólo hay una levisima relación entre las dos últimas a través de algún personaje de la primera de ellas recordado en la segunda), esas tres novelas constituyen una especie de trilogía en que se elabora, con creciente rigor conceptual, un tema: el del "diálogo entre el hombre y la llanura", mencionado al final de *El paisano Aguilar*. Cada una de esas tres novelas constituye un momento de la visión que de la realidad tiene Amorim. Esos tres momentos, finalmente, se integran. El círculo se cierra. Y se da una visión total. *La carreta*, cuyos antecedentes se hallan en *Las quitanderas*, es la invención de una "realidad narrativa" que no copian estrictamente ninguna "realidad real". Invención del escritor es el tipo de prostituta nómada, del curioso racimo humano que en su lento andar transporta la carreta. Invención son —o quizás sean— muchas situaciones y modos de verlas que en la obra aparecen. De todos modos, según los más conocedores, no son "típicas" de nuestra campaña, ni aun en el norte, donde la acción ocurre. Pero lo cierto es que es "elaboración poética" está realizada con "sustracto" de realidad. Los sentimientos primordiales; los perfiles básicos del habitante de la campaña uruguaya —de la campaña del norte, en especial— están en los personajes de *La carreta*. Almas desnudas en su primitivismo. Historia cruzadas por violentas ráfagas de pasión elemental. Miserias física y moral, en algunos. Una cándida ingenuidad que aflora entre esa miseria, en otras. Coraje. Astucia. Hurañía. La novela toda nos envuelve en el hálito áspero de esa tierra, según escribe Jorge Luis

Borges, "de gauchos taciturnos, de toros rojos, de arriesgados contrabandistas, de callejones donde el viento se cansa, de altas carretas que traen un cansancio de leguas. Tierra de estancias que están solas como un barco en el mar y donde la incesante soledad aprieta a los hombres". *La carreta*, primer momento en la elaboración del tema "diálogo del hombre y la llanura", es como una toma de posesión del material literario. El escritor otea la realidad. Busca raíces. Se empapa de esencias. Y se complace en reelaborar todo eso con poético realismo, sin que la conceptualización estorbe esa reelaboración. Quiere transmitir en su virginidad primaria esa su primera visión. *La carreta* puede ser vista, así, como el suelo raigal de las otras dos obras. En *El Paisano Aguilar* comienza la elaboración conceptual del tema. El autor enfrenta aquí al hombre, al hombre individual Pancho Aguilar, y la llanura. Pero el diálogo es, valga la paradoja, un diálogo hecho de silencios. Porque el hombre —el hombre del campo— es poco locuaz y se encierra en su mutismo, y "la pampa es muda y tan sólo se expresa por bechos grávidos de silencio". Más que un diálogo hay una lucha: la lucha del paisano Aguilar que se siente "abofeteado por el campo" y se defiende "del avance de realidades campesinas", y la llanura, que lo succiona, como pialando algún fondo ancestral del alma del personaje. Y la llanura vence, devora al hombre. Es posible entender así el mensaje de la novela: la llanura es una tremenda fuerza avasallante; hay hombres que deben cumplir allí su destino; pero lo deben cumplir oponiendo a esa fuerza avasalladora, y que puede ser anona-

dante, una lúcida voluntad de creación que los salve. Hacia el fin de la novela parece entrever esa verdad el paisano Aguilar —hombre del campo educado en la ciudad y que luego vuelve al campo y es así aniquilado allí por esa anonadante fuerza oscura—. En los párrafos finales, queda el protagonista "*buscando el perdido horizonte, desparramando sus pupilas en las pampas que comenzaban bajo sus pies*". Se formula "*una tras otra, muchas preguntas*". Oye, "*como alucinado, voces inquisitivas*". Y en pie junto al palenque, hecho "*un punto en la inmensidad*", oye y no atina a esponder. En *El caballo y su sombra*, tercer momento del diálogo, los interlocutores no son ya la llanura y el hombre individual; en el diálogo intervienen colectividades: la estancia tradicional y la Colonia de chacareros extranjeros, dentro de las cuales se perfilan, desde luego, nítidas figuras individuales. Esta novela, edificada sobre cimientos conceptuales más amplios que los de *El paisano Aguilar*, ofrece muchos problemas donde podría morder el análisis. No podemos atenderlos a todos. Haremos sólo algunas rápidas observaciones. Si al final de *El paisano Aguilar* Amorim sugería que a la telúrica fuerza de la llanura se debía oponer una voluntad lúcida-mente creadora, en *El caballo y su sombra* sugiere dos actitudes creadoras distintas: la del latifundista Nicolás Azara, que procura arraigar en lo tradicional criollo; la de los habitantes de la Colonia, que aportan una fuerza nueva abriéndose al futuro, procurando nuevas formas de explotación rural adaptadas a nuevos tiempos. Parece innecesario decir que de estas dos respuestas que el hombre da

a la llanura, Amorim está con la segunda, aunque el autor sabe subrayar muy bien, y mirar con simpatía, ciertas viejas virtudes criollas subsistentes y que no deben perderse. Junto a este planteo, y surgiendo de él, el autor muestra los efectos sociales del enfrentamiento de esos dos espíritus: lucha de la Estancia y la Colonia. Con esto, la obra toma cierto carácter de novela de tendencia social, pero sin que el autor pierda el equilibrio de su visión. Amorim no carga las tintas. La lucha se reduce, casi, a que los colonos le carnean al latifundista algunas ovejas y le dejan colgados sobre las divisas los cueros tajeados y estropeados, y a que el latifundista mande prender a algunos colonos y haga hacer una arada innecesaria en sus campos para impedir el cruce por ellos. Algún momento dramático de esta lucha (muerte del pequeño hijo de Rossi, por ejemplo) tiene autenticidad. Además, el autor no se siente impelido a convertir en fatalmente canallas a los poderosos. (Todo el espíritu regresivo de doña Micaela, madre de Nicolás Azara, se reduce a una mezquina necesidad de efectuar economías; Adelita, esposa del citado personaje, es humana, dulce, tierna...).

Digamos, para terminar nuestro rápido enfrentamiento de estas novelas de Amorim, que *El caballo y su sombra* nos parece la más perfecta de las tres, la que logra un mayor equilibrio entre sus varios elementos. Hay buena composición; páginas de primer orden por su estilo; situaciones logradas; muchos personajes y todos con el aire de lo genuino (es inolvidable el ciego Romero, con su inseparable marlo para encender el cigarrillo

de chala). Pensamos que esta novela por sí sola le daría a Amorim lugar prominente en la narrativa rioplatense. *El paisano Aguilar*, aunque menos lograda en su estructura total, tiene, aparte del protagonista, algunos personajes memorables (don Cayetano Trinidad, de apodo "Quema-campos") y algunas escenas inolvidables (la muerte de Farías en la creciente del arroyo, que hace del capítulo penúltimo uno de los grandes momentos de la narrativa uruguaya). *La carreta*, fuerte por su atmósfera y sus tipos, con grandes momentos de estilo, se resiente algo por la incidencia constante en el tema erótico y por algunas debilidades de composición. No obstante, algunos críticos (el argentino Héctor P. Agosti, por ejemplo, en *Defensa del realismo*) la consideran la más hermosa de las tres. Si se atiende preferentemente a ciertas calidades parciales (brillo inventivo, intensidad de algunos situaciones, pintoresquismo de los personajes), se puede incurrir en la tentación de suscribir dicho juicio. Atendiendo al conjunto, a la armónica integración de ingredientes, a la riqueza de planos con que está concebida, a los problemas que suscita, seguimos considerando que *El caballo y su sombra* es la obra maestra de Amorim. En cuanto a los otras obras narrativas del salteño, y quizá merezcamos la acusación de proceder con ligereza, diríamos esto: *La luna se hizo con agua*, *Nueve lunas sobre Neuquén*, *La victoria no viene sola*, se ven demasiado agobiadas por el peso de su tendencia social; *Corral abierto* intenta trenzar en uno solo tres hilos temáticos (una anécdota policial, el problema del infanto-juvenil y el de los

pueblos de ratas) y a pesar de que no logra el autor su propósito, obtiene eso sí, como siempre, algunos pasajes brillantes; *La desembocadura* y la póstuma *Eva Burgos* son borradores, escritos como cercado por una muerte que quizá el creador intuía próxima (aunque la primera de las dos revela una concepción vigorosa); lo mejor de sus últimos años es, sin duda, *Los montaraces*. Como muchos novelistas, Amorim no obtuvo iguales calidades en sus cuentos que en sus novelas. No es un cuentista débil, pero sin duda sus cuentos ocupan un lugar de menor jerarquía en el conjunto de su obra. En esta antología figuran dos, extraídos de *Después del temporal* (Buenos Aires; Quetzal Editorial, 1953). *Gaucha pobre*, dedicado a Borges, parece tener cierta deuda con el cuento de éste titulado *Hombre de la esquina rosada*; en el otro cuento, *La doradilla*, el autor combina con eficacia una experiencia infantil con una de esas anécdotas campesinas que tan bien ha manejado en su obra.

3. Francisco Espínola (1901)

Hace algunos años, un Jurado constituido por veintium miembros concedió a Francisco Espínola el Gran Premio Nacional de Literatura que, una vez cada tres años, y a través del Concurso de Remuneraciones Literarias del Ministerio de Instrucción Pública, se otorga a un escritor uruguayo. Para otorgar el citado premio, concedido al total de la obra del escritor premiado, la ley exige que la misma revista, en el más vasto sentido, importancia nacional. Parece innecesario subrayar con cuan-

ta amplitud la obra de Espínola llenó esa exigencia. Los valores excepcionales de su labor literaria, su preocupación constante por los problemas de la cultura, su actividad docente, que es en él una prolongación fervorosa, viva y eficaz de su obra de escritor, hacen de más que límpida justicia la distinción conferida. Pero junto al recuerdo de esta consagración oficial nos permitiremos, y aunque estas líneas no pertenezcan —según un dicho de Borges— a la historia de nuestras emociones, traer aquí el recuerdo de nuestro primer contacto con la obra de Espínola. Conocimos algunos de sus cuentos por intermedio de Pereira, uno de los porteros del Liceo José Enrique Rodó. Era en nuestra adolescencia, allá por el año 30 y tantos. La impresión que nos produjeron esos cuentos — *Pedro Iglesias, El hombre pálido*— es imborrable. Fue como tocar con la mano el latido de una vida ajena. En esos cuentos descubríamos algunos fibras para nosotros hasta entonces inéditas del corazón nacional. Y no podemos olvidar tampoco nuestra ingenua emoción juvenil cuando veíamos, aquí o allá, la inconfundible figura del Paco de aquellos años: traje siempre negro, cuello palomita, el negro cabello lacio como tirando hacia atrás de la frente, bajo la cual los redondos lentes de carey encerraban unos ojos que, al mismo tiempo, parecían ocultarse y escrutar el mundo externo —personas y cosas. Años después, la admiración por el escritor fue también amistad personal. Conservamos el recuerdo de muchas inolvidables, hermosas conversaciones con Paco Espínola. Entre otras, una sostenida en un silencioso, casi solitario cafecito de

la ciudad de Tacuarembó. De esa conversación recoge ahora nuestra memoria una metáfora. Decía Paco que vivir o insertarse en una tradición era como tener ante sí para contemplar, o detrás de uno para apoyarse, "*una pared de corazones*". Nos atrevemos a afirmar que la obra de Espínola forma parte ya de esa "*pared de corazones*" que es nuestra incipiente tradición nacional. Es ya hoy, en efecto, un lugar común de la crítica la afirmación de que la obra de Espínola constituye un momento fundamental de la narrativa nacional.

Su primer libro de cuentos, *Raza ciega* (1926), trajo un "*estremecimiento nuevo*" a la narrativa rioplatense. La materia campesina de esos cuentos, tan transitada, no podía, sin embargo, ocultar la presencia de un creador personal, originalísimo, tanto en su intuición de la vida como en su posición estética. Figuras recias, vistas en hondura, los personajes de ese libro, están tocados por un intenso soplo dramático, pero, al mismo tiempo, se hallan como suavizados, y profundizados, por los rápidos, certeros toques de humor y de gracia que el autor pone en ellos, depurándolos estéticamente. En feliz conjunción se alían en los cuentos de *Raza ciega* lo universal, lo esencial y primordial humano, con la entonación particularizada con que en cada región esa esencia universal se expresa. Porque si bien, por una parte, los cuentos del libro nos ponen ante los ojos la imagen del "*hombre*", así en abstracto, enfrentado con un destino trágico, por otra logran poner al aire las soterradas raíces de lo más nuestro, de esas casi imponderables constancias de nuestra alma colectiva, casi

invisible a veces, profundamente ocultas, pero siempre actuantes. Sus personajes tienen siempre esas inconfundibles (aunque no fácilmente definibles en el plano conceptual) facciones del alma de lo rioplatense. Descubrimiento, pues, de esencias universales bajo la corteza de lo local; creación de personajes en que lo universal no diluye el sabor de esa corteza, personajes que son el hombre concreto de carne y hueso, el hermano hombre que pedía Unamano. Eso es *Raza ciega* (Ciega. ¿Por qué aún se ignora a sí misma? Ciega. ¿Porque representa al hombre trágico encandilado por el resplandor de una bárbara fatalidad enceguedora?). Si recordáramos uno a uno los cuentos del libro, podríamos subrayar como se verifica en cada uno de ellos una forma de lo trágico; veríamos un desfile de seres vivos, en los cuales, con amor, con desnudada piedad, ha posado el autor su mano. El hombre de la cara pálida, el negro Jacinto, Ignacio, Juana, Vicente, María del Carmen, Rudecindo, don Frutos Pareja. Dejemos aludidos por su nombre a esos personajes, ya que nos es preciso eludir la entrada en las profundidades de sus almas. Diremos tan sólo, para cerrar estas rápidas observaciones, que *Raza ciega* tuvo ya al nacer el rostro de lo permanente.

Tras *Raza ciega*, publicó Espínola su novela para niños *Saltoncito* (1930), donde junta ternura, gracia, imaginación y delicadeza expresiva, que no le restan, sin embargo, fuerza, y que es ya un clásico de nuestra literatura para niños. Tres años más tarde apareció su novela *Sombras sobre la tierra* (1933). La piedad que experimentó, de niño,

Espínola, al ver quemar con agua hirviendo dos ratas encerradas en una trampa de alambre, se derrama también por las páginas de esta novela, para la cual ha descendido en busca de su materia narrativa al bajo fondo social —prostitutas, borrachos, derrotados—, pero descendiendo también, lo mismo que en *Raza ciega*, a las honduras del alma de sus personajes. Ese corte en profundidad en el alma de sus criaturas —en las que la angustia existencial y el ansia de evasión hacia realidades mejores, surgen iridiscentes a través de la miseria de sus vidas —pone en la obra un trémolo metafísico que conmueve todas sus páginas. Pero este trémolo metafísico suena con distinto diapason en los diferentes personajes. Si atendemos a Juan Carlos, el personaje-eje de la novela, *Sombras sobre la tierra* es, efectivamente, "*una Desolación, con mayúscula*", como ha afirmado el mismo Espínola (*El País*, Página de Arte y Cultura, 21/I/62). Porque Juan Carlos disuelve su vida en una angustia existencial que no halla cauce seguro ni en lo humano puro ni en lo trascendente: su amor, su piedad, bracean inútilmente sin convertirse en fuerza creadora (de ahí sus reincidencias en modos de la crueldad por las que luego sufre como devorado por el remordimiento). Parece no creer en una posible redención social de los desamparados (aunque por instantes la entrevea); parece, igualmente, despojado de Dios, aunque sueña con un Dios-testigo "*de lo que no sale de nosotros*" y nos ahoga. Pero toda esta desolada angustia existencial, que para ser evidenciada totalmente requeriría un análisis sutilizado, tiene una contrapartida en los personajes

que forman el coro —coro tan importante como el protagonista— de la novela. Ellos, los más humildes, entreven un trasmundo mejor en el que se afianza la fe que llevan en lo suterráneo de sus almas. Por eso en ellos —Manuel Benítez, el indio Bonifacio, Carlin, Juan Gamarra, el viejo Mangunga, la Nena y tantos otros— existe un más auténtico, aunque más oculto, espíritu de caridad que en Juan Carlos. Almas inocentes, padecen con ingenua espontaneidad su angustia y añoran con igual ingenuidad algo que entreven más allá de sus vidas. La angustia existencial de Juan Carlos se estrangula a sí misma y deviene infecunda (¿Será porque "la inteligencia es un pérfido agente de destrucción", según se pregunta en una oportunidad el personaje?). En cambio, intuimos que en los otros personajes —en la mayoría de ellos, por lo menos— la angustia para hacerse creadora sólo hubiera requerido circunstancias sociales propicias.

En 1937 estrenó, y publicó luego, Espínola, una pequeña obra de teatro de vanguardia, *La fuga en el espejo*, drama-pantomina, de indudable intensidad dramática y poética; en 1954, editó *Milón o el ser del circo*, donde analiza sutilmente, pero con dramático vigor mediante una forma dialogada de sostenida calidad, los problemas de la percepción estética. Entre ambas obras se ubica *El rapto y otros cuentos* (1950), que reúne *El rapto* (1926), *Los cinco* (1933), *¡Qué lástima!* (1933) y *Rancho en la noche* (1936). En estos tres últimos cuentos, la intensidad dramática no tiene los rasgos bárbaros y primitivos de los de *Raza ciega*; tampoco tiene la angustiante desolación de *Som-*

bras sobre la tierra. No obstante, aunque con distinto tratamiento el autor trabaja con idéntica sustancia: vidas humildes en las que chispea, de un modo u otro, un ansia de evasión de la dura realidad que las rodea. En *¡Qué lástima!* es la evasión, a través del leve puente del alcohol, hacia una angélica fraternidad arrolladora; en *Los cinco* y *Rancho en la noche* es la evasión hacia la delicia de sentirse "otro" convirtiendo en casi real la máscara carnavalesca. Lo que conocemos de la todavía inédita novela *Don Juan, el Zorro* nos permite pensar que allí se opera, culminando, la fusión de la dirección creadora representada por estos cuentos y la realizada en *Raza ciega*; y culminan también allí las formas de ese humorismo tierno y que no destruye lo dramático, que estaba ya en los primeros cuentos del autor y que éste siguió manejando con progresiva sabiduría. Culmina asimismo, en la citada novela, la destreza estilística y de composición de Paco Espínola. Su estilo procura conservar un sabor conversacional y logra la máxima elegancia, la que pedía Azorín: no dejar ver el esfuerzo, dejar la sensación de que el autor no se da cuenta de que está escribiendo. Igualmente eficaz es su destreza en la composición. Una lúcida inteligencia rige la estructuración de sus narraciones. Cada detalle, colocado allí, donde es preciso, adquiere un máximo de nitidez; el conjunto consigue el efecto buscado por el autor. Esto es bien evidente en *Sombras sobre la tierra*, novela donde el autor no quiere contar un proceso anecdótico, sino "estructurar", en un todo coherente, y con sentido musical, personajes, ambientes, situaciones. Cualquiera

ra de sus cuentos puede valer, también, por una lección de composición narrativa.

Uno de los cuentos elegidos para esta antología, *Todavía no*, pertenece a *Raza ciega* y se transcribe según la última versión: la que figura en *Cuentos* (Montevideo, Publicaciones de la Universidad, "Letras Nacionales", 1961), volumen en el cual el autor ha reunido la casi totalidad de sus cuentos. Las dos ediciones anteriores de dicho libro, que sufrió modificaciones, son las de *La Cruz del Sur* (Montevideo-Buenos Aires, 1926) y la de *Ediciones de Amigos del Libro Rioplatense* (Montevideo - Buenos Aires, Vol. XXVII, 1936). Del mismo libro *Cuentos* se tomó *Rodríguez*, publicado inicialmente en la revista *Asir* (Nº 38, set. 1958). *Todavía, no*, es, a nuestro juicio, uno de los cuentos más densos y profundos de *Raza ciega*. El protagonista, Vicente, ejemplifica una muy característica forma de *Soledad interior*. Hay en él una ternura intensa que quiere aflorar, un deseo angustiante de religarse a vidas ajenas y sin embargo, no puede, queda como náufrago en su propia vida, tal si lo apresara una tremenda fuerza de mutismo, La vida bulle en su torno, y él, hundido en su soledad, parece impotente para salir de sí. Rodríguez ofrece otro modo de la narrativa del autor. Es una pequeña obra maestra de gracia, humor y destreza narrativa.

4. Yamandú Rodríguez (1891 - 1957)

La fama popular de Yamandú Rodríguez fue amplia y triple: fue un poeta de temas camperos muy difundido; fue autor dramático que atrajo

públicos numerosos; fue un narrador que en revistas de extensa difusión popular (*Leoplán*, por ejemplo), y también en libros, conoció el cálido favor de un vasto público. De sus poemas, cuya publicación inició con *Aires de campo* (1913), se hizo en la Argentina una edición titulada *Poesías completas* (1953); de sus dramas, los más populares son *1810*, especialmente, y *El matrero*, ambos de 1919; de cuentos publicó cuatro libros: *Bichito de luz* (1925), *Cansancio* (1927), *Cimarrones* (1933) y *Humo de marlo* (1944). El lector culto y la crítica no acompañaron, en general, el fervor que por Yamandú Rodríguez tuvo el lector popular. El mayor de los críticos uruguayos, Alberto Zuz Felde, en la segunda edición de su *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1941) le dedica una escasa media página. Curiosamente, la parte endeble de la producción de Yamandú Rodríguez parece haber velado totalmente lo que hay en ella de valor perdurable. Excepciones a la regla han sido el Dr. Alfredo Cáceres, que escribió sobre la narrativa de Yamandú algunas páginas que se estiman como fundamentales, y Felisberto Hernández, que manifestó siempre por el autor de *Cimarrones* una gran admiración. Actualmente es Domingo Luis Bordoli quien mejor ha penetrado en la obra de Yamandú Rodríguez. Le dedicó tres audiciones irradiadas por el SODRE y preparó la antología y prólogo para la *Selección de cuentos* publicados por la Biblioteca "Artigas" de Clásicos Uruguayos (Volumen 105 y 106, Montevideo, 1966).

Sin duda alguna, esta revaloración de la narra-

tiva de Yamandú Rodríguez comenzada por Domingo Luis Bordoli se acentuará con el paso del tiempo. La narrativa del autor de *Cimarrones* denota de entrada, tres excelencias indudables: una enorme destreza técnica, gran aptitud imaginativa para la fabulación y una indeclinable capacidad para crear personajes. Únase a esto el don del narrador nato, que sabe atrapar de entrada la atención del lector y mantenerla en vilo hasta la última línea del cuento. Se tendrá, así, más o menos bosquejada la fisonomía narrativa de Yamandú Rodríguez de cuya producción el mismo Bordoli señala como salientes los cuentos de tema guerrero y humorísticos. El cuento *Badía hermanos*, elegido para esta antología pertenece a *Bichito de luz*, y revela bien algunas de las mejores cualidades del escritor. Hay ahí tres personajes perfectamente definidos en su ser moral. La avaricia de los hermanos Badía y la infelicidad y el drama de la viuda de Obregón, incapaz de sentir su viudez en tanto no vista el luto que las normas imponen, están estupendamente realizados. Sin necesidad de análisis psicológicos sino, como todo gran narrador, a través de situaciones. Yamandú Rodríguez hace en este cuento un sondeo en profundidad en aspectos bien representativos de la sicología campesina. *Badía hermanos* es, rigurosamente, un prodigio de técnica narrativa. Desarrollado linealmente, muestra una superficie tersa y aparentemente sin complejidades. Todo está sin embargo, milimétricamente calculado para lograr el efecto global buscado. La presentación morosa y precisa de los hermanos Badía —y es ya un hallazgo que sean dos

y mellizos y no uno solo—; la aparición en lejanía, con su detonante bata roja, contrapartida del luto que la tiene como hipnotizada; la escena en que los hermanos discuten el "negocio" son apenas los grandes planos inmediatamente visibles del cuento. Dentro de ellos, hay una riqueza de matices cuyo análisis excede los límites de estas presentaciones. Deseo sólo subrayar un par de las muchas felicidades expresivas. Para dar idea de la avaricia de los Badía, se afirma "*que echan camino adelante los ojos, que no gastan alpargatas al andar*", y, para manifestar la capacidad de la viuda para economizar, se dice que sería "*capaz de cazar el canto de un gallo y meterlo en la olla para dar sabor al caldo*". Este jugoso graficismo entona casi todas las líneas del cuento⁽¹⁾.

5. Víctor Dotti (1907 - 1955)

En 1930, Carlos Reyles, en una conferencia de las que integraron el ciclo de disertaciones sobre literatura uruguaya realizado por el S.O.D.R.E. para celebrar el centenario de la Jura de la Constitución, dijo que Víctor Dotti, "*benjamin de la literatura uruguaya*" era el "*más gaucho de los narradores criollos*". No nos atrevemos ni a confirmar ni a negar esta última afirmación, a pesar de que, corroborándola en cierto modo, don Alberto Zum Felde haya escrito que si Espínola era, entre

(1) Esta rápida semblanza apareció en: Arturo Sergio Visca, *Antología del cuento uruguayo*. Vol. III, *Los criollos del veinte*. (Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1968).

nuestros narradores, "el domador", Victor Dotti podía ser llamado "el baqueano". Pero, en cambio, es indudablemente cierto que, en aquel año, era Dotti "el benjamín" entre nuestros narradores. En efecto: en el curso del año anterior, 1929, y cuando el autor contaba apenas 22 años publicó *Los alambradores*, libro que, en definitiva, habría de constituir su casi único aporte a la narrativa uruguaya. Posteriormente el autor canalizó sus energías, y las canalizó apasionadamente, en una militancia muy activa de orden político y social. Fruto de esa militancia —aparte de su continua actividad desde el periodismo y la tribuna— fueron sus libros *Veintidós meses de traición, Desde el pacto nazi-soviético hasta la agresión a la U.R.S.S.* (1941) y *La agonía del hombre. Examen de la Rusia Soviética* (1948). Hacia el final de su vida retomó la pluma del narrador. Comenzó a escribir una novela, cuyo título definitivo se ignora, pero que, según el testimonio de amigos y familiares, quizás llevara uno de estos dos: *En Molles del Pescado o Después de 1904*. De esa novela escribió los dos capítulos iniciales y unos apuntes que dan idea del plan general de la obra. Unos y otros fueron publicados por la revista *Asir* (Mercedes, Uruguay, N° 38, setiembre 1958). Agreguemos a estos datos, el siguiente: *Los alambradores* en su primera edición (Montevideo, Editorial Albatros 1929) incluía siete cuentos (*Los alambradores, En el Chical, el Chimango, El lobizón, La cruz, Una pelea, La estancia asombrada*); en su segunda edición (Montevideo, Ediciones Universo, 1952, con prólogo de Carlos Scaffo), agrega a esos siete cuentos otros

dos: *El perro* y *La pelea de toros*. Nueve cuentos, pues; dos capítulos de una novela inconclusa; unos apuntes sobre el plan de la misma. He aquí lo nos ha dejado Dotti como narrador. Es poco. Y es lástima que sea tan poco. Porque todo ese material revela la mano de un escritor dotado de excepcionales cualidades para narrar.

Con *Los alambradores* se incorporó Dotti a ese conjunto de narradores "criollistas" (cuya correspondencia poética se halla en el "nativismo" de Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche) que por esos años daban libros como *Alma nuestra* (1922), de Montiel Ballesteros, *Raza ciega* (1926); de Francisco Espínola, *Crónica de un crimen* (1926 y *Crónica de la reja* (1930), de Justino Zavala Muniz. Y se incorpora aportando su personal visión del hombre campesino, su propia técnica del cuento y su original estilo. Como todos los narradores campesinos, y es natural que así sea, Dotti nos pone delante de los ojos unas cuantas almas primitivas, aceradas por la barbarie del medio, transidas, a veces, por una "soledad asustante", como el Quinteros de *En el Chical*. Mas éste es, como dijimos, un rasgo genérico que los personajes de Dotti comparten con el de otros creadores. ¿Cuál es la *diferencia específica* que al particularizarlos los define? Fácil es intuir esa diferencia si cotejamos los personajes del autor de *Los alambradores* con los de algunos narradores "criollistas". Los gauchos de Espínola, en *Raza ciega*, son también almas primitivas y bárbaras, pero se iluminan de pronto en sus honduras con reveladoras claridades de sentimiento que estallan súbitamente en

ellas (piénsese en el enorme rendimiento literario que el autor obtiene a través del "ensimismamiento" de sus criaturas); almas elementales son también los personajes de Dossetti, pero sus negros, sus chacareros transpiran fraternidad, parecen a veces caldeados por una viril ternura; un esguince picaresco suele percibirse en los gauchos de Montiel Ballesteros; los personajes de Morosoli, tan elementales, tan primitivos también, muestran, sin embargo, en muchas ocasiones, los más delicados matices del sentimiento. La definición de los personajes de Dotti, personajes de un registro emotivo y sentimental reducido, contrariamente al de los creadores citados, se puede sintetizar en estas dos palabras: virilidad y dureza.

Dureza, o sequedad de alma, hasta en sus momentos de bondad o en esos otros en que la ternura que llevan como escondida muy adentro quiere aflorar. Basta, como ejemplo, el de los personajes de *Chimango*. Nótese, al comienzo del cuento, el entusiasmo de don Braulio por el Chimango: lo admira por lo que tiene de bárbaro, casi diríamos por lo que tiene de animal chúcaro o indómito. No es necesario subrayar, porque salta a la vista como impresión global a la primera lectura, la sequedad sentimental, el duro sentido viril de la vida ostensibles tanto en el Chimango como en su padrastro Ciriaco. Y esa dureza se hace hurañía, hosquedad, pudoroso recato de todo sentimiento; compruébese en la escena (capitulillo III) en que el Chimango impide que su madre vaya a "*prenderle unas velas al finau*", su "*marido legal*" y padre del Chimango. Este procede, sin duda, por devoción filial,

pero no hay una palabra que acuse sentimiento. (Podemos preguntarnos; ¿el personaje mismo sabe desde qué honduras le viene lo que lo hace obrar así?). Tampoco hay un reproche explícito a su madre. Sólo una orden: "*No vaya, mamá*". Y véase, además, el hermetismo de esas almas que parecen tener cegada toda vía de comunicación: la madre no comprende la razón del proceder del hijo. Igual contenido de viril sequedad hallamos en los otros personajes de Dotti, hasta en el niño, once años, que mira, con participante entusiasmo, la pelea de toros, en el cuento de ese nombre. (Un cuento fuerte, de hermosa realización, digámoslo de paso). Virilidad, dureza, sequedad, teclado sentimental y emotivo de pocas notas. Tales los rasgos característicos de estos personajes de Dotti. Bien. Pero hay otra impresión que ellos nos producen, especialmente cuando, pasado el momento de la lectura, los rememoramos. Es su misteriosidad. Son almas simples y, no obstante, profundamente misteriosas. Hacen sentir lo insondable del alma humana, aún de la más sencilla y primitiva. Tienen algo de tembladeral: una superficie opaca, mansa, pero que, sin embargo, una vez pisada nos absorbe y nos hunde en un abismo oscuro.

En cuanto a la técnica, nos atreveríamos a afirmar que es una técnica de narrador de fogón. ¿Técnica de narrador de fogón? Sí, pero siempre que no olvidemos que el auténtico narrador de fogón (según nos lo trasmite una larga tradición) es el más lúcido de los narradores: calcula efectos, pesa las reacciones de su auditorio, sabe provocar una expectativa, coloca, cuando conviene, un sus-

penso, vuelca la narración, con movimiento que parece espontáneo y es premeditado, hacia una incidencia accesoria que luego se liga al relato total. Tal es, en rigor, la técnica de Dotti. Los abundantes "bigotes" que separan en fragmentos a la narración pueden equivaler a ese silencio, expectante, creado por una chupada de cigarro o una sorbida de mate. Son silencios que "hablan", son pausas con "contenido", son blancos que tienen "luces".

Dotti va colocando en mosaicos pequeños retratos de personajes y paisajes, hasta llegar a la situación culminante, que, de un golpe, completa la fisonomía del personaje o culmina destellantemente la acción. El estilo se adecúa a esta técnica. Es un estilo sobrio y de gran fuerza plástica; es gráfico y tiene colorido. Tiene hallazgos que, en un primer momento, pueden pasar casi desapercibidos por su aspecto de naturalidad. Da pinceladas donde la originalidad de visión y expresión nacen del uso, con un sesgo muy personal, de modos del habla popular: "La lluvia, una lluvia de cuatro días, caía sobre la quincha con rumor sordo de pasos de gallina". "Los pastos venían brotando a pechadas". "De lejos empezó a ver luz en la casa de las Jiménez, unas chinias que eran sin fin para el amor y el mate dulce". Otras veces, logra expresividad por el solo uso novedoso de un vocablo, un verbo en este ejemplo: "...el sol empezaba a lavar las tinieblas". No le faltan imágenes gráficas e ingeniosas, pero vertidas llanamente, sin pretensiones de ser sorprendentes: "El cielo, poncho de pobre, estaba acribillado de agujeritos y la luna en crecien-

te era una tajada de sandía rielando sobre los campos". En pocas líneas, con un lenguaje muy ceñido a su objeto, visualiza a un personaje: "Era un indio chico, menudito y algo panzón. Tenía las piernas tan arqueadas que aun con los pies juntos, podían pasar entre ellas dos perros peleando. Los ojos se le estaban poniendo clarones y celestes, como de cuzco viejo muy meado por los zorrillos".

¿Una valoración global de la obra narrativa de Víctor Dotti? Cuando en 1929 publicó *Los alambreadores*, el libro, teniendo en cuenta la edad del autor, tuvo que parecer el comienzo brillante y sorprendentemente maduro de un narrador en el cual podían ponerse enormes esperanzas. Pero de todos modos, hay en *Los alambreadores* valores permanentes. Poco a poco el pequeño libro va adquiriendo, a nuestro ver, el aspecto de un "clásico menor" dentro de la narrativa uruguaya. Una tardía pero estupenda culminación pudo haber sido la novela que el autor dejó apenas comenzada. Los dos capítulos escritos son de excelente calidad. El esquema o plan general escrito por Dotti hace intuir que la novela hubiera crecido hasta un final de enorme intensidad dramática. La acción de la novela estaba ubicada, geográficamente, en Molles del Pescado (Florida), región natal del autor y, temporalmente, en los años inmediatamente posteriores a la revolución de 1904. Dentro de un cuadro muy amplio, y en el que se moverían muchos personajes, de las estancias de la época, la novela iba a desarrollar un conflicto preciso: el crecimiento de una pasión amorosa culminada trágicamente en el crimen y en el suicidio. Los apuntes

del autor permiten entrever que, desde luego, la atención no iba a concentrarse en el aspecto policial del asunto. Por lo contrario, en forma implícita el conflicto postularía el problematismo psicológico, moral y hasta metafísico en el cual andarían en juego las ideas del Bien y del Mal.

**EL VEINTE
SIGUE EN
EL TREINTA**

EL MUNDO NARRATIVO Y POETICO DE JUAN JOSE MOROSOLI

En los primeros años de la década de 1920, tras la primera guerra mundial, y cuando el modernismo literario, ya cumplida su función renovadora, comenzaba a diluirse como un eco sin posible vibración vital alguna, se inició en el Uruguay, sincrónicamente con todo el resto de América, un movimiento cultural cuyo signo era el de la concentración sobre lo nacional. Se procuraba, y a esta altura ya podemos decir que se logró en gran parte, crear un arte y una literatura que trascendiendo lo meramente regional apresarán y expresarán, no obstante, lo más íntimo del ser colectivo, lo más característico del hombre del paisaje y del alma nuestros. A ejemplo del árbol que hunde sus raíces en la tierra natal, pero que abre su copa, colmada de jugos telúricos, en un claro aire universal, un grupo de creadores se esforzaron por erigir una obra transida de esencias nacionales pero sin que el simple pintoresquismo localista bloqueara la expresión de sustancia universal. Fernán Silva Valdés, con *Agua del tiempo* (1921), y Pedro Leandro Ipuche, con *Alas Nuevas* (1922), fueron expresión de ese movimiento en la poesía;

Pedro Figari, con sus gauchos y sus candombes, lo fue en la pintura; en la música, halló expresión a través de la vigorosa personalidad de Eduardo Fabini. Pero es en la narrativa donde este movimiento muestra un mayor número de autores representativos y de obras significativas. Montiel Ballesteros, con *Alma nuestra* (1922); Justino Zavala Munzi, con sus *Crónica de Muniz* (1921), *Crónica de un crimen* (1926) y *Crónica de la reja* (1930); Francisco Espínola, con *Raza ciega* (1926); Enrique Amorim, con *La carreta* (1929) y *El paisano Aguilar* (1934); Santiago Dossetti, con *Los Molles* (1936), son sólo algunos de los autores y de esas obras. Cada uno de ellos tuvo su personal visión de la realidad, su estilo y su mundo narrativo propios. Es junto a estos escritores, que son sus consanguíneos literarios, y en clara confraternidad con ellos, donde debemos ubicar a Juan José Morosoli.

Hay también en su obra, como en la de aquéllos, un pulso fiel a su tierra y a los hombres que la pueblan. Su entrañable radicación en su región natal, le hizo hallar allí, en los paisajes y seres que lo rodearon, la sustancia con que elaborar su obra. Paisajes que a veces son mortalmente agobiadores por su monotonía, como esos campos, pura planicie de pastos apenas onduladas "que no tiene ni un árbol para los ojos cansados de planos muertos"; seres humildes, en los cuales los afanes y quehaceres del diario vivir se constituyen en ocasiones en calladas formas del heroísmo. Pero esta humildad de los paisajes y seres con los que construyó amorosamente su obra, no le restó a la

misma ni profundidad ni riqueza. Toda realidad, por ínfima que parezca, está grávida de plenitud y sentido. Basta que una mirada cargada de amor sepa penetrarla para que se llene de significación. Esto es lo que hizo Morosoli con esos seres —tan humildes— y con esos paisajes —tan elementales— que constituyen la materia de su estupenda obra de narrador. Hundido en su región natal con el vigor de una raíz en la tierra nutricia, hizo de ella alimento de su alma y la reintegró luego convertida en limpia creación literaria. Pero, igual que todos los escritores citados, supo trascender lo meramente local. En su obra se verifican valores universales —esas esencias que expresan al ser de todo tiempo y lugar— a través, precisamente, de una profunda inmersión en ese hombre concreto que es el de un lugar y un tiempo definidos, de un tiempo y lugar nítidamente delimitados. Ese estar atento a su tierra y los hombres que la habitan, y ese saltar, casi sin proponérselo, hasta la creación de almas reconocibles en cualquier tiempo y lugar, confieren a la obra de Morosoli, desde sus comienzos hasta su maduración definitiva, una extraordinaria unidad de inspiración.

Se inició esa obra con las crónicas costumbristas publicadas con el seudónimo de *Pepe* en la prensa minuana y que mostraron a un escritor que sabía ver en la realidad lo que para otros pasa desapercibido, logrando arrancar de esa realidad insólitos destellos; creció en los poemas de *Balbuces* (1925), y *Los juegos* (1928), donde vibra la atmósfera dulce y clara, quieta y transparente de nuestros pueblos del interior, y el amor por una

naturaleza transitada con una constancia sin apuros; maduró, en forma ya definitiva, en esos libros narrativos —*Hombres* (1932), *Los albañiles de "Los Tapes"* (1936), *Hombres y Mujeres* (1944), *Perico* (1947), *Muchachos* (1950), *Vivientes* (1953), y *Tierra y tiempo* (1959— que muestran el rostro de lo perdurable. Y como clara comprobación de la unidad de inspiración indicada, podemos afirmar que si bien Morosoli inició su labor literaria como poeta y la culminó como narrador, no hay, entre una y otra actividad, hiato alguno. Porque, en efecto, así como en sus poemas iniciales, en los que hay casi siempre inserto un elemento anecdótico, el autor cantaba narrando, del mismo modo, su narrativa, aunque depurada hasta una pura desnudez de huesos primordiales, no pierde la sustancia poética que con su sangre alimentaba al canto.

El hombre morosoliano

La unidad de inspiración señalada que, en términos generales, podría definirse como un vaivén entre localismo y universalidad, entre realismo y poesía, hace que los diversos libros de Morosoli deban verse no como unidades independientes sino como partes de un todo. Alguna diferencia, más de matiz que de esencia, podría subrayarse entre un libro y otro, entre tal cuento y tal otro. Pero en última instancia el mundo narrativo del minuanos es un mundo compacto y unitario. Hay ciertas constancias que no desaparecen nunca. Los personajes morosolianos ofrecen todos —o casi todos—

algunos trazos genéricos que les dan fisonomía inconfundible, a pesar de la gran diversidad de tipos humanos que viven en sus libros. Si intentamos una primera aproximación a ese mundo narrativo, preguntando cómo son, quiénes son y qué son los seres que se mueven en esas páginas, debemos responder que la primer imagen que surge en la memoria es la de un mundo de seres que, inicialmente, podrían ser definidos con el nombre de un oficio; en las páginas del minuanos pululan montadores, garceros, chacareros, albañiles, soldados, lavanderas, artistas de circo, rezadoras, peones de estancia, fabricantes de ataúdes, siete-oficios. Son todos seres elementales, que viven embebidos en la naturaleza y sometidos dócilmente a las leyes misteriosas que la rigen. Pero en todos ellos hay una chispa de vida espiritual, de honda y auténtica vida interior que los redime y los coloca por sobre ese sometimiento. La naturaleza puede a veces estrujarlos casi bárbaramente; ellos mismos dejan, en ocasiones, que la vida los gaste como el roce gasta una moneda, pero en todos hay como un oído interior que escucha recónditas voces que vienen de lo hondo de sí mismo y es a modo de una dulce luz acariciante. La naturaleza es *un* y no *el* factor determinante en la conformación de los personajes morosolianos. Otro factor, y esencial, es el carácter reactivo del personaje mismo, su capacidad de responder con una réplica no fatalizada por la índole de la naturaleza que lo rodea. Esta libertad interior hace que los personajes morosolianos sean siempre, en cierto modo, constructores de su propio destino. Ellos sienten la vida como un queha-

cer, aunque en algunas oportunidades sea un que-hacer tan delicadamente interior que se reduce a un auscultarse a sí mismo. Acotemos, eso sí, que lo que suele ser destructor para estas vidas tan humildes y sencillas es el peso de la tremenda injusticia social que en ocasiones padecen. En este sentido, aunque el autor no vocifera su rebeldía, su obra constituye una implícita denuncia de esa injusticia. Pero conviene acentuar el carácter de interioridad de los personajes morosolianos. Es por la sutilísima trama de su vida interior, que con frecuencia corre tan mansa y murmuradoramente como las aguas de un arroyo, que los personajes del minuano se definen realmente. El acontecer exterior, el elemento anecdótico suele ser mínimo en sus cuentos. Muchos de ellos parecen hechos con la sustancia de la quietud y el silencio; la vida se remansa hasta dejar la impresión de un aire extático y detenido. El acontecer exterior pasa a un segundo plano; el personaje crece hacia adentro. Lo realmente profundo no es lo que les ocurre, sino su manera de reaccionar ante la circunstancia.

El humo, ha dicho alguien, no define al fuego, pero señala el lugar donde se halla. Del mismo modo, con las anotaciones que anteceden no pretendemos haber definido a los personajes morosolianos, pero quizás hayamos logrado transmitir algo de nuestra personal intuición de ellos. Pero es necesario matizar lo dicho. Recordaremos para ello que en el mundo narrativo morosoliano se diseñan nítidamente dos tipos humanos antagónicos. Ellos son el sedentario y el nómada.

Paradigma de los sedentarios es el viejo Andrada, con el cual construyó el narrador minuano uno de los cuentos más hermosos y originales entre los incluidos en *Hombres*. Para Andrada las relaciones humanas casi no existen. Vive en un obstinado silencio y busca la soledad que es para él una dicha tranquila, sentida tal como si fuera una mano suave que lo acariciara. Pasan a su lado los seres humanos, los compañeros de pieza, y hasta supo tener un compañero "muy especial", Floro Acuña, "que le dijo una vez cosas muy bonondas". Pero se le iban como "el agua de una cachimba falsa. Ecurriéndose por lo hondo, sin que se percibiera nada en la superficie". ¿A causa de qué? "Causados del silencio de Andrada. Nada más". Porque, como le dice Acuña, que le habla sin obtener casi respuesta, "hay conversaciones que no se pueden seguir así". En cambio, el viejo Andrada encuentra una deliciosa plenitud de vida en la soledad del monte. "Los hombres, los días y los años —escribe Morosoli— se iban sin tocarlo, sin rozarle el alma, que él tenía sólo para los domingos del monte". En esa acariciadora soledad se hunde el viejo Andrada. "El domingo —decía— v'ia dir a visitar el monte". Lo visitaba —añade Morosoli— como otros visitan un pariente o un amigo. La soledad del monte es una soledad sedosa, poblada de minúsculos seres. Como un éxtasis siente Andrada su soledad entre esas vidas minúsculas. Andrada iba al monte, dice el minuano, "a quedarse vaciado por las horas que hacían dar vuelta la sombra de

los troncos, mientras la brisa rozadora de las hojas movía las copas unánimes y los ojos se le iban poniendo pesados de mirar contra el cielo el vuelo de los bichitos. A volcar su atención en el oído, para sentir entre un tronco el sordo barrenar de un parásito". Andrada, que no encuentra palabra para dirigir a los hombres, tiene un mudo lenguaje para conversar con el monte: "Andrada y el monte se entendían en silencio. En el silencio hablaban solos". Y así, "echao abajo los árboles", "mirando p'arriba", "mirando a favor de la tierra", el monte le va entregando a Andrada poco a poco sus secretos, volcándoselos en el alma y endulzándole la vida. "Se lo pasaba mirando. Oyendo. ¿Haciendo que? Nada. (...) Por eso sabía mil cosas. Cómo algunas clases de bongos nacían de noche y morían de día. Cómo estaban algunas matas llenas de telitas... Unas telitas que sólo cazaban gotas de rocío...". Sabía también cómo "el agujerito, san-grante de savia, de un tronco de sauce criollo sería pronto una esponja de madera con una colonia destructora dentro". El monte mismo parece adquirir un alma que se entiende con la del viejo Andrada; es como si éste hubiera insertado en aquél algo de su propia vida. "El monte —escribe Morosoli— se le entregaba como una mujer. Parecía esperarlo. Correr toda vida urgente y egoísta de su interior para quedarse escuchando cómo iba y venía despacio, juntando leña para el fueguito del puchero, planchando a lomo de cuchillo varas de junco para hacer asientos de silla". Así, paladeando la soledad del monte, —soledad llena de vida, con un sabor de antigua amistad—, se desliza la

vida del viejo Andrada, hasta que una mañana lo hallaron definitivamente extendido. Sobre él, "había llovido y habían cruzado solanas de miel". Cuando lo retiraron, "el extendido potrero lucía una mariposa amarilla tatuada en el verde total del gramíllal". ¿Cuántos desarrollos permitiría el análisis pormenorizado de este personaje? Sólo una lectura muy atenta y cuidadosa del cuento cuya glosa hemos rápidamente realizado, puede dar una exacta idea de la originalidad y profunda significación del viejo Andrada. A primera vista se podría pensar que toda la profunda gracia de este ser —que tiene algo de la quietud de una laguna de aguas inmóviles—, proviene de la poética gracia de la naturaleza que lo rodea. Porque, en efecto, el personaje vive como empapado por la naturaleza y su vida parece crecer desde un fondo insobornable de soledad y de silencio. Sin embargo, es la actitud receptivo-creadora ante la naturaleza la que en realidad perfila las facciones interiores del viejo Andrada y es también la que crea el clima poético del cuento. El viejo Andrada se nutre de la naturaleza, se deja penetrar por ella pero adopta una actitud activa, de conquista, ante la misma. Morosoli mismo lo subraya cuando escribe que para Andrada el monte "era una cosa linda que él poseía en silencio", pero añadiendo enseguida que "era una cosa linda que lo poseía a él, sorbiéndole los ojos". El viejo Andrada, pues, posee al monte y es poseído por él; hay, entre uno y otro, una simbiosis. Lo que caracteriza al personaje es precisamente ese equilibrio tan sutil entre lo exterior y lo interior. Aunque suene a parado-

ja, diríamos que el viejo Andrada cuando se ensimisma se extrovierte, y cuando pone su atención en lo de afuera se ensimisma. Su vida está constituida por un delicado entramado entre lo que fluye de lo interior de su alma y lo que al interior de su alma viene de afuera. A pesar de que es un ser primario y elemental, su vida interior es una verdadera forma de la espiritualidad, no del instinto. Esta afirmación adquiriría por contraste el carácter de una evidencia, si cotejáramos al viejo Andrada con otro personaje de nuestra narrativa, que vive también como subsumido en la naturaleza. Nos referimos al Don Zoilo de la novela *Gauche* de Javier de Viana. Don Zoilo es como un extraño fruto humano del bañado donde habita; su relación con su medio natural es infrahumana, casi puramente animal. Don Zoilo se adapta al esteral con la naturalidad con que lo hace una alimaña. La vida interior de este personaje no se levanta más allá de las oscuras fuerzas del instinto. Don Zoilo es la tipificación de la barbarie, y precisamente lo que tiene de enigmático es lo que tiene de enigmático el bárbaro para el hombre civilizado. Frente a don Zoilo, primario, áspero e instintivo, el viejo Andrada, tan capaz de vivir poéticamente el encanto de la naturaleza, puede representar esa forma de la vida interior que le corresponde en propiedad a ese tipo humano que Pedro Salinas ha denominado "*el analfabeto profundo*".

Otros ejemplos de sedentarismo, pero de facciones muy diversas a las del viejo Andrada, hallamos en la obra del narrador minuano. De esos numerosos ejemplos hemos elegido dos para hacer

ahora una breve referencia. Ellos son Siete Pelos y Hernández, personajes de dos cuentos, —estupendos cuentos— homónimos, que figuran en *Hombres y Mujeres*. Ambos participan del sedentarismo de Andrada, pero cada uno vive ese sedentarismo de distinto modo. El sedentarismo de Siete Pelo —cuidador de un cementerio al que arregla como si fuera un jardín y tan apegado a él que cuando lo ascienden y van a transportarlo, no acepta el ascenso— es el sedentarismo de un ser que ha hallado para ubicarse aquel rincón de la tierra con el cual puede consustanciarse de tal modo que, situado allí, puede sentirse en el centro del universo. Ha encontrado, asimismo, una manera de actividad tan consustancial con su propio ser que, practicándola, alcanza una serenidad interior que es en verdad una forma de la sabiduría vital. El otro personaje, Hernández, también ha hallado su exacto lugar en la tierra y su actividad propia. Enclavado, como con garfios, en su chacra, vive y muere cumpliendo sus tres únicos deseos: trabajar hasta no poder más, comer hasta no poder más y dormir hasta no poder más. Más que un hombre con tres únicos deseos estamos ante tres deseos que han absorbido todo el ser de un hombre. Pero Hernández y Siete Pelos son netamente diferentes. Hernández, duro, seco y leñoso es profundo en base a su propia limitación de alma; un ser de teclado emocional tan reducido que se nos hace misterioso, casi incomprensible. Siete Pelos, en cambio, está nimbado de una transparente gracia poética, a la cual no son ajenos los ribetes limpiamente piacescos que completan sus perfiles interiores.

Nómades

Junto a estos seres que se escudan en una infame quietud, y que dejan que la muerte les venga casi como una presencia acariciadora, aparece en la obra de Morosoli su contrapartida humana: el nómada, el vagabundo que quiere "*ir a pasar trabajo a los caminos*". El sedentario clava sus raíces en un rincón del mundo; el cruza-caminos poseído de un extraño desasosiego, necesita ampliar horizontes, como juntando recuerdos para un trasmundo eterno, previsto y aceptado con cierta ironía: "*Yo plata no he juntado mucha*, (—dice uno de estos personajes—) *pero caminar he caminao... Si un día uno se va p'ayá siquiera vido algo...*". Esta vocación de nomadismo suele nacer de la manera más imprevista. No es la necesidad material lo que los lleva a abandonar el pago. No es tampoco la falta de apego a éste, ya que el pago perdura siempre como lo añorado, como el recóndito centro de sus propias vidas. El pago desde la lejanía se les hace más íntimo: "*Pago sin ausencia no tiene gusto... El pago es la ausencia*", declara uno de estos vagabundos morosolianos. Es un irrefrenable impulso interior, que no saben de dónde les viene, el que los fuerza a cambiar la dirección de sus vidas. Parecen querer prolongar sus vidas más allá de sí mismos para tocar ensimismados la vastedad del mundo. Inolvidable ejemplo de nomadismo lo ofrece "el chileno" del cuento *Un compañero*. El chileno fue el compañero más especial que tuvo el indio Barrios. Un día, el chileno, que venía no se sabe de donde, le ganó el

rancho al indio Barrios. Sin necesidad de invitación se instaló allí; sin pedir permiso, cayó un día con una mujer. Permaneció unos meses con Barrios, hasta que de pronto sin causa, le dice simplemente: "*Compañero, v'ia seguir*", y se fue no más dejando al indio Barrios dueño de todo: "*rancho, mujer y cielo*".

Paisaje

Hasta aquí hemos procurado fijar la atención sobre algunos de los trazos genéricos que definen a los personajes morosolianos. O que definen, por lo menos, a los más característicos de entre ellos. Miraremos ahora la otra cara de la moneda, y esbozaremos algunas observaciones acerca de la forma en que se integra literariamente el paisaje en esta narrativa. En ella, el paisaje más que decorado es sustancia, y constituye el aire natural y perenne que envuelve a la mayoría de sus personajes. Pero a pesar de ese valor sustancial el paisaje se incorpora a la obra de Morosoli bajo formas recatadas. El paisaje no entra a los cuentos del miniano como un elemento meramente descriptivo, sino que tiene en ellos un valor funcional con respecto a los personajes y se funde con la situación y el hombre que la vive. En pocas oportunidades se hallan en su obra paisajes extensamente elaborados. No es, en este sentido, un paisajista como lo son por ejemplo, Azorín o Gabriel Miró. Pero los elementos paisajísticos que entran en su obra están colocados con tal precisión y eficacia que al leer sus cuentos se tiene siempre el paisaje ante

los ojos. Los elementos elegidos son los esenciales, y el lenguaje utilizado para transmitirlos es de notable precisión. Precisión no sólo descriptiva sino también poética, porque los paisajes del minuano son paisajes sensibilizados. Morosoli describe interpretando. Sus paisajes son paisajes con alma. Los ejemplos podrían multiplicarse. De casi todos sus cuentos sería posible extraer más de uno. Sólo mostraremos tres.

De *Un tropero*, cuento incluido en *Hombres y Mujeres*, tomamos el primer ejemplo, que muestra un arroyo durante una seca:

"Allí está el Bajo de Mena —en el plan de las lomas suaves, engramilladas en otro tiempo— mostrando el lecho del cauce seco, de color ocre, con orillas erisadas de caraguatáes, cortaderas y pajas mansas reseca, a las que el viento caliente arranca ruidos de metal. En el cajón del paso, algunas piedras y un montón de huesos. Al fondo clavado sobre las cuatro patas en el último barrizal del que no pudo librarse, vaciado por la panza y el lomo de los perros y cuervos, la osamenta de un mancarrón.

"Los animales entran al canal seco. Algunos remontan aquel cadáver de arroyo con la ilusión del agua".

Esta descripción es precisa pero casi seca, porque el autor procura que ella no estorbe la andadura natural del relato, dentro del cual es sólo un ingrediente al servicio de la situación, compuesta con un tropero, el viejo Gómez, que conduce un ganado de *"moribundos que apenas tiene el cuero pegado a los huesos"*. Esta austeridad descriptiva

no impide que se ofrezcan apretadamente los cuatro o cinco elementos necesarios para producir la impresión de la seca. Dos elementos: uno auditivo (el viento caliente arrancando sonidos de metal a caraguatáes, cortaderas y pajas reseca) y otro visual (la osamenta del mancarrón) tienen suficiente poder expresivo como para comunicar por sí solos la sensación de la seca. El lector del cuento no necesita más para que se le grabe fuertemente la imagen de ese *"cadáver de arroyo"* como lo llama el minuano.

Otro ejemplo, que evidencia cómo funciona el paisaje al servicio de los personajes, lo hallamos en el largo relato titulado *Los albañiles de "Los Tapas"*. El relato se inicia cuando Nieves y Silveira, los albañiles que van a construir un cementerio, llegan a la pulpería del vasco Uribasterra. De la pulpería parten al lugar de la construcción. fracasan en su intento de construir allí algo donde guarecerse y *"vencidos sobre el borde de la noche lastimada de lejanos balidos de oveja"*, se ven obligados a regresar a la pulpería. Pasan en un galpón la noche. Al amanecer salen campo afuera. Ante ellos se alarga una extensión desnuda. Un frío quemante, como salido de la tierra, hiere a los pobres albañiles. También parece salida de la tierra la tristeza agobiadora que se difunde en el aire y que es casi palpada por Nieves y Silveira. Entonces Morosoli describe así la situación y el paisaje:

"La mañana no avanzaba. Estaba claro y frío el horizonte color de acero.

"Las casas estaban pegadas con el cielo. Las

rectas se afinaban puras en el aire mordiente, de hielo. Todo tiritaba en el plano desnudo del campo. Un eucaliptus fino y débil se doblaba lentamente, rumoroso. El viento bereje parecía afeitar el pasto. La sonoridad total de aquella soledad tremenda, solía traer algunos ecos de balidos. Eran tristes, como si fueran ruidos de la tarde del campo, más bien.

"De repente un punto negro pinchó la recta del infinito, donde estaban pegados como un papel, el verde y el azul. Era un caballo viejo. Uno de esos «soltados para morir» que marchaba de anca al viento, lentamente hacia las casas! El mancarrón humanizó el paisaje, que recién entonces entró en los hombres.

"Una lata, reclame de tabaco, desclavada en una punta, fija en el muro del boliche, chirriaba cansadora, sacudida por el viento débil, destemplanando los nervios.

"No se veía más que el campo angustiado.

"El viento huía de la soledad, donde dolían tres penas: el árbol, el caballo y la lata sonando siempre con su trac-trac terrible.

"Nieves iba acompañando con un afecto sin pensamientos, la marcha del mancarrón que pasó al fin cerca de ellos mostrando su quijada mora y la huella del bastereo en pechos y lomos".

En éste, igual que en el pasaje que hemos leído antes, hay dos clases de elementos: los visuales y los auditivos. Cuando esos elementos visuales y sonoros se organizan interiormente en el lector,

surge la impresión total que el narrador quiere comunicar: la de una "soledad sonora" donde cada sonido parece una queja de esa desolación terrible del paisaje. Sin embargo, obtener esa impresión no es la finalidad última del autor. Este pretende, además, establecer la relación entre los albañiles y el paisaje. A la tremenda desolación del paisaje corresponde la desolación interior de los albañiles. Hombres y paisajes son como espejos enfrentados. Pero Nieves y Silveira recién sienten esa correspondencia cuando en el paisaje aparece un elemento viviente: ese caballo viejo, ese soltado para morir, que de alguna manera objetiva la propia situación interior de los hombres. "El mancarrón —escribe Morosoli— humanizó el paisaje que recién entonces entró en los hombres". Nieves, entonces, acompaña "con un afecto sin pensamientos" la marcha del mancarrón, y a través de éste se llega al estado interior de los albañiles. Este paisaje no es, pues, —como no lo es nunca en la narrativa de Morosoli— un simple elemento descriptivo. El paisaje actúa en función de los hombres que lo contemplan. Entre éstos y el paisaje, entre Nieves y Silveira y la desolada extensión que los rodea, existe una dependencia dinámica mediante la cual se profundizan y se enriquecen mutuamente.

Del cuento que cierra *Los albañiles* de *Los Tapas*", cuento titulado *Montaraz*, tomamos el tercer ejemplo. El fragmento, que se relaciona con uno de los modos de cazar carpinchos, dice así:

"Artola ambicionaba un machito. Mire que

un hijo pa compañero e peripeccias debe ser lindo...!

—Mirá: vamos a plantar unaj casiyita e maíz. N'aquel peladarsito...! Máices que en vez de choclos van a dar capinchos...!

"Era así: se plantaba maíz pa los bichos. Del playo con el maizalito salía un sendero cuerpiando barrancos. Cuando las lunas de marzo calentaban de amor las parejas, éstas se hacían andariegas, retozonas. Entonces era cuando encontraban el maíz. El capinchaje jugaba a tumbos y bufidos. No se les veían las cabezas y los güi, güi, guf, guf, salían de los frotamientos de bestias y barrancas. Se levantaban polvaderas bajo la luna. Huían sombras bajo la clara noche total. Sonaban los tiros. Tumulotos embalados, las bestias se azotaban en la laguna muerta bajo la luz. Quejidos que parecían de hombres se apagaban en el agua. Sonaban notas de flautas que parecían estarse rompiendo. A veces un balazo acertado en la bestia al perfilar la barranca, le hacía saltar en puntas de pie, como un payaso y caer como una bolsa. Un momento. Luego estallaba el cohete del eco en alguna garganta de la sierra distante. Venía el silencio al fin. Un silencio que escuchaba.

"Artola arrastraba la pieza cobrada sobre una rastrita. Si se dejaba el pelerío en el arrastre, se perdía aquel playo para cazar nuevamente. Si se cuidaba ese detalle volvía la manada, a amarse a golpes y mordiscos, olvidados de la muerte, brutos de vida.

Ya en otra oportunidad, hemos dicho que esta página ofrece una visión *dinámica del paisaje*. Y, en efecto, lo que ella visualiza antes que nada es un conjunto de formas que se mueven: las de esos carpinchos que en una especie de lujurioso juego de amor y de muerte, se persiguen y caen bajo los tiros en medio de la "*clara noche total*". El paisaje está aquí en función de esa acción, de ese dinámico juego de amor de las bestias acechadas por la muerte. Paisaje y acción son allí absolutamente interdependientes. Morosoli no ve el paisaje como un elemento estático ofrecido a la contemplación, sino como un elemento indispensable para que una acción tenga sentido. Conviene, quizás, subrayar que de acuerdo con las características del autor, el elemento paisajístico es transmitido mediante frases breves pero incisivas, de fuerte intensidad expresiva. Ceñidas, también, por un tenue hálito poético. Nótese, por ejemplo: "*Venía el silencio al fin. Un silencio lleno de sus- to. Un silencio que escuchaba*". Repárese, asimismo, en la fuerza plástica y en la intensidad dramática que adquiere la comparación del carpincho con un payaso, cuando el primero es bajado de un tito: "*A veces un balazo acertado en la bestia al perfilar la barranca, la hacía saltar en puntas de pie, como un payaso, y caer como una bolsa*".

Composición y estilo

Hemos atendido hasta aquí, aunque escuetamente, a dos aspectos esenciales de la narrativa de Morosoli. Primero: la singularidad de sus criatu-

ras, los rasgos más característicos de sus personajes. Segundo: el modo, o algunos de los modos, mediante los cuales el narrador minucioso hace entrar el paisaje en sus cuentos. Es necesario, ahora, hacer alguna anotación sobre la técnica de composición y sobre el estilo —tan personales el uno como la otra— que dan tan fuerte personalidad a su narrativa. En el prólogo a la segunda edición de *Hombres*, Francisco Espínola ha escrito algunas sagaces observaciones al respecto. Escribe Espínola en esas páginas lo siguiente: *"Es particularísimo su procedimiento de composición. Y consigue con ello una síntesis extraordinaria. Rara vez sus cuentos ofrecen la sucesión normal y completa del tiempo. Morosoli hace confluír distintas horas de las vidas que pinta, sobre el momento de la narración. Esta constituye generalmente un punto fijo, de escaso movimiento. Cuando se adelanta lo hace dejando bruscas soluciones de continuidad. Y el autor superpone y envuelve ese momento elegido con situaciones pasadas, sin orden cronológico, dispares, siempre pequeñas, capaces de haber pasado desapercibidas y que recién adquieren su verdadera significación al situarse, saltando en el tiempo, junto a las que las explican a la vez que ellas mismas se constituyen en reveladoras también"*. Y después de señalar que algunos escritores *"trabajan por momentos en una especie de tiempo ideal"* hundiendo al *"personaje en la zona de los recuerdos, donde reina un casi presente"*, agrega Espínola: *"Lo de nuestro narrador es otra cosa. Salta de un momento a otro bruscamente. Y eso le permite abarcar, en mayor grado todavía, una gran exten-*

sión de tiempo en espacio muy corto. En el ancho tapiz del acontecer, él hará cortes secos y adosará los trozos elegidos en un orden nuevo, logrando una visión más esencial". De acuerdo con estas palabras de Espínola, podemos afirmar, pues, que la forma de composición consiste en ordenar idealmente el acontecer de la vida de sus personajes. Es como si de cada uno de ellos nos ofreciera una sucesión de fotografías que los mostraran en diferentes momentos y situaciones de sus vidas. Pero de fotografías que, además de modificar previamente la realidad a través de la perspectiva de la toma, hubieran sido ordenadas no de acuerdo con la sucesión cronológica sino según una ley ideal que atendiera a un orden más profundo: al determinado por la conformación más honda del alma de los personajes. Este procedimiento de composición narrativa tiene importantes consecuencias: los hechos identificados por un mismo impulso vital pueden ser mostrados casi simultáneamente; la ordenación contingente del acontecer real es sustituida por una ordenación estética que depura, valoriza y da significación a la realidad tratada, la cual queda reducida a los elementos esenciales sobre los que ha fijado su atención el escritor, y, finalmente, tal como escribe Espínola en el trabajo citado, *"permite llegar a dar lo más íntimo de una psicología sin el fácil y habitual procedimiento de que el autor la explique y sin necesidad, tampoco, de tomar un más extenso periodo de circunstancias donde el espíritu, al actuar, vaya grabando su signo"*.

Cerramos, con esta afirmación de Espínola, las

observaciones sobre las maneras de componer de Morosoli. En cuanto a su estilo, es tan personal como su forma de composición. Es un estilo de extraordinario vigor, sintético, ceñido a su objeto emocional o descriptivo; es un estilo que parece morder las palabras para acuñarlas en frases pulidas como sentencias. Hubiéramos deseado citar algunos ejemplos. Pero tememos que desgajados de su contexto pierdan eficacia. Sin esfuerzo, cualquier lector puede hallar en cualquier cuento algunas de esas frases morosolianas que encierran en sí como "*una quintaesencia de alma humana*", una quintaesencia de experiencia que, en las palabras elegidas, viborea como un súbito destello luminoso.

Localismo y universalidad

Procuraremos ahora, y según el bosquejo general trazado, fijar una sumaria valoración global de la obra narrativa del minuano.

De acuerdo con dicho bosquejo es posible afirmar que la narrativa de Juan José Morosoli presenta dos aspectos. En primer lugar, su obra muestra un conjunto de personajes que componen un cuadro complejo, rico y riguroso de ciertos modos de vida del campo uruguayo, de las pequeñas ciudades del interior del país, y, muy especialmente de esa zona fronteriza constituida por las orillas de los pueblos de tierra adentro. Tal como dijimos antes, todo ese mundo está formado por un conjunto de personajes que casi podrían ser definidos con el nombre de un oficio. Con el rigor del más objetivo de los cronistas, el minuano detalla

hábitos de vida, maneras de trabajo, rasgos de ambiente, usos y costumbres. Alrededor de estos personajes, y en relación con sus hábitos de vida, aparece la naturaleza, la naturaleza del campo uruguayo, como un escenario natural, como la atmósfera que constantemente los rodea. En este plano, la narrativa del minuano se mueve dentro de lo pintoresco, de lo anecdótico, de lo indumentario, de lo costumbrista. Esta faz de la narrativa de Morosoli es la faz exterior, la que define a sus personajes hacia afuera y les da ese tono tan acusadamente local que los caracteriza. Pero este aspecto no es el único. Hay en los personajes morosolianos una segunda faz que los define hacia adentro; es la faz constituida por esta dimensión de profundidad interior, por ese buceo cuerpo adentro de los personajes, que hemos acentuado como el elemento realmente definitorio de los mismos. Por este lado los personajes, saltando por sobre su carácter local, se universalizan. La actitud del viejo Andrada, por ejemplo, no es una actitud vital fatalizada por el medio. La conformación interior del personaje no está determinada por meras fuerzas telúricas, por agobiadoras influencias planetarias, como ocurre en tantos personajes de la narrativa sudamericana. La actitud interior del viejo Andrada, la que realmente lo define y le da su estatura humana y estética, es la de un contemplativo que se vive interiormente en una deliciosa simbiosis con lo externo. Al viejo Andrada lo podríamos pensar en cualquier parte sin que su calidad íntima se modificara substancialmente. Sólo variarían algunos matices, pero lo esencial del

personaje sería idéntico, aun cuando el objeto en que se embelesara no fuera el monte o el campo, sino cualquier otro. Podríamos proponer, ilustrando este aspecto, otros muchos ejemplos. Recordaremos sólo uno: el negro Amancio, el nostálgico personaje de *Muchachos*, que vuelve a su pueblo en busca de un "tiempo perdido", que no halla, y se llena de una dolorosa congoja. Reléanse esas páginas y cámbiese luego el escenario: se comprobará que el personaje no se destruye. El negro Amancio es, diríamos, un personaje proustiano, más humilde que los personajes de Proust pero quizás también más natural que ellos. Poseedor de una mayor inocencia, despojado de la intelectual agudeza introspectiva de aquéllos, el negro Amancio siente e intuye, sin embargo, "lo que fue" con idéntica hondura vital.

Claro está que estos dos aspectos de la narrativa morosoliana —el local, el universal—, sólo pueden separarse como medio para facilitar la exposición y el análisis. En último rigor, forman dentro de su obra una indestructible unidad. Y es esa unidad la que da a la narrativa del minuano su peculiar carácter, ese su sabor tan especial que le otorga la conjunción del intenso color local con los elementos universales. Sintetizando nuestro juicio, nos atrevemos a afirmar que en la obra de Juan José Morosoli hay una universalidad recóndita bajo un pintoresquismo local evidente. Ambos elementos son esenciales en su obra. Para captarla en toda su profunda significación, es necesario, a la vez, embeberse en ese pintoresquismo evidente y penetrar hasta aquella universalidad recón-

quita. Esta constante pendulación entre lo pintoresco y lo universal es uno de los ingredientes constitutivos de ese vaivén entre verdad y poesía sustancial en la obra del minuano; esa constante pendulación es, asimismo, la que da a su obra ese carácter de *universalismo radicado* que permite que sus narraciones sean "lugar de aparición" de ciertas constantes profundas de nuestra colectividad rioplatense. Ya en otra ocasión hemos escrito, y lo reiteramos ahora, que a través de las páginas de Morosoli corroboramos que hay realmente en nuestro país, ocultos y como rezagados detrás de tantas cosas adventicias e inauténticas, recónditos modos de intuir y sentir la vida —modos dulces y ariscos, huraños y tiernos—, que son del todo nuestros. Muchas veces no sabemos bien en que consiste esa peculiaridad nuestra, original y auténtica, que nos trasmite Morosoli. Pero ella está allí y se la siente intensamente. Un giro del habla viva de sus personajes, un sesgo particular de su humorismo, hasta una forma de callarse ante cualquiera de los grandes sucesos de sus vidas, —amor, odio, muerte, el horror de un crimen— nos la hacen patente. Aún los más alejados, por nuestra forma de vida, del tipo de personaje morosoliano, sentimos entonces que ellos en cierto modo nos traducen. Y este rasgo no es un rasgo extra-estético de la obra del minuano, porque intuir y expresar constantes del alma colectiva es una de las formas más densas y difíciles de la objetividad narrativa.

Para terminar

En el prólogo de su novela *Muchachos*, escribió Morosoli que es este uno de esos libros "*que deseamos escribir para asir un tiempo que se nos fue en los amigos que murieron, las costumbres que cambiaron, y que no puede morir totalmente para nosotros mismos si no cumplimos con el deseo de escribirlo*". Según este testimonio, y algunos otros aún más explícitos transmitidos oralmente, se podría afirmar que la actitud inicial de Morosoli ante la literatura fue la de un cronista. Su intención primera, en la cual radicaría al mismo tiempo la finalidad última de su labor literaria, habría sido la de hacerse portavoz, de voz viva, cordial y verídica, de un mundo de seres y de cosas, humildes y aparentemente transitorias y fugitivas, que lo rodearon. Pequeño mundo conmovedor que en sí mismo no encuentra voz con que expresarse ni alieno para dejar constancia de su existencia. Escribir para que él no se pierda, para rescatarlo del olvido, sería, pues, lo que inicialmente Morosoli se propuso. Pero Morosoli fue mucho más que un mero cronista: fue un artista consumado en el arte de narrar. Y dentro de ese arte, fue, sin duda alguna, un maestro insuperable en el difícilísimo arte del cuento breve. Hacemos hincapié en este punto. Se le reprochó a veces, que no se esforzara en empresas de mayor volumen, ya que incluso la citada novela es, en el fondo, un conjunto de cuentos breves engarzados por la presencia de un mismo personaje, Perico, que se halla en todos. Pensamos que esos críticos no supieron ver hondo dentro de la obra

de Morosoli, ya que la medida de los valores literarios es cosa cualitativa y no cuantitativa. Y porque, además, dentro del arte de narrar, la realización bien lograda del cuento breve es tarea difícil entre las difíciles. Por eso, en algunas ocasiones hemos pensado que Morosoli es a la narrativa uruguaya lo que Becquer a la poesía española. Esto es: un concentrador de esencias, que supo expresar en pocas líneas lo que para otro menos dotado de la capacidad de síntesis hubiera requerido páginas. Fiel a esa cualidad de síntesis que constituye el fondo insobornable de su personalidad de escritor, Morosoli construyó, cuento tras cuento, un admirable edificio narrativo. Uno de los más auténticos y valederos de las letras nacionales. No sólo valedero y auténtico —digámoslo así— en cuanto expresión documental de una zona de la realidad nacional, sino también auténtico y valedero por sus valores estéticos impares.

OTROS RETRATOS CRITICOS

1. Pedro Leandro Ipuche (1890)

Cuando se piensa en don Pedro Leandro Ipuche es fácil obtener la imagen (sin duda no del todo exacta desde un punto de vista rigurosamente histórico) de un escritor que tiene un libro recién publicado y otro en vías de publicación, más otros aun inéditos que yacen en los cajones de su escritorio y otros que, en proyecto, pugnan por abrirse camino, cabeza afuera, hacia las blancas cuartillas. Así es de fecunda su musa, que abarca, aunque apretando con desapareja intensidad, verso, narración, teatro, ensayo. Oriundo de Treinta y Tres, esa su región natal, por la asiduidad con que anda por las páginas del autor, parece una prolongación de su propio ser. Y no es esto extraño en quien es figura señera de ese movimiento poético que podríamos llamar "el nativismo del 20", donde como aparcerero, se le une don Fernán Silva Valdés, que supo hacer "romances chúcaros" y ofrecer "agua del tiempo". El "nativismo del 20" procuró dar, mediante refinados procedimientos literarios, sin duda bebidos en el modernismo, una nueva visión de nuestra realidad campesina o nacional, y sus repre-

sentantes mejores procuraron que en sus obras hubiera como un vaivén constante entre el arraigo en lo nuestro y la aspiración a universalizarlo. Raíz solariega, por un lado; afán de respirar un claro aire universal, por otro. Tal cosa es ostensible en el crecimiento de la obra poética de Ipuche. Así, por ejemplo, en *Engarces* (1918), los ornitológicos sonetos de *La pajarera nativa* prefiguran el orbe poético de *Alas nuevas* (1922), que el autor mismo considera su verdadero aporte inicial al nativismo. Pero así como *La pajarera nativa* anticipa el nativismo de *Alas nuevas* hay en este libro muchos poemas que anticipan esos otros horizontes poéticos (avances en la propia intimidad, inmersión en el misterio, sollicitaciones metafísicas) hacia los cuales se adelantó don Pedro en sus libros posteriores: *Tierra honda* (1924), *Júbilo y miedo* (1926), *Tierra celeste* (1938), etc., donde hay, además, nuevas elaboraciones de su nativismo. Estas referencias a la lírica de Ipuche eran necesarias para hacer la presentación de su narrativa, ya que en ésta anda siempre suelto, y enredado en las líneas parejas de la prosa, el duende de la poesía. Entremos ahora a ver, en rápido esquema, su labor de narrador.

En 1931 aparece *Fernando Soto*. Son páginas de lo que habitualmente llamamos prosa. Pero el autor mismo subraya el *élan* poético que discurre por ellas: romance en prosa denomina a su libro. La denominación es certera, no sólo porque se siente en él el latido de una arteria poética, sino también porque el libro, como los viejos romances españoles, participa de lo narrativo y de lo lírico.

Cada uno de sus ocho capítulos constituye una breve estampa, a través de las cuales se organizan, como en un mosaico, una diversidad de temas y motivos. Ellos encuentran su punto de inserción o conjunción en la figura de Fernando Soto. Diversidad de temas y motivos, hemos dicho, porque en el libro no es sólo doña Fernanda Soto la que se mueve con su misterioso andar de mágico realismo. Es también, y con ello se corrobora el interno lirismo de la obra, la intimidad del autor la que fluye por esas páginas que le vienen desde muy lejos, desde muy hondo: desde la propia infancia de don Pedro Leandro Ipuche. Y en él —y este es un trazo permanente de su obra— la intimidad se expande, con gravedad patriarcal, en la familia que, a su vez, confluye en la colectividad. (“...*El pueblo, profundamente comprendido*” —ha escrito don Pedro— “*es una expansión del sentimiento familiar*”). Y de este modo el libro *Fernanda Soto* es un friso donde se inscriben, con delicado fervor, escenas de la infancia del autor, escenas familiares y escenas de la historia de su natal Treinta y Tres. Y como centro de todo se yergue, “*como una planta grave que anduviera consciente*”, según el decir de María Adela Bonavita, la figura de doña Fernanda Soto, la vieja criolla sorda cuyos ojos, dice Ipuche, “*embalsados en los colirios de la ancianidad, oían con el caudal de las experiencias*”. También es un romance en prosa *Isla Patrulla* (1935), libro en el cual Ipuche continúa su labor de narrador lírico o de narrador que cantando cuenta o contando canta. Lo mismo que en *Fernanda Soto*, son varios los planos de creación, de motivos

y de temas los que se conjugan en *Isla Patrulla*. También anda en estas páginas el autor, vivo y elástico, entreverado con sus criaturas; también confluyen en esas páginas la evocación familiar, los recuerdos de la infancia, la memoriosa reviviscencia de los lares natales; también de *Isla Patrulla* salta, fuerte y hermoso, el aroma de la tierra nativa. Y todo se organiza aquí en torno al destino tremendamente trágico de la familia, con hondas raíces patriarcales, de don Ezequiel Cruz. Una fatalidad ciega y bárbara parece golpear, como con el filo implacable de un hacha trágica, sobre ese recio tronco patriarcal constituido por los habitantes de *Isla Patrulla*. Integra de verdad humana y poética le salen a don Pedro sus criaturas: los hermanos Goyo y Antonio María, colorado el uno, blanco el otro, que, al no reconocerse, se matan el uno al otro al estrellarse en un brutal entrevero de la guerra fraticida; Cecilio, que muere ensartado en su propia lanza. Adelina, la dulce ciega profética, que anda nimbada por estremecedor misterio por las páginas del libro; el coronel don Ezequiel Cruz, el gaucho fuerte y de “*gracia bonda y parva*”, que al enterarse de la muerte de sus hijos Goyo y Antonio María, lanza por primera vez una “*maldición entrañable sobre la guerra*” y salpica “*la selva santa de sus barbas*” con el “*agua más bonda de sus ojos, como la isla sorprendida con el peor aguacero*”.

Estas y otras muchas figuras se mueven en la obra. Viven en ella. Allí respiran. Y transmiten, viriles, rodeadas de una atmósfera hecha de claridad creadora y de angustia trágica, su calidad de genuinos representantes del alma colectiva. Sería de de-

sear que la brevedad no obligara a eludir la anotación de algunas observaciones sobre la intensa y a la vez delicada manera con que el autor enfrenta la naturaleza y sensibiliza el paisaje. Destacaríamos, por ejemplo, aquel momento del capítulo tercero en que el autor transita por el campo bañado por la blanca luz deliciosamente alucinante de la luna. Pero debemos abandonar éste y otros motivos que tanto *Isla Patrulla* como *Fernanda Soto* ofrecen sólicitamente a la indagación del gustador literario. Conformémonos con haber señalado o sugerido, de una y otra obra, esa su cualidad de constituir cristalinamente orbes poéticos.

Libros narrativos posteriores a los dos citados son *Cuentos del fantasma* (1946), *La Quebrada de los Cuervos* (1954), *Caras con alma* (1957). Si como opinaba Ortega y Gasset, para que un libro sea cabalmente un libro se requiere que en él haya un tema y un estilo personales, estos libros de cuentos de Ipuche son cabalmente libros. Hay en ellos estilo y tema propios. No obstante, nos permitimos opinar que en ellos no se mantiene la pareja calidad de *Fernanda Soto* e *Isla Patrulla*. La cantidad ha conspirado contra la calidad. Logra buenos relatos, pero en otros pierde ese nivel. Los mejores tienen ese aire, tan característico de la narrativa del autor, entre cuento y crónica, con esguinces humorísticos y un estilo que corre con naturalidad y donde de pronto saltan inusitadas ocurrencias verbales.

2. Santiago Dossetti (1902)

En los primeros años de la cuarta década de nuestro siglo, comenzó a circular, bastante profu-

samente, en ambos márgenes del Plata, una colección de libros muy pulcramente editados y de muy agradable y llamativo aspecto. En las tapas —de diversos colores: rojo, verde, amarillo, gris, según el libro— figuraban dos series de círculos concéntricos que se entrecruzaban. En el centro de cada una de esas series, un punto blanco y un nombre: Buenos Aires, Montevideo. Esos volúmenes eran lanzados al mercado por la *Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense*. Allí aparecieron algunos libros que poco a poco van adquiriendo el sabor de clásicos en nuestra narrativa: *Sombras sobre la tierra y Raza ciega* (2ª edición), de Espínola; *Los albañiles de "Los Tapes"*, de Morosoli; *El paisano Aguilar*, de Amorim; *Más allá*, de Quiroga. Junto a ellos, y en idéntico nivel de calidad literaria, apareció *Los Molles*, de Santiago Dossetti. Publicado en 1936, *Los Molles* es hasta hoy el único libro de su autor, que, según nuestros datos, no ha escrito más cuentos desde entonces. Pero ese solo libro —hermoso y fuerte, viril y tierno— coloca a Dossetti en alto lugar entre nuestros narradores. Por su calidad literaria, por la calidad de su visión de un sector de la realidad uruguaya *Los Molles* es uno de esos libros que ayudan en la elaboración de una conciencia nacional.

Hay libros en los que la sangre del creador parece circular en comunión fraterna con la de sus personajes, sin que, no obstante, el creador pierda la límpida, nítida visión objetiva de la realidad. Libro de esta índole es *Los Molles*. Hay en su autor una lúcida mirada de narrador que hurga corazón adentro de sus criaturas y las ve en su íntima realidad; palpa sus resortes síquicos; no los idealiza;

les pulsa, igualmente sereno, tanto sus lados claros (amor, ternura, limpia amistad), como sus lados oscuros (el sombrío, el arranque bárbaro, aunque justiciero que los lleva al asesinato). Pero esta visión objetiva de la realidad de sus criaturas, que por momentos se convierten en objetiva diagnosis de una injusticia social, no despoja nunca al escritor de la cordial temperatura emotiva con que se aproxima a ellas. Ve con límpida mirada, pero crea con un corazón rebosante de calor fraterno. De ahí el tono de sus cuentos, que funden realismo y creación poética. Son cuentos donde los perfiles de la realidad son diseñados con precisión, pero donde, también, el empuje lírico del autor hace que esa misma realidad destile —con tonos claros, a veces, sombríos, otras— su propia poesía. Este es el tono, la temperatura de su creación, pero ¿cuál es la realidad que muestra? Si imaginariamente construimos un cuadro con los elementos que los nueve cuentos del libro ofrecen, vemos surgir nítidos, en primer término, tres volúmenes que corresponden a tres núcleos sociales: de un lado, la estancia, que abre "*un boquete blanco en el campo*"; en otro el rancherío de los negros, "*ranchos cacundas, desgarrados y chiquitos*", que, "*agobiados de soledad*", desafían el horizonte; y entre uno y otro extremo, las chacras de los gringos, "*cernidor apacible*" que une "*la ranchería indefensa de los negros y la opulencia provocadora de la estancia*". Sobre este telón de fondo se recortan, emergiendo palpables en su ser físico y moral, las criaturas de *Los Molles*. En ocho de los nueve cuentos (la excepción es *Salvatierra*) hay una presencia constante que pone en la narración el filo de su drama:

el negro y su condición de paria social. (Recuérdese que la acción de los cuentos se ubica geográficamente en la zona que da título al libro, y, temporalmente, hacia principios de siglo).

De esos ocho cuentos, cinco (*Negritos*, *Sobeo*, *El Negro Nieves*, *Domingo en la estancia*, *La rebelión*) hacen del negro personaje protagonista, y en tres (*Los nidos*, *El cuidador*, *Don Angelito*) su presencia es como un acorde, una nota que suena dolorosamente en el fondo de la narración. Esos negros nada tienen de común, desde luego, con los carnavalescos —colorinche y tamboril— utilizados, a veces, como ingredientes de lo popular rioplatense. Son, por lo contrario, personajes hechos con una sustancia humana —y por ende literaria— densa y profunda. Es el negro Margarito, "*mal llamado Sobeo en la estancia vieja*", que "*busmeaba fraternidad*" y que, de pronto, desde el oscuro dolor de su vida humilde, y tal si lo arrollara la desparada, ingenua ternura de su corazón, levanta, como una centella, un gesto de rebeldía, y mata; es el negro Bandera, de alma honda y clara como un manantial, y que pasea el drama de su labio "*tajado y flotante*", que lo encascara en "*una tristeza aflojadora*" y lo envuelve en "*paños de soledad*"; es el negro Nieves (protagonista de *La rebelión*, cuento de calidad excepcional, que ante la muerte de su amigo el negro María (eran "*un casal de cuzco y perro ovejero*") tiene esta afirmación estupenda: "*Que si baiga muerto, nu es nada... Lo pior é que no lo viá ver más nunca!*..." (Honda exclamación condensadora de un "*sentido*" de la muerte, de toda una filosofía de la muerte. ¿Cuántos des-

arrollos no permitiría el sentimiento apresado en esas palabras? Con razón comentaba Ortega el "qué solos se quedan los muertos", de Bécquer, convirtiéndolo en un "qué solos se quedan los vivos").

Esa profundidad de visión, que hemos apenas subrayado, hace que lo que hay de "denuncia social" en *Los Molles* sea solamente "uno" de sus elementos constitutivos y no "el" esencial. Ese elemento pesa y vale en el libro porque se ha integrado como ingrediente de la creación literaria misma e independientemente, ya, de la realidad que la suscita. *Los Molles* ¿tipifican una "situación social" realmente existente hoy en nuestros campos? No importa que así sea o no. El libro vale —en el plano de la creación literaria superior— en cuanto es un alegato contra toda injusticia, no contra una forma particular de ella. Esto es, por otra parte, lo que ocurre con toda genuina creación literaria; en un sentido, en un momento pueden valer como "documento", pero, en su contexto profundo, son "símbolo". Nos permitiremos, todavía, agregar algo. El autor ha sabido mantener siempre lúcida su avizora mirada y no incurre en dicotomías simplistas. Ni son, en todo instante, angelicalmente buenos los humildes (los peones también se ceban "con autoridad, asco y derecho" en esa carne de cañón que son los negritos), ni los poderosos son, en todos los casos, ilevantablemente pérfidos (don Angelito, estanciero acaudalado, termina sus días con este gesto que es la flor que corona "toda su vida de santo": herido de muerte por una bala perdida, en una reyerta en la cual ni siquiera interviniera, junta en un hilito de voz la vida que aun le

queda para hacer este pedido: "Ayuden a juir a ese hombre...").

Composición. Estilo. Ambos son también admirables en *Los Molles*. Dossetti apresa la sustancia de una vida (a veces, varias) en los términos precisos de un cuento de dimensiones medias. (Sólo *La rebelión* excede esos límites). Centrada la atención del escritor en los personajes, narra aquellos sucesos significativos, a veces alejados entre sí en el tiempo, que los explican; hace el retrato físico de sus criaturas; mediante breves e incisivos toques paisajísticos permite intuir la relación hombre y medio; el diálogo ilumina certero la interioridad de las almas. Pero todos estos elementos que, dado la amplitud de la intención (dar en un cuento lo esencial de una vida), podrían disgregarse, adquieren unidad mediante un hecho, acción o situación, a veces tenue pero siempre hábilmente atendida, que actúa como eje ordenador. El cuento adquiere así una estructura sólida y equilibrada. En *El cuidador*, como comprobarán los lectores, todo se ordena en torno a la muerte y entierro de la enferma, pero lo que se levanta en primer plano es la figura de Casildo, que se "entrega" desde las líneas iniciales del cuento. Haciéndole fondo, y deliciosamente perfilada, la tía Cipriana, pone su humilde presencia dolorida de negra vieja. En cuanto al estilo, *Los Molles* es, a nuestro juicio, uno de los libros más hermosamente escritos de nuestra narrativa. Su escritura es tersa, fluída, concisa, de gran fuerza expresiva y llena de hallazgos verbales. A veces, el uso preciso de un neologismo le permite en una línea transmitir con intensidad una sensación: "La estancia se algodona de sol, de ausencia

y de modorra"; otras veces, en una descripción brevísima pero precisa, logra que la acción más sencilla adquiera simultáneamente plasticidad y encanto poético: "*Abría melga de veinte pasos, inclinando la reja para clavarla con una levantada corta y rápida de la mancera. Fijaba la mira en un punto lejano —árbol, piedra o esquinero— y el surco comenzaba a enlutar el verdor limpio, en un murmullo alargado de lluvia, zonzona y distante, producido por la gramilla y el trébol y las raíces al desentramarse. La gleba oscura y lustrosa disparaba, enrulada, por el ala tersa del arado*".

3. Juan Mario Magallanes (1893 - 1950)

La obra de Juan Mario Magallanes es como un pequeño manantial que se abre en dos vertientes: una, poética; narrativa, la otra. La primera comprende dos libros (*Mi báculo*, 1920, *La ruta*, 1922) y la segunda, tres (*La Mariscala*, 1931, *Cielo en los charcos*, 1936, *Huellas*, 1942). Ninguna de las dos vertientes es, pues, muy caudalosa, porque no sólo se integran con pocos libros, sino porque éstos no son muy extensos. Parca por su cantidad, la obra de Juan Mario Magallanes es, también, de "*tono menor*" por su tipo de inspiración. Toda esa obra, verso y prosa, tiene un aire intimista, recatado, cauteloso y está dicha con una voz que procura no ser nunca vociferante. Y estos rasgos están presentes, incluso, en los momentos en que la narración se hace más objetiva o adquiere, siempre con medida, un tinte dramático. Es, precisamente, por contenerse dentro de esos límites en cuyo ámbito halla

sus cualidades más genuinas de escritor que Magallanes ocupa un lugar de interés en las letras uruguayas. Es uno de esos escritores menores, pero de perfiles definidos, que completan la fisonomía de una literatura y constituyen los "*lejos*" de ella (empleada esta palabra en el sentido que se le da en artes plásticas).

Su primer libro narrativo, *La Mariscala*, que el autor mismo ha considerado un conjunto de "*evocaciones campesinas*", está formado por trece capítulos unidos por un tenue, casi inexistente hilo argumental. Escrito el libro en primera persona, el autor narra su estada, junto con un amigo, en la estancia de don Juan María Peralta y va entretejiendo, a través de los trece capítulos, la presentación de personajes (el dueño de la estancia y sus familiares, un pulpero, algunos paisanos, un indio, que mezcla en su alma inocencia y crueldad) con la narración de sucesos (un aparte, una rodada, unas pencas, el baño en una laguna, una serenata), la descripción de paisajes con los trémolos, recatadamente dispuestos en la obra, de su propia emoción personal.

El gran mérito del libro radica en la contención del autor, que no procura salir nunca del tono menor en que inicialmente se ha ubicado. Todos los elementos que el escritor maneja —personajes, situaciones, paisajes, emoción personal—, saltan de las páginas del libro en forma nítida, límpida, fresca y se disponen ante los ojos del lector componiendo un cuadro de equilibrados volúmenes, de color bien entonado, de dibujo claro. Es, desde luego, también, un cuadro limitado. *La Mariscala* ofre-

ce ya que no una visión idílica de nuestro campo, sí una visión en que han sido excluidos sus aspectos turbios y socialmente negativos. Es una visión en la que los problemas del latifundio, de la miseria del trabajador rural, de los rancharíos no aparecen. Ni aparecen tampoco (o aparecen apenas insinuados), esos costados "nocturnos", esos modos de la crueldad y la perversión que, contra todas las idealizaciones eglógicas, forman parte del entresijo del alma campesina (en el Río de la Plata y en todas partes del mundo). El fugaz satinado dramático de algunas situaciones es, así, en *La Mariscala*, sólo el necesario para obtener una nueva forma de interés estético en algunas páginas. Pero, esta misma limitación es el mayor mérito del libro. El autor ha medido sus fuerzas, sabe de lo que es capaz y se contiene dentro de esos límites. Nos da, de ese modo, "una" versión, "su" versión, de nuestro campo. Es la visión que un ciudadano tiene de la "vida rusticana" (o, quizás, la del campesino que tras años de vida en la ciudad, regresa durante unas vacaciones a la llanura). ¿Con qué elemento está compuesta esa visión? Con el júbilo que produce contemplar un amanecer, con la suave melancolía de ver sumirse a la llanura en la noche, con la observación de lo pintoresco, con el goce de resbalar la mirada por la superficie del alma de personajes inhabituales en la vida de quien los observa, con la delicia de un insinuado idilio selvático, con ese gusto especial de ver cumplir tareas bravías.

Con esos ingredientes compuso el autor, en *La Mariscala*, su visión del campo. Y por haberla com-

puesto con sinceridad, nitidez y calidad a la vez narrativa y poética es que sus páginas perviven. Me nos memorable nos parece su segundo libro, *Cielo en los charcos*, novela también de ambiente campesino y en la cual el autor ha puesto mayores pretensiones, más ambición creadora. En esta obra procuró Magallanes transmitir un clima dramático intenso y efectuar un sondeo en nocturnidades síquicas, pero el logro no corresponde al intento y la calidad aislada de algunos de sus ingredientes no consiguen sostener la totalidad de la novela. El drama —infidelidad de la esposa— del padre, don Tiburcio Lemos, recae sobre el hijo, Antolín, quien, cuando su vida comienza a abrirse a la ilusión y el amor, adquiere la casi certidumbre de aquella infidelidad conyugal y hasta imagina, lo que no es cierto, que su madre ha sido asesinada por don Tiburcio. Esas sospechas son un trauma en su vida síquica. Destruyen su amor y sus ilusiones. Lo sumergen en tinieblas interiores. Absorben el jugo mejor de su vida. Lo estrangulan bárbaramente hasta hacer de él un hurraño solitario resentido. El final de la novela, sin embargo, insinúa una redención del personaje. La obra está armada mediante una serie de estampas, cada una de las cuales lleva un titulillo (*Una noche, Mediodía, Sombras, Huida, Temblor, Retorno*) y desarrolla "un motivo", el enfoque de un momento del drama. Cada estampa, concebida con cierto tono y temperatura poemático, busca cerrarse sobre sí misma, tener valor propio, pero sin destruir la unidad del todo. Unidad que está asegurada por el hilo anecdótico que corre desde la primera hasta la última

página del libro. En este aspecto, en cuanto estructura formal, *Cielo en los charcos* está bien lograda y debe contar entre los aspectos positivos del libro el acierto de algunas situaciones (por ejemplo, en *Posesión*, la del adolescente provocado por una mujer atractiva y mayor que él; el muchacho arde en deseos y no se atreve; años después recuerda, y recién ve claro en la situación vivida). Otro mérito: la limpidez de estilo muy característico, además, de algunas corrientes literarias de esa época. Un estilo formado mediante oraciones breves, concisas. Con abundantes elipsis. Hasta dejar convertida la oración, muchas veces, en un mero sustantivo. (Digamos al paso, que un tal estilo, eficaz para construir alguna página, resulta cansador en el total de la novela). Pero aparte de estos méritos parciales, el conjunto de la novela se resiente, y casi aniquila, por la inconsistencia de los personajes y porque no convence la autenticidad del drama de Antolín. Se siente todo lo que hay en ese drama de premeditación literaria (tomando estas palabras en su sentido peyorativo). La obra, en este aspecto, parece una glosa de aquella vieja sentencia tanguera: todas las mujeres son iguales (igualmente malas).

De este fracaso parcial resurge el autor con su último libro narrativo: *Huellas*, libro que incluye una primera parte titulada *Año 63 - Cuatro estampas de guerra*; una novela corta, *Pamperada*, y dos cuentos: *Corderitos* y *Gaucha*. Las cuatro estampas (*Desertores*, *Ejemplo*, *Marchas*) tienen un marco histórico definido: la llamada "*Cruzada Libertadora*" del General Flores contra el presidente Be-

rrero. A pesar de que por su tema las estampas se aproximan al clima épico, el autor realiza esta aproximación mediante el tono que le es más propicio: el tono menor, un tono que no se engola ni al describir la bélica situación del "entrevero" criollo. Las estampas narran las aventuras de Juancito, un joven pueblerino casi adolescente, desertor de la Guardia Nacional de Durazno (en alguna, junto a él está su aparcerero Luisito, igualmente joven y desertor también). Incorporado Juancito a la "*Cruzada*", interviene en varios lances. Estas cuatro estampas deben incluirse entre lo bueno de Magallanes. Amenas. Bien escritas. Crean clima y personajes. *Pamperada* participa, a la vez, de las virtudes literarias del autor y de las caídas señaladas para *Cielo en los charcos* (aunque en conjunto se sostiene mucho más que esa novela).

Escenas fuertes, buenos momentos de estilo, inmersión profunda en la atmósfera campesina. Tales las virtudes. Pero los sondeos psicológicos no convencen del todo, el dibujo del protagonista es pálido, se reiteran innecesariamente algunos elementos anecdóticos (el protagonista vive dos romances amorosos, uno en la juventud y otro en la madurez, sin que el segundo se ligue con necesidad artística a la acción-eje de esta breve novela). Todo esto hace que la acción decaiga, se torne laxa y desmayada y permite pensar que la concentración y economía de elementos hubieran dado mayor solidez a la obra. El intento de salvataje, en medio del temporal, de unos corderitos, está contado con eficacia y ternura en el primero, *Corderitos*, de los dos cuentos que cierran el libro. El otro, *Gau-*

cho, tiene ese tono de autenticidad de quien traslada a la literatura una realidad bien conocida. El autor sabe componer con acierto un cuadro general, y destacar allí, emergiendo con naturalidad de esa atmósfera, a sus criaturas vivientes: el viejo capataz, el mozo, los perros. La pelea de los perros deja en el recuerdo una imagen fuerte. Hay en todo el cuento un hálito primitivo, casi bárbaro, que no destruye el ángulo lírico desde el cual esa realidad está mirada.

4. José Monegal (1892 - 1968)

I

Es curiosa la fortuna literaria de algunos autores. Hay oportunidades en que ella describe una trayectoria que invita a la sorpresa. Uno de estos casos es, a mi juicio, el de José Monegal, cuya labor narrativa, después de haber conquistado, a través de sus publicaciones en el suplemento dominical de *El Día*, al lector más ingenuo y espontáneo, se va imponiendo ahora a la atención de lectores situados a un más alto nivel de exigencia crítica. Recuerdo que cuando publiqué mi *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (Montevideo, Universidad de la República, 1962), e incluí en ella tres cuentos de José Monegal, alguien, cuya opinión es atendible, me preguntó si el autor, en mi entender, se ubicaba en un nivel de jerarquía literaria que permitiera su inclusión. Mi respuesta fue, naturalmente, afirmativa, y estaba avalada por

el hecho mismo de haberlo incluido, pero recuerdo la anécdota para corroborar afirmaciones anteriores. Lo cierto es que en este caso, como en otros similares, parece ganar la delantera el lector-lector sobre el lector-crítico. Ve antes y mejor. De donde podría inferirse que la mejor manera de ser un buen lector-crítico es leer primero como lector-lector (y entiendo por tal al que accede a la lectura con espontaneidad y frescura, buscando en ella una sustancia enriquecedora para el alma, leyendo sin prejuicios críticos ni una preconcebida pretensión de lucidez que a la postre suele resultar un impedimento para la compenetración simpática con la obra). Lo cierto es, también, que tres editoriales se han interesado por reunir en volumen la obra narrativa publicada en la prensa por Monegal. Y, así, han sido publicados cuatro libros: *12 cuentos* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1967); *Cuentos* (Montevideo, Librería Blundi, 1966), precedidos por un simpático y comprensivo prólogo de Julio C. da Rosa; *Nuevos cuentos* (Montevideo, Editorial Alfa, 1967) y *Cuentos Escogidos* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1967), que fueron seleccionados y prologados por Washington Benavides.

II

Que yo sepa, y reitero con esto el tema de la fortuna literaria del autor, la crítica no prestó mayor atención, en el momento en que fue publicada, a la novela de Monegal titulada *Memorias de*

Juan Pedro Camargo (Montevideo, Editorial Cisplatina, 1958)*. Hoy, en su prólogo, Benavides la llama "admirable novela", y da Rosa, en el suyo, la señala como "cuartel general" o "centro de irradiación literaria del autor". A nuestro juicio, es una novela en la que el autor crea un mundo narrativo de excepcional originalidad, con algunos pasajes realmente admirables (recojo el adjetivo de Benavides) y en la cual se combinan algunas cualidades de primer orden con algunos desaciertos de composición y con algunos desenfoces (diré así, a cuenta de posterior aclaración) de la perspectiva narrativa. De todos modos, y globalmente considerada, es una novela de valores ciertos y así lo he subrayado en las páginas dedicadas a Monegal en mi citada *Antología*.

El Juan Pedro Camargo que en la novela relata sus memorias es un zorro, con lo cual queda dicho que la novela entronca con los cuentos o consejas populares o folklóricos que tienen por personaje a don Juan El Zorro. Pero en la novela de Monegal no hay un solo don Juan sino toda una familia (desde el zorro joven que va formando su experiencia hasta el tío, don Juan Francisco, el zorro astuto y cargado de experiencia y con un fondo de nobleza que es, aunque reelaborado, el más cercano al don Juan popular, e incluyendo a Juana Melchora, pintoresca combinación de zorra virgen e histérica y un zorrillo, agregado al núcleo familiar). Junto a esta familia zorruna, aparecen otros

(*) Este trabajo está formado por dos notas publicadas en *El País* los días 28/I/1968 y 11/II/1968. Fueron motivadas por la reedición de *Memorias de Juan Pedro Camargo* (Ediciones de la Banda Oriental Montevideo, 1968).

muchos personajes-animales: don Vizcacha Pereira (filosófico y experimentado pero que sabe, en ocasiones, darle "gusto al cuerpo"), el Aguará (caudillo y héroe), el ñacurutú Dos de Oros, el perro Dick y muchos otros animales. Pero la novela combina este plano con otro en que los personajes son seres humanos (el coronel Camargo, estanciero y caudillo prepotente, el Tuer-to Mujica, matrero bravío, la noble figura del "Pue-ta"...). Ambos planos, el de los personajes-animales y el de los personajes-hombre, componen un nutrido mundo narrativo en el que los personajes se perfilan nítidamente, las situaciones adquieren intensidad y los paisajes se levantan con incisiva plasticidad. Estos personajes y situaciones combinan, y es un modo de mantenerse fiel a la realidad y a la vida, lo intensamente dramático, como por ejemplo, la lucha del Aguará y el perro Espadilla (cap. VII), la historia de la tapera del degollado (cap. XIII) y la muerte de "El Pueta" (cap. XVII), con las escenas llenas de esguinces humorísticos, como, por ejemplo, el baile en la casa de doña Juana La Maistra (cap. XI). Es destacable, todavía, la naturalidad con que se ha introducido en el cuerpo novelesco, especialmente a través de la figura de don Vizcacha Pereira, un contenido de filosofía moral, especie de decantación culta de la filosofía y experiencia populares. Otros logros los obtiene el autor en la descripción sensitiva del paisaje, en la composición de algunos retratos, en el tono lírico con que a veces crea las situaciones.

Dije antes que la novela tiene algunos puntos

débiles donde puede morder la crítica. Uno de ellos es el descuido en la composición: desorden en el desarrollo argumental, escenas que se tornan confusas por la actuación de personajes que el lector aún no conoce y el autor da por conocidos, intercalación brusca de episodios secundarios y sin mayor, o ninguna, conexión con la trama vertebral. Más grave es lo que he llamado desenfoques en la perspectiva narrativa. Son dos. Primero: no hay unidad en el enfoque de los personajes-animales, que a veces actúan como animales meramente, en su mera condición zoológica, y otras están tan humanizados que casi hacen olvidar su condición animal y se convierten en seres humanos totalmente. Segundo: el plano narrativo animal y el humano se confunden demasiado, se interfieren y se estoban. No hay una ley estable en el autor en cuanto al juego narrativo de ambos planos. La inserción de lo humano en lo animal y viceversa es imprecisa. No se ciñe a norma fija. Todo esto conspira, en ocasiones, contra la nitidez de dibujo de este orbe narrativo, que se hace difuso en sus límites. La novela, sin embargo, se salva siempre gracias a la sinceridad de su creador, y, además, es bien expresiva de su filosofía de la vida manifestada a través de algunos protagonistas representativos de categorías humanas básicas (el coraje heroico: don Aguarrá Guazú; la sabiduría meditativa: don Vizcacha; la sabiduría vital: don Juan Francisco) o por medio de los discursos de algunos personajes, especialmente los de don Vizcacha, quien desde su perspectiva animal, expone, diré así, un pensamiento pascalino sobre el hombre: es lo más alto y lo más bajo de la creación, asciende a cimas celestes, en ocasiones,

y, en otras, desciende a cimas infernales. ("El hombre —afirma don Vizcacha— es casi un dios y casi una bestia. Unas veces llega hasta merecer el divino título de aquél, pero la más de las veces rebasa la misma condición de ésta. Es el viviente más malo, más siniestro, más abyecto de la creación, pero es el más prodigioso, el más encumbrado y el más noble").

III

El mundo narrativo, de tan original fisonomía, que Monegal levanta en *Memorias de Juan Pedro Camargo*, crece y se amplía, con no menos originalidad, en las muchas decenas de cuentos, que a través de más de dos décadas, el autor ha ido publicando en el suplemento dominical de *El Día*, y de los cuales se han recogido algunos en los cuatro volúmenes (*12 cuentos*, 1963, *Cuentos*, 1966, *Nuevos cuentos*, 1967 y *Cuentos escogidos*, 1967) citados anteriormente. Esos cuatro libros reúnen unos ochenta cuentos. Creo que suman, aproximadamente, un tercio de los que su autor ha publicado en la prensa. Son, pues, un conjunto lo suficientemente amplio como para constituirse en un índice claro de las calidades y cualidades de cuentista de José Monegal. El mundo narrativo que instauran esas varias decenas de cuentos puede ser examinado desde perspectivas varias y caben muchas observaciones a su respecto. Sólo quiero subrayar dos o tres.

La primera de ellas es que constituyen un mundo narrativo que agrupa una fauna imaginaria abi-

garrada y muy varia. Es un mundo donde viborean matreros, milicos, peones de estancia, chinas viejas y criollas jóvenes, estancieros platudos, pulperos grandes como ranchos y duros como ñandubay, negros pobres y no se sabe cuántos tipos más. Aparecen viejas tercerolas, puñales como lanzas, pistolas de dos caños y sables como enormes montes. Hay montes abruptos, con sus claros tranquilos donde alguien, frecuentemente un matrero, matea, junto a un fueguito cuyo humo se eleva trepando por la copa de los árboles; hay cañadas; hay arroyos donde alguien pesca; hay ranchos donde se arraciman criaturas; hay pulperías donde se bebe, se canta y se arman trifulcas a las que pone fin, drásticamente, el pulpero, esgrimiendo la descomunal y persuasiva tranca de la puerta principal; hay animales que hablan y hasta organizan un certamen de canto; hay crímenes horrendos y clara fraternidad.

La segunda observación es que este mundo narrativo, a pesar del abigarramiento de tipos que congrega, se mueve dentro de una escala psicológica relativamente reducida. Todos, o casi todos, se mancomunan en la identidad que les confiere el medio cerril en que viven. Casi todos los personajes se identifican a través (permítaseme la expresión, usada sin sentido peyorativo) de la cualidad casi zoológica nacida de su primitivismo. De este primitivismo irradia esa especie de aureola de pureza que estos personajes muestran hasta en el crimen. Están todos ellos dotados de una ruda sinceridad vital. Uno de los escasos personajes cultos que aparecen en este mundo narrativo (la maestra de *La*

señorita) hace este balance: "A veces, cuando los atardeceres eran limpios, ella se sentaba a la puerta de la escuela. Y miraba la línea de los horizontes. Y allá abajo el rancharío desolado en medio del paisaje espléndido y salvajemente hermoso. Hacia el balance de sus pensamientos. Los hombres y los niños de allí eran otros. Pero mejores. Había en todos ellos un alto porcentaje de cosas negativas, delito, barbarie... empero era superior el porcentaje de inocencia y de bondad que poseían, una inocencia y bondad purísimas". Esta pura inocencia primitiva es la que hace que los personajes de Monegal trasluzcan en nítidas superficies su intimidad hecha de unas pocas pasiones substanciales pero vividas con intensidad y a las que se entremezclan una también intensa sabiduría vital y una jugosa astucia que es casi un instinto.

Y aquí cabe una tercer observación: estos personajes inocentes y primitivos se revelan íntegramente en sus actos que son habitualmente inauditos o por lo menos sorprendentes. Con lo que se arriba a una de las cualidades sobresalientes del cuentista Monegal. Su casi prodigiosa inventiva, su enorme capacidad receptiva de "sucesos" que elabora narrativamente con gran fluidez y sentido de la amenidad. Cada cuento suyo es una sorpresa y el repertorio anecdótico parece en él inagotable.

IV

Las anotaciones anteriores pueden completarse con alguna más. Un par de ejemplos serán el mejor camino para llegar a ella. En uno de sus cuentos,

Monegal afirma que uno de sus personajes era tuer-to, porque de tan haragán no se tomó el trabajo de cerrar un ojo sobre el cual, estando acostado, le caía el agua de una gotera. En otro, un personaje que ha recibido una tremenda herida en un entrevero, cuenta que salvó su vida jugándola al truco con la misma muerte que se le apareció a buscarlo. Ganó la partida y su vida, y la ganó haciendo trampas. Estas exageraciones descomunales constituyen el fondo de casi todas las mejores páginas de Monegal. Y se manifiestan tanto en los retratos de los tipos como en las situaciones, en rasgos estilísticos como en los jugosos "alegatos" que pronuncian algunos de sus personajes, que son de los más locuaces de nuestra narrativa campesina. Esos "alegatos" que parecen discursos homéricos realizados con sesgo humorístico, son verdaderos hallazgos del autor. Concreto la observación: el arte de Monegal concilia un realismo de fondo con un anti-realismo de ejecución. Parte de la realidad pero la deforma (a través de la exageración y el trazo caricaturesco y aún grotesco) hasta convertirla en una creación personal. Hay un mundo narrativo monegalesco, como hay otro morosoliano. Como hay otro de Espinola, otro de Ipuche, otro de Zavala Muniz. Y se podría seguir con otros nombres. Cada uno realiza con esa realidad su propia creación. La obra de cada uno de ellos posee, más o menos acentuado, diré así, su particular sesgo antirealista. Dejo el tema y señalo, en cambio, que el mejor comentario a los cuentos de Monegal son los dibujos con que el propio autor los ha ilustrado en la publicación semanal en que han ido apareciendo. Esos dibujos

representan personajes que tienen un aspecto que se aproxima a lo inverosímil. Sus fachas y atuendos lindan con lo grotesco. A pesar de lo cual sentimos que no nos son ajenos. Nos conducen, como de la mano, a algo que parece adormecido en el fondo de la memoria. Esas criaturas son las mismas de los cuentos. No nos remiten a la realidad de hoy, sino al subsuelo de la conciencia, a una especie de memoria ancestral que nos hace reconocer en esos tipos rasgos que de algún modo nos pertenecen. Son representativos de algunos modos de ser rioplatense, que más o menos secretamente, todos llevamos en nosotros mismos.

5. Serafín J. García (1908)

Cuando en 1936 publicó Serafín J. García su *Tacuruses*, no sospechaba, sin duda, que ese libro, que tuvo diez ediciones en unos veinte años, lo convertiría en el poeta uruguayo vivo más leído en el país, durante estas últimas décadas. Sin embargo, así fue en efecto. Y esos versos, en los que volvía a resonar, aunque con distinto tono, el cordaje de la vieja guitarra gauchesca, no sólo obtuvo la fervorosa adhesión popular, sino también la aprobación —entusiasta, a veces— de los críticos cultos. Víctor Pérez Petit llega a afirmar —nada menos!— que los improperios, reproches y acusaciones de *Hombrada*, una de las más celebradas composiciones del volumen, resuenan "*con la grandeza épica que tienen las desatadas cóleras del mismo Rey Lear*". (*Tres poemas gauchescos - Guillermo Cuadri, Serafín J. García, Romildo Risso. Revista Nacional*, Año IV, Agosto de 1941, N° 44). Los pœ-

mas de *Tacuruses* tienen todas esas virtudes, y también los vicios y carencias, que hacen factible entre nosotros un gran éxito popular y hasta pueden promover, en cierto grado, la aquiescencia del lector culto. Los poemas se vertebran mediante un hilo anecdótico que los hace fácilmente memorizables, comprensibles, concretos; hay en ellos una retórica sentimental —retórica muy sincera, auténtica y vivida— que sin esfuerzo contagia su efusividad al lector ingenuo; los versos ostentan un ritmo sencillo pero sostenido; el lenguaje tiene fuerza comunitiva y el poeta sabe inventar algunas de esas metáforas incisivas que quedan en la memoria casi como sentencias.

Añadamos —con lo cual se explica aún más su explosivo éxito inicial— que el libro constituía una especie de revitalización de un género —el de la poesía gauchesca— que parecía ya para siempre herida de muerte. El libro ofrece, desde luego, sus flaquezas, la mayor parte de las cuales se originan "retóricas sentimentales" aludida. Ella promueve una visión de la realidad que si bien es eficaz para el logro de un inicial impacto emotivo no resiste luego el empuje del más somero análisis. En medio de su entusiasmo, el mismo Pérez Petit percibe cuanto hay de falso, de doctrinario y declamativo en poemas como *Ejemplo*. De todos modos, y hecho el promedio de sus virtudes y debilidades, se tiene la impresión que *Tacureses* tiene asegurada esa forma de perduración de los libros que de algún modo, y al mismo tiempo, excitan y reflejan la conciencia popular. Nuevos libros de poemas (*Tierra amarga*, 1938, *Raíz y ala*, 1949, etc.), mostraron al autor empeñado en embarcar su musa en modos de poesía

menos tradicionalmente gauchescos. No le fue ajeno tampoco el impacto de la gitanería gencialorquesca, que suena tan fuerte y hermosa en el poeta español y se le vio caminar tan a contramano en sus imitadores de América. Al mismo tiempo que el autor treintaytresino hacía conocer esos nuevos poemas, dio a la imprenta varios volúmenes de cuentos: *En carne viva*, (1937), *Burbujas* (1940), *Barro y sol* (1941), *Asfalto* (1944), *Las aventuras de Juan el Zorro* (1950). Es autor, además, de dos antologías: *Panorama de la poesía gauchesca del Uruguay* (1941) y *Panorama del cuento nativista del Uruguay* (1943).

Casi todos los cuentos de Serafín J. García, aunque los de *Asfalto* son ciudadanos, tienen por escenario el campo, y de los varios títulos mencionados los que mejor representan al autor son, a nuestro juicio, *En carne viva* y *Las aventuras de Juan el Zorro*. Respondiendo a una de las preguntas de la encuesta realizada hace unos dos años por un semanario montevideano, escribió Serafín J. García: "No creo que ningún hecho en particular haya influido sobre mi obra; pero estoy seguro, eso sí, de que la miseria incrustada en los aledaños de mi pueblo, y la silenciosa dignidad con que la sobrellevan los hombres, las mujeres y hasta los niños por ella fustigados sin razón, me impulsaron a hacer de ese drama anónimo y oscuro mi tema permanente, aún sabiendo que con él podría entorpecer felices digestiones". (Marcha, N^o 1011, 3/6/60). Estas palabras explican suficientemente el tono, los ambientes, los personajes, los temas, el carácter todo, en suma, de los cuentos de *En carne viva*. Y en efecto: la visión que el

autor da de nuestro campo es una visión anti-idílica, contra-bucólica. El ha visto la miseria y el drama, el hambre y la explotación del hombre por el hombre; en el paisano, ha visto al proletario, según la exacta afirmación de don Alberto Zum Felde. Y su libro ofrece, desnudamente, un cuadro sombrío. Desde el punto de vista de la realidad, el autor, sin duda, no exagera las tintas. Lo que narra es (o fue) cierto. Desde el punto de vista literario, cabe reprocharle la falta de creación, la elementalidad de sus medios expresivos, la ausencia de matices en el cuadro (ver sólo la miseria del mundo campesino supone tanta limitación como la del que sólo ve sus aspectos idílicos). La simplicidad en la narración hace, sin duda, que estos cuentos sean fácilmente accesibles a cualquier lector, pero los despojan, sin duda también, de auténticas calidades literarias. Un toque de clara fraternidad habita el alma de los personajes del libro (carboneros, leñadores, chacareros, peones de estancia, trabajadores de los arrozales, habitantes de los pueblos de ratas).

En *Las aventuras de Juan el Zorro*, el autor se ubica —y ubica a sus lectores— en otro tono, en otro modo, en otra zona de creación literaria. El protagonista es el zorro astuto y aventurero de las narraciones populares y de idéntica cepa provienen los otros personajes: el Ñandú, el Tigre, la Mulita, la Tortuga, la Cigüeña, el León Bayo, etc. Fábulas criollas subtitula el autor al conjunto de 27 capítulos que forman el libro. Aunque cada fábula constituye una unidad narrativa, casi todo el libro se desenvuelve en torno un elemento anecdótico central: la

rivalidad del Tigre overo, rico hacendado y caudillo político, y el Zorro, que lo ha engañado con motivo de unas elecciones. Desde el cap. VI, titulado *Entra en escena el Tigre*, el libro tiene una cierta estructura de novela. La veta humorística y poética de las narraciones populares de donde el libro proviene se infiltra en sus páginas, y ellas adquieren, por eso, un rostro risueño, un andar ágil y ameno que las hacen de agradable lectura. El libro no está exento, desde luego, de intención crítica social, y aún moralizante, pero está muy lejos del cuadro sombrío dado *En carne viva*. El autor pretende menos y obtiene más. Se palpa en estas páginas el goce de narrar, la escritura realizada sin el estrujante preconcepto de que la función del narrador debe ser mesiánica y reivindicatoria. Todo esto no quiere decir que el libro sea inobjetable. El autor trabaja con el material que le ofrece una tradición popular y no lo reelabora hasta hacer de él su propia creación personal; los personajes están diseñados sólo en superficie, son definibles mediante un epíteto que dice cómo son pero que no es suficiente, desde luego, para hacer ver cómo viven lo que son (del Ñandú se dice que es glotón y de la Tortuga que es avara, pero no se les ve vivir ni su glotonería ni su avaricia); el lenguaje de los diálogos es mera reproducción fonética de las deformaciones del habla popular, pero no alcanza categoría de recreación poética del mismo. Estas observaciones no impiden, sin embargo, y tal como hemos dicho antes, que el libro pueda ser leído con agrado y constituya, incluso, un aporte interesante para el estudio de nuestro folklore.

6. Alfredo Gravina (1913)

Desde la publicación de su primer libro de cuentos, *Sangre en los surcos* (1938), Alfredo Gravina parece reclamar que se le considere un escritor sino muy de acuerdo con su época, sí bien ubicado en su tiempo. Atento a la vida y los seres que lo rodean, atento a los problemas que los urgen, Gravina ha publicado, en el término de algo más de dos décadas, cinco novelas (*Historia de una historia*, 1944, *Macadán*, 1948, *Fronteras al viento*, 1951, *El único camino*, 1958 y *Del miedo al orgullo*, 1959), dos libros de cuentos (el ya citado y *El extraordinario fin de un hombre vulgar*, 1942), más algunas otras publicaciones de índole distinta (*Viaje por la URSS y Checoslovaquia*, 1956, *Reportaje campesino* y *Presentación de Rumania*, también ambas de 1956). Y en todos sus cuentos y novelas es el hombre uruguayo de hoy —radicado temporal y geográficamente con estricta delimitación— el que protagoniza la acción. Buen conocedor de nuestro campo —es oriundo de Tacuarembó— y también de Montevideo —está radicado aquí desde muy joven—, Gravina es de los pocos narradores uruguayos que ha procurado dar en su obra una visión totalizadora del país. Es éste uno de sus mayores méritos, cualesquiera sean las limitaciones que puedan señalarse en esa visión y las objeciones que puedan hacerse a su realización literaria. Pero de la desapareja calidad de sus páginas (Gravina parece cuidar la combinación en dosis iguales de aciertos y desaciertos), surge siempre un aire cordial, efusivo y fraternal que las ennoblece.

Tres momentos nos es posible señalar en la producción de Gravina. El primero lo hallamos en sus libros iniciales (*Sangre en los surcos*, *El extraordinario fin de un hombre vulgar*, *Historia de una historia*) y en algunos cuentos (recordamos en este momento *El durito*, *La seca*, *La danza macabra*) que aparecieron en diversas revistas y que el autor pensaba recoger en un volumen, *La calle de la Estación*, que no apareció. Ya esos trabajos iniciales informan del que será el procedimiento más característico del autor: sobre el entramado de una historia uniformemente gris y opaca, destaca, de pronto, el instante de intensidad en el que la vida, urgida, revela el destello de su siempre imprevisible riqueza. Toda esa producción lo coloca en la línea de un naturalismo que no rehuye la crudeza, ni las luces duras y violentas, pero que frecuentemente se humaniza con un toque de comprensión y ternura. Y si el naturalismo —como se ha dicho— es unas veces el mundo visto a través de una ventana, y otras el interior de un cuarto atisbado por el ojo de una cerradura, podemos afirmar que las citadas obras de Gravina participan de ambas notas. Desde esas páginas muestra al hombre y su medio —al hombre en su limpio paisaje campesino o en su turbio paisaje ciudadano— sin interferir en la narración con explicaciones, dejando que uno y otro, y su mutua dependencia se expliquen por sí mismos. Este dejar andar con sus naturales pasos a los personajes —que era en el caso de Gravina una virtud literaria— comienza a desaparecer en *Macadán*, que constituye el segundo momento del autor. Allí el autor comienza a ingerir su personal ideología en el individual destino

de sus seres de ficción y les estorba en parte su natural andadura. No obstante el novelista se mantiene firme y logra, sin muchas caídas, darnos sin falseamientos esa realidad no muy reconfortante de la vida, o algunas vidas, en un pueblo del interior. (Un pueblo del interior: cuarenta manzanas rodeando una plaza y en torno a ella el Club Social, la Jefatura de Policía, la Iglesia, algunos comercios). Allí, adonde fue trasladado debido a un sumario administrativo, acomoda Albano, protagonista de la novela, su inadaptación a un ambiente que encuentra sórdido, pequeño, monótono. A su vez, los otros personajes, al contacto con este hombre extraño a sus propias vidas, entran todos en un ritmo de vida que les es ajeno. Surgen conflictos individuales. Pero surge, también, un personaje colectivo: el pueblo con su vida monótona, con sus días aparentemente idénticos, con sus "noches y noches iguales, fundidas en una sola noche que absorbe los escasos incidentes extraordinarios de la vida y los sume en el olvido"). El tercer momento aparece con *Fronteras al viento* y sigue en *El único camino*. Casi a codazos, la personal ideología del autor procura prevalecer sobre la espontaneidad del narrador. La división de los hombres en dos grupos: los ricos y los pobres, con la adscripción de lacras morales a los primeros y morales virtudes a los segundos, no es la mejor manera, por cierto, de convencernos de la solidez del andamiaje ideológico del autor. Eso es, sin embargo, lo que Gravina hace en ambas novelas (la primera de ambiente rural y de ambiente urbano la segunda). Conspira así contra sus mejores virtudes de narrador, las cuales, sin embargo, en muchos instantes y

aspectos se siguen sosteniendo. Digamos, ahora, que, afortunadamente para el libro y el autor, en su hasta hoy última novela, *Del miedo al orgullo*, esos males literarios que afectaban a la dos anteriores, aunque subsistentes, aparecen atemperados, disminuidos. Parece volver a la actitud creadora de aquellos sus primeros cuentos de *Sangre en los surcos*. Ellos —con su frescura, sus hallazgos expresivos, su incisiva precisión sintética— siguen siendo de las mejores páginas del autor, aunque no tengan, sin duda, la madurez de escritor visibles en sus otros libros.

Un juicio global sobre la narrativa de Gravina daría, a nuestro juicio, el resultado que indicaremos en seguida. *Virtudes*: fácil imaginación para inventar anécdotas y situaciones; destreza para conducir la acción y combinar coherentemente, y sin que el lector se pierda, distintas vidas y muchos personajes en una misma obra (ésta es una de las excelencias de *El único camino*); capacidad para observar y recrear ambientes y personajes; amenidad; estilo fluente, ágil, con algunos momentos en que hay realmente creación estilística. *Deficiencias*: debilidad ideológica; intromisión, a veces de contrabando, de puntos de vista del autor allí donde no es necesario (el mismo Federico Engels opinaba que no era conveniente que el novelista ni aun el social diera explícitamente soluciones);* ex-

(*) Vale más para la obra de arte que las opiniones políticas del autor permanezcan escondidas (...). La tendencia debe resaltar de la acción y de la situación, sin que sea explícitamente formulada y el poeta no tiene por qué dar al lector la solución histórica futura de los conflictos que describe". (F. Engels; Carta a Miuna Kantsky - Del libro *Sobre literatura y arte* - Selección de tertos de Carlos Marx y Federico Engels México; Editorial Masas, 1938).

tensión excesiva en algunas obras, como consecuencia de la facilidad para narrar que posee el autor con lo cual las superficializa y debilita. Si sumamos virtudes y deficiencias y buscamos el promedio hallaremos un buen puntaje para el autor, que lo ubica en un lugar destacado de la narrativa uruguaya de hoy.

LA TRADICION PERSISTE

UN SECTOR DEL CUARENTA Y CINCO

Dentro de la llamada *generación del 45*, denominación de cuya exactitud no me responsabilizo, es visible un grupo de escritores que continúa la orientación de los narradores criollistas del veinte y del treinta, aunque lo hacen desde un punto de partida distinto y cada uno de ellos con un trazo personal. Los narradores cuyas semblanzas van a continuación integran ese grupo. De las cinco semblanzas, cuatro aparecieron en: Arturo Sergio Visca, *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1962). La relativa a Milton Stelardo apareció, el 9/VII/968, en EL PAIS, como reseña bibliográfica de su libro *La demorona y otros cuentos*.

1. Eliseo Salvador Porta (1912 - 1971)

Eliseo Salvador Porta nació en Tomás Gomenoso (Artigas). Allí pasó su infancia, de la cual conservó siempre esos recuerdos encendidos de emoción que constituyen ese manadero de vivas aguas que dan a cada vida lo mejor de su sustancia. Cuando se radicó en Montevideo para seguir sus estudios de Medicina, se sintió como una plan-

ta transplantada a una tierra poco propicia. Por eso, sin duda, en páginas escritas hace casi diez años, Domingo Luis Bordoli escribía que "*después de un próspero trajín de cinco lustros en Montevideo, Porta desea volver a su lugar natal para ejercer allí su profesión de médico en una policlínica*". Porque, según escribe también Bordoli, cada vez que en vacaciones volvía Porta a su pueblo experimentaba "*una especie de estremecimiento por el que entendió que estaba allí y no en otro sitio el punto exacto desde donde él podía contemplar el universo*". En la madurez de su vida, según nuestros datos, cumplió Porta su deseo. Arraigado en su lugar natal, dirigió allí una policlínica y ejerció su también vocacional labor de profesor. Y escribió. Cumpliendo así esa su vocación tercera —no sabemos si primera en su orden preferencial— que le hizo publicar once libros en algo más de dos décadas. Su libro inicial fue *Estampas* (1943). Los versos de ese libro, y hasta su mismo título, anuncian, igual que los iniciales versos de Morosoli, más que a un futuro poeta en crecimiento a un narrador en potencia. Y en efecto, los tres libros siguientes, que se cuentan entre las mejores del autor, pertenecen al género narrativo: *De aquel pueblo y sus aledaños* (1951), cuentos, y dos novelas, *Con la raíz al sol* (1953) y *Ruta 3* (1956). Otros de sus libros son breves, ágiles, incitantes y discutibles ensayos: *Artigas Va. oración Psicológica* (1958), *Uruguay: realidad y reforma agraria* (1961), *Marxismo y cristianismo* (1966) y *Qué es la revolución* (1969). Publicó también dos novelas históricas, *Intemperie* (1963) y *Sabina* (1968).

¿Cuál es, cómo es el "*mundo imaginario*" que verifica Porta en sus tres libros narrativos?⁽¹⁾ Caractericémoslos brevemente. En lo que se refiere al primero, el título mismo, *De aquel pueblo y sus aledaños*, señala suficientemente cuáles son los ambientes y decorados. A través de los apuntes, supuestos apuntes, sin duda, de don Plácido, "*antiguo maestro ya jubilado*", Porta va perfilando ambientes, sucesos, personajes de un pueblo "*interesante porque se parece a muchos otros de nuestra querida tierra*". Tanto *El padre* como *En el puesto del fondo* son bien representativos de los personajes (chacareros, poceros, peones de estancia, algún comerciante, algún agrónomo) y del ambiente (el pueblo mismo y el campo abierto) del libro. *El padre* trasmite con plenitud un personaje y una situación de profundo y generoso contenido humano. Sus elementos narrativos son sencillos pero de notable nitidez. Es interesante subrayar la simpatía con que está visto "*el gringo*", ese humilde pero importante factor de la vida de nuestro país y al cual satirizó tan injustamente el sainete rioplatense. Es hermosa la estampa que el autor pone ante nuestros ojos cuando el protagonista surge, a pleno sol, del pozo, "*floreceda de gotitas la barba de oro, y todo él reluciente y agigantado*". Otro clima y otros tipos da *En el puesto del fondo*, cuento que tanto como por su situación final —el parto primitivo en el rancho perdido en la soledad de los campos— se jerarquiza por la autenticidad, de cosa vivida y profundamente sentida, de todos los deta-

(1) En el Apéndice figura una nota en la cual se analizan las dos novelas históricas, que no habían sido aun escritas cuando se publicó esta semblanza.

iles con que se va componiendo la conducción de los tres toros. (Un ejemplo: "El amanecer nos encontró lejos del pueblo, arreando al paso por el callejón las grandes masas plásticas de los toros. De vez en cuando alguno de ellos se atravesaba, de frente al sol, y permanecía inmóvil como un monumento"). Jerarquiza también a este cuento la verdad intensa con que están vistos los personajes; son personajes que poseen virtudes morales (vigor interior, serenidad, aceptación de sus circunstancias con la forma más hermosa de posesión: sin tener conciencia de que las poseen). Después de estos cuentos iniciales, viene *Con la raíz al sol*, que marca, a nuestro juicio, el mejor momento de la narrativa de Porta. Es la novela de la seca, que pone al sol no sólo las raíces de las plantas sino la de las almas humanas que la sufren. La seca desnuda las raíces de la tierra y desnuda las raíces del alma humana. Y este doble desnudamiento se refleja, como en un espejo, en la novela. De ahí: paisajes y personajes mostrando, en la novela, la acción de los unos sobre los otros. Del medio sobre los personajes, de éstos sobre aquél y de los personajes entre sí. La tierra se reseca y se endurece también el alma de los hombres. (Víctima de una broma cruel y estúpida, muere de insolación Dominguito, el tonto del pueblo). Arde la tierra y arden las pasiones. (Claudia, la hija del estanciero don Artemio Segovia se entrega al peón Nemesio). La luna, inmensa y trágica, "deja sobre las cosas lumbres fúnebres como restos de incendio". Y bajo ese fulgor, los seres parecen moverse por momentos en una fantasmal danza macabra. (Don Ar-

temio Segovia ve pasar, bajo la luz lunar y vestida de blanco, a su hija Claudia. Enmudecido de respeto cree reconocer, alucinado, en esa figura a su difunta esposa, cuando era joven y pasaba con largo batón blanco). Pero el final de la novela, cuando don Artemio y los chacareros de la colonia se unen y luchan contra la seca, hace de la obra un verdadero himno a la fraternidad humana. "Es un desenlace sorpresivo, —ha escrito Bordoli en el prólogo de la obra—, que el autor parecería no haber premeditado y que cierra la novela con una destellante rotundidad". Anotemos ahora que la intención social y revolucionaria que subyace en las páginas de *Con la raíz al sol*, aflora en algunos momentos y empalidece las mejores cualidades del escritor. Pero, afortunadamente, esa intención no afecta esencialmente a los valores sustanciales de la novela. No ocurre lo mismo en *Ruta 3*. Aquí el "sociólogo" se ha superpuesto al creador, impidiéndole el libre juego de su creación. Al hacer esta afirmación, no le reprochamos al autor su intención revolucionaria, sino la inadecuación entre lo hondo de su visión directa de la realidad y lo débil de su construcción ideológica. Como casi todos nuestros pretendidos escritores revolucionarios, Porta se ajusta en *Ruta 3* a este patrón conceptual: de capataz para arriba todos los hombres son malos; de capataz para abajo, todos buenos. Con un esquema tal no hay novela de intención social y revolucionaria que subsista. Además, la obra es protagonizada por un personaje, Antero Rumi, literariamente inconvincente. Antero Rumi es un profesional (¿médico?, ¿abogado?) que, contra toda razón,

y sin que el autor se moleste en explicar los motivos, ha abandonado su profesión para dedicarse a las faenas rurales. Tras un par de presumibles fracasos iniciales, se casa con Lina, "la hija del balsero", y se asocia más tarde con un chacarero vecino, Rusoli, para dedicarse al cultivo del tomate. Para Porta, Antero Rumi es "un precursor", un ser "perbinchido de una ciencia de abuelos a quienes nunca vió", es "uno de tantos que llegaron tarde para intervenir en las cargas de lanza". De ahí que Antero Rumi pueda desdeñar todo convencionalismo, mostrarse arisco y tierno sucesivamente, sentirse irónico ante la religiosidad de los pobres, desdeñar la ayuda de los ricos, consolarse a sí mismo y a su mujer, cuando se les muere un hijo de pocos meses, con inconducentes reflexiones sobre problemas sociales. En una palabra, el personaje no convence y nos hace recordar que, con exacta fórmula, Engels afirmaba que la novela social requiere, "además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas". ¿Qué tiene de típico Antero Rumi? No obstante, no todo es esfuerzo perdido en esta novela. Hay en Porta siempre una última autenticidad que salva al narrador. Sabe, por ejemplo, en páginas de sostenido interés, contar la vida de un balsero; sabe hacer vivir, aunque apenas los aboceta, a algunos de esos típicos chacareros de ascendencia europea que envejecen sobre la tierra, inclinándose día a día sobre ella; sabe mostrarse como un hábil paisajista que sin artificio monta con emoción y plasticidad sus escenarios; sabe sentir la naturaleza, como lo evidencia en las

páginas finales del cap. VIII, donde narra con hermosa sensibilidad sus emociones ante el arroyo y el monte, y las mil minúsculas vidas que los pueblan. Esos pasajes y el ejercicio de esas cualidades salvan en conjunto a la novela y, en definitiva, si se nos preguntara nuestra opinión, diríamos que merece y debe ser leída. Debe ser leída, a pesar de que en ella, como en las otras obras del autor, son visibles algunas no muy importantes, pero sí algo molestas, deficiencias técnicas (cierto desorden en el proceso anecdótico, falta de equilibrio de los distintos elementos narrativos) que muy fácilmente pueden ser corregidos.

2. Mario Arregui (1917)

Otro estanciero, el anterior fue Amorim, nos sale ahora al paso: Mario Arregui, a quien, un poco absurdamente, alguien ha llamado un "Valéry en las pampas". No creemos que Arregui sea muy Valery, ni que Flores sea tan "pampas". Pero aunque no compartamos estrictamente dicha fórmula, es posible admitir que ella tiene el mérito de subrayar un rasgo de la fisonomía humana y literaria de Mario Arregui. Reparte su atención entre el cuidado de su estancia —donde se halla radicado hace años— y la lectura de algunos autores que configuran una posición mental muy de hoy y nada rural, por cierto; elabora muchas de sus cuentos con material extraído, o sugerido, del ambiente campesino, pero lo hace con una delectación formal que lo colocan siempre a un paso del esteticismo, cuando no dentro del esteticismo mismo. Ha pu-

blicado hasta hoy dos libros de cuentos: *Noche de San Juan y otros cuentos* (1956) y *Hombres y caballos* (1960), que reúnen entre ambos once trabajos (siete y cuatro respectivamente). Recordamos algunos otros, todavía no reunidos en libro: *La casa de Piedras*, *Burbuja*, *Un cuento con el Diablo*. Conserva hasta este momento inédito un libro sobre el poeta Líber Falco. Una obra, pues no muy vasta pero que le da, y cualquiera sea la posición crítica que se asuma ante ella, una fisonomía personal, un lugar distinguido en la narrativa uruguaya de estos años. A nuestro juicio, la narrativa de Arregui muestra excelencias evidentes junto a carencias también notorias. Procuraremos señalar unas y otras⁽¹⁾.

De los siete cuentos que componen *Noche de San Juan y otros*⁽²⁾, cinco son protagonizados por personajes que no llegan realmente a definirse como "almas" en el sentido que esta palabra debe tener en narrativa. Más que seres vivos, son meros "sujetos" en los cuales transcurre una serie de sensaciones y vivencias que no logran integrarse. Esos

(1) Estas líneas fueron escritas en 1962. Posteriormente, Mario Arregui publicó otro libro de cuentos, *La sed y el agua* (1964) y Líber Falco (1964). En un sólo volumen, *Tres libros de cuentos* (1969) reunió la casi totalidad de sus cuentos.

(2) Quizás convenga señalar que el autor gusta de clasificar sus cuentos en pequeñas notas que abren sus libros. De acuerdo con la clasificación de Arregui estos siete cuentos se clasifican así: dos (*El gato y Mis amigos muertos*) son fantásticos; tres (*Noche de San Juan*, *Diego Alonso y El caminante y el camino*) son realistas, y "se ambientan en un pueblo que puede ser cualquiera de nuestras llamadas ciudades del interior" los dos restantes son "más difíciles de clasificar" porque "en ambos interviene el sueño incidiendo en una situación más o menos real". Los cuatro cuentos del segundo libro son dos de ambiente pueblerino (*Crónica policial*, *Unos versos que no dijo...*) y dos de ambiente campero (*Los caballos y Tres hombres*).

personajes fraternizan todos, aunque socialmente son muy diferentes, en una común sensación vital aniquilante y aniquiladora, hecha de angustia y aburrimiento. El Francisco Reyes de *Noche de San Juan* no es sustancialmente distinto del Ricardo Cáceres de *El caminante y el Camino*, ni ambos de los innominados protagonistas de *El viento del sur* y de *Las formas del humo*. Carentes de vitalidad, desustanciados, sólo viven deslastradas sensaciones eróticas, que, al cabo, tampoco los satisfacen. El mundo se reduce para ellos a un pozo de desgano y hastío. Más que vivir son vividos por el fluir de sus sensaciones. "Yo vivo lentamente, baldiamente", —dice uno de ellos—, "o, mejor dicho, dejo que me vivan los fugaces, húmedos metales de los días y que me camine la carne y los huesos la lenta, densa, negra materia de las noches". Esta nuditante visión de la realidad se confirma, desde otra perspectiva en *Mis amigos muertos*. Arregui inventa allí un mundo de ultratumba que solo es la duplicación de lo que fue el mundo terrenal para el personaje del cuento. La vida del personaje fue regida por el aburrimiento y la soledad; la soledad y el aburrimiento rigen a su vez el menorrizado Nirvana inventado por Arregui. Pensamos que en estos cuentos Arregui no crea personajes, porque no hace sobrepasar casi nunca a sus protagonistas esos límites dentro de los cuales la vida se reduce a una simple, casi instintiva espontaneidad. Sus personajes viven como si el yo y la conciencia fueran estáticos devoradores de sensaciones, sin lograr que sus vidas se constituyan en un quehacer dinámico, consciente y voluntario. Los

dos restantes cuentos del libro —*El gato y Diego Alonso*— no ofrecen la limitación señalada. El primero, de estructura nítida y feliz invención, muestra a una hechicera que logra transformar un gato en una especie de pequeño tigre y luego —el invento matando al inventor —es muerta por él. En este cuento, aunque la protagonista vive en forma casi puramente visceral y movida por extrañas fuerzas ancestrales, consigue Arregui un personaje nítidamente individualizado. En *Diego Alonso*, el protagonista, en un alarde muy criollo de coraje, se hace afeitar por un peluquero rival suyo en amores y que poco antes ha intentado apuñalarlo. Diego Alonso actúa casi solamente a impulsos de una mera instantaneidad y para demostrarse "*que la raíz de donde puede nacer el coraje continuaba también intacta*". El cuento, concentrado sobre la situación indicada no ofrece antecedentes bastantes como para reconstruir la total historia interior del personaje, pero la peripecia, contada con vigor, actúa dinámica y conclusivamente y les da a ambos protagonistas, así como a los personajes secundarios, verdadera vida de seres de ficción. En esta mejor línea creadora, en la que el autor se esfuerza por crear "*fauna imaginaria*" con perfiles individualizados y visibles, se ubican, sin duda, los cuatro cuentos de *Hombres y caballos*. En estos cuentos (incluso los quizás demasiado habladores caballos del cuento inicial), tienen fisonomía propia. No desaparecen, es cierto, la imposición de "*juego literario*", —*esteticista* a nuestro juicio—, característica de Arregui. (*Tres hombres*, que muchos estiman un cuento de antología, es

una elaboración, en un plano literario culto, de dos recurrentes temas de la mitología popular: la nobleza gaucha, el coraje criollo. El cuento es juego literario, no transcripción de verdades hondas e intensas. No creemos que el autor haya querido dar en ese cuento ni una "*verdad*" que pertenezca al autor mismo, ni una "*verdad*" hallable en la realidad. Es otra cosa. Imaginería. Lúdico afán literario. Complacencia en componer un mundo irrisado pero frágil como una pompa de jabón. Pero, como dijimos, los personajes tienen personalidad literaria como "*seres narrativos*").

Las mayores excelencias de la narrativa de Arregui se hallan, a nuestro modo de ver, en los aspectos formales, en la evidente eficacia de los medios expresivos. La estructura narrativa es en Arregui —aunque a veces eluda la concepción clásica del cuento —siempre sólida. Por leve que sea la anécdota de algunos de sus cuentos, ellos muestran siempre una ajustada composición. Evidencian, además, una conciencia literaria alerta, que sabe lo que quiere y lo realiza bien. Es eficaz al montar escenarios y decorados, valorizando los detalles y dándoles significación. Cada cuento tiene su propia atmósfera. El lector halla, finalmente, en sus cuentos, una tensa voluntad de estilo. Este mantiene siempre un ritmo y un tono ajustados. Bajo este aspecto los cuentos de Arregui sólo podrían merecer una objeción, que para muchos no lo sería: se quisiera que el autor fuera por momentos menos lúcido y premeditado. Leyendo sus cuentos se recuerda la afirmación de Azorín, para quien el mejor estilo literario se alcanza cuando el autor,

"*embebido en su propia visión interior*" no se da cuenta de cómo escribe ni repara en la forma literaria. Deseearíamos, a veces, para el estilo de Arregui una espontaneidad de esa índole. Anotemos que así como hay un avance del primer al segundo libro en lo que respecta a la creación de personajes, hay también un avance, entre uno y otro libro, en lo que respecta al estilo. En este segundo, se percibe mayor espontaneidad, sin que por eso se pierda la necesaria conciencia lucidez literaria. Hay en *Hombres y caballos* un cierto equilibrio entre ambos ingredientes. Nos parece oportuno señalarlo.

3. Luis Castelli (1919)

He aquí un escritor que parece empeñado en practicar, en lo que se refiere a su presentación ante el lector, una especie de arte de prestidigitación nominativa. En su calidad de ensayista, crítico y conferencista es Domingo Luis Bordoli; como narrador, Luis Castelli. Este pintoresco fregolismo literario fue, por otra parte, para los lectores del autor, y casi desde el comienzo, un secreto con clave conocida. Domingo Luis Bordoli Castelli es el nombre completo de esos dos escritores que son uno, y Luis Castelli no es más que la conjunción del segundo nombre de pila y el segundo apellido. Es curiosa esa duplicación nominal en un escritor cuyas manifestaciones literarias diversas —ensayo, crítica, cuento— muestran una fisonomía tan unitaria y coherente. En último rigor, y si atendemos bien a su postura ante el mundo, a su visión de los hombres y de la realidad, percibimos que una mis-

ma sustancia humana y literaria corre, cálida y emotiva, por las páginas del narrador, del ensayista y del crítico. (Y, para sus amigos, también por esas letras y músicas de tango que compone como esparcimiento que no se oculta ni se ostenta). Así, pues, ni el narrador es una especie de doble del crítico y ensayista, ni éste una especie de doble de aquél. No hay mutuo enmascaramiento. Contrariamente, uno y otro no enmascaran sino que evidencian a un mismo escritor que ha sabido acercarse a la realidad —los libros forman parte de la realidad también— con fineza intelectual y, a la vez, con estremecimiento emotivo. O mejor, si se quiere, dentro del orbe constituido por una intuición emocional de la vida —intuición descubridora de valores— se instala la fineza intelectual y organiza y sedimenta ese orbe. Orbe que tiene una clara tensión espiritual: la que le comunica el sentimiento cristiano —con precisión: la ortodoxia católica— del escritor. Como otros escritores de su promoción, Domingo Luis Bordoli tiene poca obra editada en libro. Estos, hasta ahora, son tres: uno de cuentos, *Senderos solos* (1960), una *Vida de Juan Zorrilla de San Martín* (1961), que obtuvo el primer premio en el concurso organizado por el Concejo Departamental de Montevideo para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta y *Los clásicos y nosotros* (1965), ensayos. Pero, igual que otros escritores de su promoción, tiene mucha labor dispersa en publicaciones periódicas, la cual irá poco a poco —pensamos— entregándose en libros futuros. Añadamos, para completar esta imagen inicial, que fue, junto con Washington Lockhart, co-director de la revista de literatura *Asir*.

Doce cuentos congrega *Senderos solos*. La mayoría de ellos tienen un marco preciso: la ciudad de Mercedes (donde el autor, aunque nacido en Fray Bentos, ha vivido gran parte de su infancia y adolescencia). Las excepciones más notorias de esta ubicación geográfica son *Calle Ellauri*, de ambiente montevideano, y *Mundo verde y rojo*, cuya acción transcurre en la época artiguista (parte en Montevideo, parte en algunos lugares de nuestra campaña). Esta caracterización nos enfrenta a un conjunto de cuentos que, en su aspecto más externo, no dejan de tener un cierto satinado costumbrista. El autor, en efecto, se complace en ir construyendo una imagen del pueblo y sus habitantes sin rehuir, a veces, lo que uno y otro tienen de pintoresco y aún de humorístico. Pero este aspecto constituye sólo la corteza de los cuentos, porque el escritor ha efectuado un corte vertical a partir de esa superficie, y su mirada ha apresado, dentro de esas realidades más profundas. Con ellas ha creado su propio mundo narrativo. Este mundo narrativo ofrece, junto a ese satinado costumbrista y sin destruirlo, otro rasgo esencial: casi todos los cuentos constituyen, considerados globalmente, una especie de "atmósfera lírica". ¿Cuál es el carácter del lirismo con el que se construye esa atmósfera? Diríamos, inicialmente, que ese lirismo no es una forma de la "evasión" sino del "arraigo"; es un lirismo que surge espontáneamente de los "contenidos" de la realidad. Se manifiesta, en ocasiones, como expresión de una gozosa, casi voluptuosa emoción ante la naturaleza: "El pasto está tibio en medio de la tarde y baja en apretadas filas hasta bañarse en la on-

dulación silenciosa del agua; ésta se quiebra, a veces, en una pedrería de pequeños globos transparentes, y el pasto se revuelca allí lleno de verdor y juventud". En otras oportunidades ese lirismo nace de una delicada aprehensión de esos "primores de lo vulgar", de esos destellos de poesía que arrojan de sí las realidades más humildes: "Un poncho pampa cubre su cama. Este poncho de Marta es como un alma. Está lleno de su propia dicha y para poder vivirla se ha cubierto de humildad; así nadie lo advierte, ni nadie lo incomoda". Otros modos de manifestación tiene este lirismo⁽¹⁾. Dejémoslo de lado y anotemos que dentro de esa "atmósfera lírica" que es globalmente el cuento, el autor ubica personajes apresados con mirada realista y transmitidos con fidelidad a esa forma de visión. Al comentar, más abajo, algunos cuentos, nos referiremos a los caracteres de algunos personajes, pero nos parece oportuno consignar aquí que una manifestación de ese realismo en la aprehensión de los personajes se halla en la abundancia de breves retratos que el autor va disseminando a lo largo de sus cuentos. Son a modo de miniaturas, compuestas de algunos elementos estáticos, descriptivos, y de algún otro dinámico (un hecho, una anécdota) que da la singularidad psicológica. Véase, elegido al azar, el retrato del vasco Ezcurra: "Era un viejo fornido, de piernas enclenques. Cuando se emborrachaba, se po-

(1) En dos cuentos (Trago amargo y El entierro) la "atmósfera lírica", sin desaparecer del todo, abre paso a un clima de "humor" dentro del cual se ubican los personajes. Pero notemos que el "humor", por lo que tiene de intensamente subjetivo y especialmente si no es una forma del sarcasmo o la ironía, es también un modo del lirismo.

nia impresionante. En una ocasión le dio un puñetazo a un caballo y recibió una cox en el muslo. Otra vez se prendió al teléfono a manijita y no recibiendo comunicación de inmediato trajo un bacha y partió el aparato". Hubiéramos deseado reproducir otro de estos retratos (algunos tan llenos de humor y de gracia como los del vasco Pedro y y el viejito Mederos, hinchas de fútbol, que aparecen en *El entierro*). Esta exacta conjunción de lirismo y realismo es uno de los ingredientes que le dan un "sabor" original a los cuentos de Senderos solos. El aura poética que baña a los personajes (sin que ellos pierdan sus perfiles de realidad objetivamente apresada) los depura estéticamente, opera como elemento "cathártico". Esa inmersión en aguas líricas arranca también, en algunos personajes, destellos inesperados. (Recuérdese, al respecto, a Simón "el burrito", en *Día de lluvia*, paseando su inocencia en el encanto de esa llovizna mansa que, con aire de cosa inmemorial, cae sobre el pueblo).

Emir Rodríguez Monegal, en una nota titulada *Otra forma del rigor*⁽²⁾, ha escrito que "la densidad humana de los temas" es característica de la narrativa de Luis Castelli. Entendemos que el crítico incluye en el cuerpo de la palabra temas, esta otra: personajes. Con esta explicitación expresamos nuestro acuerdo con la afirmación de Monegal, subrayando, además, que esa densidad humana se manifiesta de distintos modos en los diversos cuentos. En algún cuento, *La golondrina*, por ejemplo, la densidad humana del tema y los personajes consis-

te en la verdad esencial con que está visto un drama de desolación y pobreza. Y proviene también, sin duda, de la coparticipación sentimental en ese drama. Esa co-participación caldea con calor de vida la historia, sin enturbiar sus contornos esenciales. Con fuerte verdad (y qué nimbados de melancolía) surgen a la vida narrativa esos tres niños, y su padre, que parecen haber sido puestos en el mundo sólo para luego bañarlos en desolación y desdicha. (La muerte les arrebató a la madre; el descuido de un extraño, al cordero "Solito"; la pobreza a la vaca "Golondrina").

Otras veces, los personajes y los temas adquieren su densidad humana a través de un estado (confuso en ocasiones pero excitante siempre) de adoración de la vida. Adoración que no tiene su raíz en un hecho concreto que promueva la felicidad, sino en la temperatura interior del personaje mismo; casi diríamos que se genera en una especie de ebullición vital íntima de la que el personaje mismo apenas tiene conciencia, pero que los induce a la acción. Así ocurre en los adolescentes de *La pradera* y *Viento de primavera*, lanzados a la ejecución de hechos en cierto modo extravagantes pero en los que desahogan su anhelo de aventura y de riesgo. Hay dos cuentos: *La luz del hogar* y *La voz interior*, en que esa densidad humana de temas y personajes se verifica a través de algo que, aunque existente también en los otros cuentos, se evidencia en estos dos en forma más precisa. Ese algo es lo que podríamos llamar intuición de la "vida comunitaria" de los personajes, esto es, sus recíprocas influencias, a pesar de que muchas veces procuran vivir con-

(2) Número. Año 2. Nº 9. Julio-agosto de 1950.

ciencia adentro como amurallados en un recinto de soledad. En *La luz del hogar* el juego de mutuas acciones y reacciones se da entre el viejo Dal el zapatero Giménez y Nicolás. Ese juego es en este cuento muy complejo y urde un entramado muy delicado. Cada uno de los tres personajes lleva en sí un drama íntimo (recuerdo obsesivo de su hijo suicida, el zapatero; paternidad no realizada, el viejo Dal; soledad interior, incluso sensación de "ajenidad", Nicolás) pero la conciencia de los tres está signada por una obsesión común: la idea de la muerte, presencia que anda enredada en todas las líneas del cuento. No es posible mostrar aquí todas las manifestaciones del aludido juego de acciones y reacciones mutuas, pero sí es posible indicar que es el suicidio del zapatero Giménez, es decir, la presencia concreta de su muerte, lo que determinará las reacciones más iluminantes del viejo Dal y Nicolás (dando lugar a la hermosa escena en que éste último va a nadar de noche al río, como con un gesto de desafío, sobre el mismo lugar donde había caído el zapatero, ya herido de muerte). También en *La voz interior* hay como un enfrentamiento dialéctico entre dos seres antagónicos: Federico Borraz, alucinado por miseria moral, y el casi seráfico verdulero Dionisio, alucinado, a su vez, como atravesado por una luz maravillosa, por la presencia de Dios. El cáncer que Dios mete en el cuerpo de aquella alma seráfica perturba a Federico y lo doblega ante ella; a su vez, Dionisio, frente a la reacción de Federico, descubre el sentido de su muerte (ve "*su propia muerte y la de cada criatura, enseñando a vivir a sus hermanos extraviados*").

Esta intuición de la vida comunitaria explica, además, el porqué hay en estos dos cuentos (e igual ocurre, aunque en menor proporción, en otros de *Senderos solos*) tantos personajes episódicos o secundarios. Ellos son un "coro" necesario. Los incidentes de la vida pueblerina, siempre que se registren en un grado de relativa intensidad, no son acæceres "individuales" sino "colectivos". Es todo un grupo humano que, aunque en distinto grado, se convierte en "actor" del acontecer del pueblo. Los cuentos de *Senderos solos* transmiten con insuperable verdad este hecho. Y he aquí cómo esa abundancia de retratos de seres pintorescos que dan el satinado costumbrista de los cuentos, se convierte, en un plano más profundo, en elemento esencial de la creación que el autor se ha propuesto. Ellos crean una "atmósfera" imprescindible.

4. Julio C. da Rosa (1920)

En sus *Cartas del Paraguay*, escribe uno de los hermanos Robertson, comunicando la impresión que le produjera Artigas en su choza (así la llama) de Purificación, que, a su juicio, el peso de todos los negocios del mundo cayendo sobre los hombros del Protector, no hubieran logrado quitarle la calma con que despachaba sus asuntos, en tanto comía, bebía, fumaba, conversaba y dictaba su correspondencia. Que se nos perdone la irreverencia, pero algunas veces al ver a da Rosa en su trabajo de ANDEBU, con un teléfono a un lado y otro al otro, requerido por mil solicitaciones, hemos pensado, humorísticamente, desde luego, que Da Rosa,

como Artigas, tampoco perdería la calma aunque sobre su espalda cayeron los negocios de toda la República. Y es, sin embargo, extraña esa calma, en medio del tráfico ciudadano, en este hombre de Treinta y Tres que lleva en el alma, igual que tantos "exilados" de la campaña, una incurable nostalgia de su pago natal. Nostalgia que es como una fina herida acicateadora que lo obliga, de vez en cuando, a disparar por unos días a aquellas tierras donde, según dice, recobra energía y salud de alma. De esa su región natal ha hecho, igual que el minuano Morosoli con la suya, la cantera de donde extrae materia para sus libros. Son cinco los que lleva ya publicados: tres de cuentos (*Cuesta arriba* 1952, *De sol a sol*, 1955, *Camino adentro*, 1959, dos novelas breves, *Juan de los desamparados* (1961) y *Rancho amargo* (1969), un volumen de evocaciones, *Recuerdos de Treinta y Tres* (1961). A través de estos libros⁽¹⁾, ha logrado, ya el autor construir su válido mundo narrativo. Esa validez arraiga en la conmovedora fidelidad con que da Rosa se atiene a la realidad que traslada literariamente a sus libros.

Como todo creador, da Rosa selecciona de la realidad, para su creación, aquellos elementos que tienen un especial valor significativo; como todo creador modifica esos elementos y les da un "sentido". Pero en da Rosa, la selección estiliza y no deforma; la modificación creadora se atiene a los perfiles de lo real; el "sentido" otorgado a lo real, no le es artificialmente "impuesto" sino "visto" en

(1) Posteriormente publicó *Ratos de padre* (1968).

la realidad misma. Este esencial respeto por la realidad es el principio directivo de la labor literaria de da Rosa, el que la explica y la justifica hasta en sus limitaciones. No escribe más de lo que conoce bien y de lo que conoce no pretende decir más de lo que sabe. Ha escogido para su creación criaturas que viven naturalmente su aventura humana. No importa que ésta sea dramática o dichosa, siempre un mismo aire de naturalidad las envuelve. Por eso, vivir, para estos seres, es un además que se ejecuta sin patetismo. Pero no carecen de profundidad. Aunque no se dan en ellos esas complejidades (o complejos) tan frecuentados por la literatura contemporánea, y que, las más de las veces, no pertenecen genuinamente al personaje sino que le son sobrepuestos, con pujos de problematismo trascendente, por el autor mismo, los personajes de da Rosa son profundos porque hay en ellos autenticidad y plenitud vitales. Son profundos por la misma razón que son misteriosos, en último rigor, un insecto o una planta. Y esos personajes siempre le buscan, y generalmente le encuentran, las raíces a sus propias vidas. Éstas raíces las hallan en el gozoso ejercicio de una actividad que es casi una "vocación vital". Gráficamente expresa un personaje esta situación cuando afirma que "un hombre sin especialidad, es com' ojo sin vista". Por esto, aun los más despojados e infelices de sus personajes aceptan sus vidas como un don que usufructúan con gozo. En realidad, hasta cabría decir que los personajes de da Rosa se construyen sus vidas y que (aunque una palabra en la cual ni piensan) persiguen y se crean su destino. Espontáneamente, con

la naturalidad que da el fruto un árbol, las criaturas de da Rosa le dan un sentido a sus vidas. Un sentido arraigado en deseos y esperanzas humildes, en el amor más conmovedoramente tierno por las cosas más sencillas, que ellos persiguen sin descanso. Así es Ansín, que en su flauta y su música encuentra sustancia suficiente para colmar su vida; así es Macario Lago, lleno de condiciones para ser un hombre rico aunque lo que siempre le faltó fue plata, pero que llena su vida con la posesión de un rancho y un caballo y se siente "*hecho un diputau*" cuando, tras una temporada de trabajo puede llegar "*hasta las casas en caballo propio*" y gustar allí de ese "*mar de soledad que le hace o'as*" hasta la puerta del rancho. Y no importa, para la mayoría de los personajes, que aquellas cosas que se consideran finalidad de la vida no se logren nunca. Les alcanza, a veces, con esa actividad interior en que consiste el deseo y la esperanza. (Recuérdese a Silverio Fleitas, a quien todos conocían por bolichero pero nadie le conocía boliche; los más dichosos momentos los vive cuando sueña en el día en que pueda instalarse y ser realmente el bolichero que sueña). Por eso, el vivir esperanzado, y por grande que sea la intensidad del deseo, nunca es doloroso para los personajes de sus cuentos. Lo que puede resultarles doloroso es el acto de reflexión en que los coloca la necesidad de elegir, o el verse privados del ejercicio de su "*vocación vital*" cuando ya han podido ejercitarla (tal ocurre con Macario Lago, en *Jaulero*, y Crispín Artigas en *Crispín de las manos*). Conviene subrayar que este sentido activo de la vida que se da en los

personajes de da Rosa, le confiere a sus cuentos dos singulares cualidades: hasta la desdicha adquire en sus cuentos un aire de suave serenidad (Ansín cuando la invasión de las orquestas lo desplaza de los bailes, conmueve sin entristecer, porque lo sentimos arraigado aún a lo que es esencial a su vida) y ni siquiera el intenso dramatismo de ciertas situaciones tajantemente adversas a sus personajes consigue destruir en ellos la salud moral (como puede comprobarse, para citar un ejemplo, en el cuento *Loco*, de *Cuesta arriba*).

Es preciso, para terminar, anotar algo sobre el modo de composición de da Rosa. Utiliza, como Morosoli, un tiempo narrativo que no se atiene siempre al orden cronológico. Quiebra la vida de sus personajes en episodios e instancias que luego reagrupa según una ley asociativa que procura producir una impresión de simultaneidad entre hechos alejados en el tiempo pero que muestran situaciones o estados de alma semejantes o antagónicos. Esto da a la narración extraordinaria agilidad. El orden establecido es el estético, no el real. Es posible anotar, no obstante esta semejanza, que en Morosoli la estructura del cuento deja la impresión de ser más premeditada, mientras que la estructura de la narración de da Rosa parece más espontánea. Como si fuera agrupando en el cuento, sin orden visible, todo lo que sabe del personaje, como quien, en una conversación, se complace en ir transmitiendo recuerdos, anécdotas, dichos. Incluso los elementos naturales del paisaje se incorporan a la narración de acuerdo con esta ley narrativa. No se montan grandes escenarios ni se hacen extensas

descripciones. Con breves toques, con una pincelada dada en una frase gráfica y exacta, introduce en la narración el paisaje estableciendo la relación entre el personaje y su ambiente. Pero mediante este aparente desorden deja finalmente armado al personaje en su cabal estatura humana y estética. Esta forma de narrar puede ser vista, desde la perspectiva de una estricta "retórica del cuento" como una deficiencia. No obstante, creemos que el autor es fiel en su modo de narrar a aquel respeto por la realidad que señalamos como normativo de su labor literaria. Como la vida no tiene "argumento" no quiere inventárselo a sus personajes. Deja que ellos se viertan en el cuento con la misma espontaneidad con que viven. El arte de da Rosa consiste en seguir fielmente el hilo de esas vidas.

Los dos cuentos seleccionados pertenecen a *De sol a sol* (Montevideo, Ediciones Asir 1955), el primero, *Hombre-flauta*, y el segundo, *La vieja Isabel*, a *Camino adentro* (Montevideo, Ediciones Asir, 1959). De estos cuentos, tan nítidos en sus valores, sólo queremos subrayar un aspecto: la actitud de los personajes ante las fuerzas del progreso que amenazan aniquilarlos. Ansín, desplazado por las orquestas, se refugia, ensimismado, en la música de su flauta, que casi dichosamente sólo toca ahora para sí mismo. No hay rebeldía. No hay resignación dolorida. Sólo serena aceptación y acomodamiento a la nueva circunstancia. Contrariamente, la vieja Isabel se apresta, bravía, a enfrentar activamente la situación creada por el ferrocarril, y ante la misma situación, el viejo Patricio pierde hasta el chillido y se convierte en un pedazo de hombre, él

que fue hombre entero. ¡Y tan entero! Indudablemente, el ser humano no está conformado por el medio. Es un ser reactivo. Vemos ahí tres modos de reacción ante igual o semejante circunstancia.

5. Milton Stelardo (1918)

Con *La demorona y otros cuentos* (1968), Milton Stelardo se incorporó a la vieja pero todavía no extinguida corriente del criollismo narrativo uruguayo, que, a pesar del empuje dado, en los últimos años a la narrativa de tema ciudadano por la mayoría de los nuevos escritores, sigue conservando fervorosos adeptos tanto entre los creadores como entre los lectores. De los ocho cuentos que congrega el libro, siete tienen por escenario el campo y como protagonistas, a sus habitantes. Pero los cuentos de este libro tienen una inflexión inusual entre los criollistas narrativos uruguayos. Si, en un rápido repaso mental, comparamos esos siete cuentos, excepto uno, al que me referiré después, con las creaciones más importantes y representativas del criollismo narrativo, una diferencia salta nítidamente. Los criollistas narrativos uruguayos, y a pesar del siempre mentado *telurismo*, han denotado en sus obras una concepción substancialmente antropocéntrica: el hombre es el centro de su narrativa, aunque existe la preocupación constante por mostrar las inter-relaciones entre ese hombre y su medio. Mutuamente se interinfluyen. De ahí que los más significativos creadores del criollismo narrativo hayan sido fundamentalmente creadores de grandes personajes. Incluso, lo han sido cuando en otros aspectos de sus obras desfalle-

cen. Recuérdese como ejemplo ilustre, a Javier de Viana, que crea en el don Zoilo de *Gauchá* uno de los más grandes personajes de la narrativa uruguaya, aun cuando en la misma novela ofrezca, en otros aspectos, indudables debilidades. Stelardo, en cambio, y salvo la excepción indicada, no centra su intencionalidad narrativa en la creación de personajes, cuyo trazado no está realizado a fondo, sino en el acontecer o la anécdota.

Cuando, concluído el libro, se recuerdan los cuentos, lo que acude a la memoria son situaciones y no personajes, e, incluso, cuando se recuerda al personaje se le recuerda no por lo que es (en general son tipos muy genéricos sin facciones realmente memorables) sino por lo que les ha ocurrido. Y esto sucede tanto cuando Stelardo recurre a temas —diré así— tradicionales en la narrativa criollista, como en *La cura* y *El daño*, donde narra, respectivamente, el proceso de una "vencedura" y de un "embruajamiento", como cuando fuera de este cauce, da con temas tan originales como los que le sirven para escribir *La demorona*, *El cinto* y *Los 37 grados*. En estos cuentos, lo que ocupa el primer plano no es lo que los personajes son sino la extraña situación psicológica que viven. E igual ocurre con el único cuento, *Una ternura*, que, en el libro, escapa al tema campesino. A este respecto, incluso, es posible afirmar que *El cinto*, por lo extraño de la situación, por la atmósfera casi macabra de algunos pasajes, por la presencia de ese casi demoníaco perro que aterroriza al personaje, se relaciona, más que con nuestros criollistas narrativos, con los cuentos de Poe. Logra, como él, una atmósfera de

horror. Frente a estos cuentos —y dejo de lado *La familia oriental*, que, más que cuento es un ágil y simpático cuadro costumbrista— se levanta la excepción a que me referí: *La iglesia de Sosaya*. En este extenso cuento, la empresa de mayor aliento del libro, hay una magnífica creación de personajes. El viejo vasco Sosaya, tan hondo, humano y transido de espíritu religioso, es inolvidable, e igual ocurre con su casi inefable amigo Mini.

Cabe, todavía, otra observación. *La demorona y otros cuentos* es un libro que no parece encaminado a dar una nueva visión o versión del campo uruguayo y sus habitantes. La intención —recuérdese, por ejemplo, las "crónicas" de Justino Zavala Muniz o los cuentos de Espínola y Morosoli— de dar una precisa interpretación del hombre de campo uruguayo, tan fácilmente detectable en los criollistas narrativos, no es nítidamente ostensible en los cuentos de Stelardo. El mismo desplazamiento, en sus cuentos, del centro intencional creador, que pasa del *hombre* a la *anécdota*, hace difícil que aparezca esa interpretación. La intención de Stelardo parece ser más puramente literaria, más hecha solamente del simple goce de narrar, aunque cabe observar que sus cuentos tienen, eso sí, ese tono personal que constituye, si se me permite la expresión, una especie de interpretación emotiva de una realidad con la que se ha convivido asiduamente y con amor. Ese tono personal nace, asimismo, de las peculiaridades de estilo, del modo de trazar un retrato, de la manera de acercarse, sentir y describir un paisaje o decorado. Todo lo cual constituye, en definitiva, la atmósfera narrativa carac-

terística de cada autor. Atmósfera siempre fácil de sentir pero difícil de conceptualizar. Los cuentos de Stelardo tienen su atmósfera narrativa personal. El lector la percibirá al entrar en contacto con ellos.

Jorge Albistur prologa *La demorona y otros cuentos* con unas páginas en las que se advierte, simultáneamente, cordialidad y buen sentido crítico. Hacia el final de su prólogo Albistur afirma que "*en este libro escrito en el Uruguay de hoy —tan abundante en narradores ávidos de rápida nombradía— no hay una sola línea trazada por el mero afán de publicación; no hay tampoco una línea que no refleje una vida verdadera —jamás falseada— y vista con honda mirada cordial. En estos tiempos que corren, cuando el Uruguay se busca a sí mismo en su literatura, el libro de Stelardo es un testimonio honesto y valioso*". Suscribo sin reservas estas palabras.

II

URBANISMO Y RURALISMO EN LA NARRATIVA URUGUAYA

Regionalismo urbano

Una gran parte de la literatura uruguaya de hoy, y a este hoy debe adjudicársele una extensión de veinte años, tiene, como la pampa al ombú, un rasgo prominente. Es ese rasgo la concentración del interés de los escritores sobre la ciudad y en sus temas, ambientes y personajes.

Este interés por lo urbano, que ha dado lugar a una extendida postura literaria que ha sido denominada "*montevideanismo*", tiene un punto de arranque perfectamente precisable. A fines de 1939, se terminó de imprimir y empezó a circular entre todos los lectores montevideanos un pequeño libro titulado *El pozo*. Su autor: Juan Carlos Onetti.

El volumen —unas cien páginas de formato chico— estaba constituido por un relato amargo e intenso. La presentación externa, no hacía, ciertamente, del libro, una joya gráfica. Estaba impreso en ese papel áspero y grisáceo al que llaman papel de fideos; llevaba en su portada un curioso grabado que lucía la firma de Picasso; había sido compuesto, según reza el colofón, en la imprenta *Stella* pa-

ra las ediciones *Signo*. La tal imprenta, fugaz aventura comercial de un poeta, Juan Cunha, y un músico, Casto Canel— era casi fantasmagórica; la editorial, fantasmagórica sin casi; el grabado, como después se supo, no era de Picasso sino que procedía de la mano más musical que plástica de Casto Canel.

De todos modos, con ese pequeño libro publicado en condiciones tan pintorescas, colocó Juan Carlos Onetti no sólo la piedra angular de su propio edificio narrativo, sino que enhebró también la punta de ese hilo de *montevideanismo* al que antes me referí. Montevideo y sus temas no carecían, desde luego, de antecedentes en la narrativa uruguaya. Pero el acceso al tema había sido realizado fugazmente y, en la mayoría de los casos, en obras sin calidad literaria.

El pozo, en cambio, no solamente revelaba a un escritor sino que postulaba incisivamente una nueva visión de la realidad uruguaya a través de un tipo humano bien definido: el desarraigado. La autenticidad vital ostensible en *El pozo*, y el tono nuevo que el libro aportaba, le abrieron camino e imprimió su huella en escritores posteriores, que no sólo buscaron en lo montevidiano motivo de inspiración sino que miraron esa realidad con mirada semejante a la que *El pozo* instauraba.

Temas montevidianos y una visión descreída de la vida fueron poblando, casi asfixiantemente, la literatura uruguaya desde 1939 hasta estos años. Y no solamente son los narradores los que vuelcan sus miradas sobre la ciudad, sino que también los

poetas procuran hacer de lo urbano un motivo de inspiración.

Tan grande es esta concentración del interés de los escritores uruguayos sobre el tema ciudadano, que cuando Mario Benedetti, *best-seller* de los escritores de su promoción, escribe su libro *El país de la cola de paja*, ensayo sobre la realidad nacional que conoce ya varias ediciones, olvida que el Uruguay no se reduce al que es centro exclusivo de sus observaciones: Montevideo, y la cola de paja se minimiza, en ese país ganadero, en una cola urbana. La literatura uruguaya vive —es un hecho evidente— una nueva forma de regionalismo: el regionalismo urbano. No hay razón para oponerse a él. Ha traído ventajas indudables a una literatura —especialmente en su sector narrativo— canalizada sostenidamente sobre el tema rural o campesino: campo, pueblos del interior o esa zona fronteriza entre unos y otros. Ha aportado, sin duda, un necesario soplo de renovación. Pero hay, en cambio, razón o razones para oponerse a ciertos desenfoces críticos y algunas falsas posturas ante la literatura del pasado uruguayo que el entusiasmo (bastante snob, en algunos) por el *montevideanismo* han producido.

Ese entusiasmo ha provocado, además de injustas subestimaciones de creadores importantes, un estado de conciencia inhibitorio para la exacta percepción de ciertos aspectos de la continuidad del proceso cultural uruguayo. Esta nota se propone exponer una somera observación al respecto. Para ello, partiré de algunas también rápidas observaciones sobre un período preciso del pasado cultural uruguayo: la década 1920-1930.

Tradicionalismo y renovación

Una revista muy representativa de esos años, *La Cruz del Sur*, fundada por Alberto Lasplaces y comandada, más tarde, por los hermanos Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz, inició hacia fines de 1926 una encuesta cuyas dos primeras preguntas eran estas: 1) *¿Cree usted en la existencia de un arte nacional diferenciado?* 2) *¿La tradición autóctona será capaz de servir de base a una estética nacional?* No detallaré aquí las respuestas. La réplica a esas preguntas se halla en las obras fundamentales que en literatura, pintura y música dan la tónica de la vida cultural del país en esos años.

En música, Eduardo Fabini y Luis Cluzeau Mortet hacen sentir ya desde el título de sus composiciones el sabor de lo criollo. Fabini, con *Campo* (1922), *La patria vieja* (1925), *La isla de los ceibos* (1926), y Cluzeau Mortet con *Canto de chingolo* (1924) y *El pericón* (1928), componen una música transida de esencias nacionales, entrañada en nuestros paisajes. Una añoranza de nuestras cosas viejas embeben las composiciones citadas y van creando, corazón adentro, como un eco de las sensaciones auditivas, el sentimiento denso y profundo de un mundo que es el nuestro.

En pintura, Pedro Figari comienza, hacia 1919, la producción sistemática de candombes negros, escenas gauchas, paisajes uruguayos. El creador, que ha efectuado una lúcida, consciente inmersión en lo nativo, emerge de su buceo y crea un mundo plástico también transido de *alma nacional*, cuyas raíces encuentra el pintor en un pasado que, según su propia expresión, impregna sus telas con "la luz

del recuerdo". En literatura, y aunque por su calidad son bien visibles poetas que siguen distintas rutas, se vive un momento de intensa concentración sobre lo más representativamente nacional.

A fines de 1921 y comienzos de 1922, aparecen dos libros de poemas, *Agua del tiempo*, de Fernán Silva Valdés, y *Alas nuevas*, de Pedro Leandro Ipuche que unen a su indudable calidad poética su carácter de iniciadores de una nueva postura creadora que desdeña el oropel y la bisutería del ya insostenible modernismo para buscar inspiración, igual que los creadores antes citados, en los motivos que la realidad nativa le brinda. Silva Valdés inaugura, con *Agua del tiempo*, su *nativismo poético*, e Ipuche, con *Alas nuevas*, pone las raíces de su *gauchismo cósmico*.

Simultáneamente, una constelación de narradores, centrando especialmente su atención sobre la vida rural, crean un conjunto de obras —novelas, cuentos— de valor perdurable: Montiel Ballesteros (*Alma nuestra*, 1922), Justino Zavala Muniz (*Crónica de Muniz*, 1921, *Crónica de un crimen*, 1926, *Crónica de la reja*, 1930), Yamandú Rodríguez (*Bibito de luz*, 1925, *Cansancio*, 1927), Francisco Espínola (*Raza ciega*, 1926), Víctor Dotti (*Los alambreadores*, 1929), Enrique Amorín (*La carreta*, 1929). Todo este conjunto de creadores, a los que se incorporan un poco más tarde Morosoli y Santiago Dosetti, constituyen un movimiento artístico y literario perfectamente coherente.

Esa coherencia muestra una primer fisonomía en ese señalado buceo en procura de esencias nacionales, en esa fundamental radicación del interés en lo rural o campesino. En la temperatura de

la propia sangre se busca el calor de la sangre del indio y del gaucho. El paisaje nativo sustituye a las Arcadias modernistas. La guitarra es el instrumento musical donde es posible hallar el mejor eco a las íntimas armonías. Se siente el valor estético del rancho. Se buscan, en fin, raíces. Pero esta concentración sobre el tema criollo o los motivos tradicionales, no significó por parte de los creadores un enquistamiento en viejas formas de *decir* o una reiteración de ya usadas maneras de enfrentamiento a la realidad tratada. Ocurrió todo lo contrario. Otra de sus constantes de estos años es el afán de innovación y de lograr una expresión original. Y cada uno de los creadores citados —en música, plástica o literatura— se esforzó por dar del tema criollo o tradicional una versión nueva y a través de formas inéditas en su arte. Aunque parezca paradójico, el lema de la hora se expresa en una conjunción de términos antagónicos: *tradicionalismo y renovación*. "*Nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y de expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pingo a todo lo nuevo*", escribió Fernán Silva Valdés, en un texto aparecido en el número 18 (julio-agosto de 1927) de la citada *La Cruz del Sur*.

En resumen: para todos estos creadores, el hacer artístico o literario es un acto ambivalente: es, por una parte, un *acto estético*, y, por otra, *una contribución al conocimiento de la realidad nacional y a la consolidación de una conciencia colectiva*. Nótese bien: por un lado, estos creadores se esforzaron por hundir sus raíces en una entraña telúrica

para nutrirse de savia bien nuestra y rendirla luego en sus obras, y, por otro, querían denodadamente ser un movimiento innovador, original, un *estremecimiento nuevo*, en suma, dentro del arte y la literatura nacional. Conviene, también, recordar, que por los mismos años, el mayor de los críticos uruguayos, Alberto Zum Felde, predicaba un americanismo literario fundamentado en "*una vuelta a la vida*", "*un retorno a la realidad vital*", "*a la originalidad del material estético*", pero que simultáneamente se basara en una "*reivindicación de la facultad valorizadora, es decir, creadora, del artista, con respecto a esa y a toda forma de realidad*".

Montevideanistas

Quedó señalado ya, al iniciar estos apuntes, que hacia 1939 los rasgos caracterizantes de la literatura uruguaya del período que va de 1920 hasta el año citado, rasgos que fueron subrayados en el anterior apartado, sufrieron variantes en algunos aspectos. Juan Carlos Onetti, es cierto, después de *El pozo*, no insiste con el *montevideanismo*, y traslada sus mundos imaginarios a otros escenarios: Buenos Aires, en *Tierra de nadie* (1942) y en *La vida breve* (1950); una ciudad imaginaria, en *Para esta noche* (1943); una ciudad en las sierras argentinas, en *Los adioses* (1954). Y para otras novelas, fiel a su maestro William Faulkner, se inventa una ciudad, Santa María, de uso personal e intransferible. Pero *El pozo*, de todos modos, había abierto ya la brecha al *montevideanismo* por el que entran algunos escritores significativos que, en más

de un sentido, dibujan una nueva fisonomía y dan una distinta temperatura a la literatura nacional. En la narrativa, aunque no es sólo en ella donde el hecho se evidencia, se percibe con patente claridad la situación. Esquemataré el planteo refiriéndome solamente a la narrativa y dentro de ella a tres escritores: Dionisio Trillo Pays, Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti.

"Zola quiso ser el poeta de París. Yo lo quiero ser de Montevideo". Esta ambición, según confesión que recibí hace ya muchos años, movía la pluma de Dionisio Trillo Pays cuando escribía sus novelas *Pompeyo Amargo* (1942) y *Estas hojas no caen en otoño* (1946). Ambas tienen un escenario común: Montevideo; en ambas, es intención sustancial la disección de las clases medias montevidéanas, haciéndolo, conviene subrayarlo, mediante un adentramiento en sus "dramas de conciencia", en sus angustias existenciales, e, incluso, en sus problemas éticos. Pero la tónica novelesca se halla en ese *montevideanismo* de escenario y en esa disección de una clase social determinada.

No es distinta la intencionalidad creadora de Carlos Martínez Moreno en lo más significativo de su narrativa, aunque en *El paredón* (1963) haya aforado a la Cuba de Fidel Castro, y en *Los aborígenes* (1964) realice un vaivén entre Roma y una república sudamericana innominada.

El *montevideanismo*, en fin, es en Mario Benedetti, casi obsesionante, *Montevideanos* (1959 y ampliado, 1961) se titula su más significativo, y muy difundido, libro de cuentos. Y en él, lo mismo que en sus novelas *La tregua* (1960) y *Gracias por el fuego* (1965), el autor refleja, como en un espejo

(a veces un tanto deformante) aspectos de la realidad montevidéana.

En estos escritores, aunque ha habido un desplazamiento de la atención creadora de la *realidad campesina*, núcleo preferente de los escritores del veinte, a la *realidad montevidéana*, hay, sin embargo, más allá de la tenacidad con que viviseccionan novelescamente a sus personajes, un ingrediente que, como un cable acerado, los une a los creadores del veinte. Es su afán de penetración e interpretación de la realidad nacional, a pesar de que se concentran en otro sector de la misma. Pero hay aún otro elemento identificador: el afán innovador (especialmente en Martínez Moreno y Benedetti, ya que Trillo Pays se mueve dentro de maneras más tradicionales del arte novelesco).

La experimentación técnica, que en algunos puntos los convierten en deudores morosos de las más novedosas corrientes de la novelística actual, es trazo singularizante de Martínez Moreno y Benedetti. Arraigo en lo nacional y afán de innovación son, pues, signos identificadores de estos narradores y las personalidades salientes del período antes reseñado. Que en otros aspectos difieran —por ejemplo: en la actitud acerbamente crítica ante la realidad nacional, asumida por los *montevideanistas*— es harina de otro costal y requeriría nota aparte. Corresponde reiterar que los tres escritores citados no son golondrinas aisladas que no hacen verano. Junto o tras ellos, muchos escritores, especialmente los más jóvenes, se ubican en idéntica situación, aunque, en general, sus afanes literarios se manifiesten en logros por demás discutibles.

De todos modos, la *urbanización o montevidéa-*

nismo parece ser el signo predominante, aunque, desde luego, no único, de la literatura uruguaya de estos años. De la que, por lo menos, se hace notar más por su estridencia y aún por medio de la promoción. Como esta nota no intenta un cuadro de esta literatura, con lo dicho basta. Y es posible, ahora, el intento de inferir algunas conclusiones. Las más obvias serían las que se refieren a ciertos enfoques de apreciación, ostensibles en críticos o meros lectores, en cuanto a la narrativa de tema rural. Como, por ejemplo, la tendencia a considerar la de tema campesino como un momento ya superado en la narrativa uruguaya, inclinación a considerar la campesina y la urbana como orbes imaginarios que se excluyen, propensión a considerar la de tema rural como una recreación deformante y tontamente idílica de la realidad que pretende reflejar. Dejo a un lado estos aspectos de la cuestión, para atender a otro, que estimo de mayor interés.

Continuidad

Dejarse cegar por lo aparente y no ver lo sustancial que las apariencias muchas veces ocultan, supone, en cualquier orden de cosas, el mayor de los riesgos. El *tono* de la crítica uruguaya, más que lúcidas declaraciones explícitas, y ciertas reacciones de algunos sectores del público lector, denotan ostensiblemente que ambos se han despistado con las apariencias en lo que al *montevideanismo* se refiere y se han prohibido así la posibilidad de asir lo sustancial. Se ha fijado la atención en la diversidad temática: mundo rural, mundo urbano, que es sub-

sidiaria, en vez de fijarla en la unidad de propósitos: afán innovador, deseo de aprehender los centros de la realidad nacional, que es sustancial. De este modo, donde hay continuidad real se ha visto, una fractura aparente, ya que el montevideanismo no rompe sino que continúa la línea del proceso cultural uruguayo. Que esa continuidad real existe, lo denotan, además, algunos otros hechos.

Uno de ellos, es la presencia de algunos creadores, de cuya calidad no dudan ni aun los montevideanistas, que persisten en la temática rural, aunque innovando con respecto a sus predecesores: Luis Castelli, autor de un solo libro de cuentos, *Senderos solos* (1960), pero que con él se constituye en el escritor de su generación que inserta en el cuerpo de sus cuentos, y sin desvirtuar la materia narrativa, mayor carga de motivos trascendentes; Mario Arregui, que en sus libros de cuentos (*Noche de San Juan y otros cuentos*, 1956; *Hombres y caballos*, 1960; *La sed y el agua*, 1964), alía el tema campero con la ambición del refinamiento estilístico; Julio C. da Rosa, cuyos libros (*Cuesta arriba*, 1952; *De sol a sol*, 1955; *Camino adentro*, 1959; *Juan de los desamparados* y *Crónicas de Treinta y Tres*, 1961) revelan al narrador nato, capaz de contar con intensidad y humor y que levanta un mundo narrativo auténtico, pletórico de personajes y de anécdotas, tan válidas las unas como los otros.

Fundamentar en todos sus aspectos las observaciones contenidas en estos apuntes exigiría más largos desarrollos. Aunque no es posible hacerlos ahora, quizás no sea del todo inútil lo expuesto.

Previene contra un doble peligro. Falsear la visión de nuestro pasado cultural y la continuidad de su proceso, trae, como inevitable rebote, el falseamiento del presente. Se pierde la noción de los valores y se vive un especial estado de anestesia axiológica. Nada tan peligroso como esta situación. Tanto para la literatura nacional en su conjunto como para cada creador en particular. No ver esa continuidad real por debajo de la fractura aparente y desconocer, en consecuencia, a muchos de los escritores uruguayos, es una imperdonable traición a la literatura nacional. Y es, al mismo tiempo, un modo de infidelidad a la propia vocación.

APENDICE

JUAN LLEGO PARA QUEDARSE *
(Sobre "Muchachos")

Cuando Juan José Morosoli publicó, hace exactamente veinte años, su novela *Muchachos* (Montevideo, Ediciones Ciudadela, 1950), un sector importante de la crítica uruguaya, y aunque admitiendo que en la obra había muchas páginas de singular excelencia, formuló dos observaciones adversas que, por su índole, y en el caso de que las mismas hubieran sido exactas, habían invalidado la novela en cuanto obra total. La primera de esas objeciones se refería al personaje protagónico, Perico, cuya existencia como personaje novelesco era negada; la segunda objeción se relacionaba con la estructura de la novela, afirmándose que no existía como tal, ya que, según tales críticos, *Muchachos* era una mera conjunción de cuentos breves sin efectiva vinculación entre sí. Una relectura de *Muchachos*, propiciada por su recién aparecida tercera edición, hace sentir como inexactas las dos objeciones señaladas. No está de más realizar, aunque sea sólo en forma esquemática, algunas anotaciones al respecto.

(*) Artículo publicado el 27/IV/1970 en *El País*.

¿Quién es Perico? Un personaje novelesco, cuando está realmente logrado, puede definirse mediante una breve suma de rasgos físicos y psicológicos. Una tal definición de Perico no es fácil. Los rasgos que configuran su carácter no están incisivamente subrayados y no aparecen notas salientes definitorias. Pero no hay en esto una debilidad creadora del autor sino, por lo contrario, una aguda intuición. El Perico de *Muchachos* es un ser en transición: vive los años de su ingreso a la adolescencia y la novela culmina en el momento de su primer precoz maduración. Vive, pues, los años en que se moldea el carácter. En consecuencia: existencial y estéticamente, lo que caracteriza al personaje es, precisamente, la indefinición, característica de esa edad. En Perico, el autor no ha cristalizado un carácter sino el proceso a través del cual un carácter se forma. Y como ser en formación, lo que importa, y en verdad lo define, son las experiencias que vive y su reacción ante esas experiencias. Esas reacciones son *señales*: no indican lo que Perico es, ya que todavía no *es* en plenitud, sino que orientan sobre *lo que va a ser*. Lo que constituye a Perico como personaje novelesco es la unidad del proceso mediante el cual se va revelando la formación de su carácter. Para percibir la hondura y la unidad con que está concebido el personaje no hay que buscar en él rasgos netos de carácter sino atender a la penetración con que el narrador subraya el valor de cada experiencia en el proceso de su formación. Perico es, rigurosamente, un personaje en *status nascens*. Recién al finalizar la novela, el protagonista siente en sí que del adolescente ha

nacido un hombre. Es sabido que el gran narrador miniano planeaba contar en otra novela la historia de ese hombre. La muerte le impidió cumplir con ese deseo.

Las observaciones formuladas sobre el personaje permiten rebatir la segunda objeción que la crítica hizo a *Muchachos* en el momento de su aparición. La estructura de la novela se adecúa a las características del personaje. En Perico se revela el proceso de formación de un carácter; la estructura de la novela está concebida en función de ese proceso. La novela se constituye como una sucesión de episodios, cada uno de los cuales muestra por un lado, una situación decisiva en la formación del carácter del muchacho y, por otro, algún personaje que influyó —y son palabras del autor— "*en su destino*". Esos episodios se ensamblan ajustadamente y van mostrando el pasaje del niño al adolescente y del adolescente al hombre. Esos episodios no son, como alguien ha afirmado, cuentos independientes entre sí y cada uno con su propio muchacho como protagonista. Constituyen un todo. Están interrelacionados y en cada uno reverbera una experiencia vital del protagonista único: Perico. Todas las situaciones y los personajes son, por otra parte, verdaderos hallazgos; todos son creaciones de un narrador que supo ver hondo en la vida ajena y recrearla estéticamente sin traicionarla. Habría mucho que señalar sobre cada personaje y situación. Especialmente, sobre la prodigiosa capacidad del autor para patentizar lo profundo y lo complejo de los seres aparentemente simples y sobre su excepcional sensibilidad para descubrir lo lírico oculto

en lo aparentemente prosaico. Es posible sentir a *Muchachos*, desde ya, como una pequeña obra clásica de la narrativa uruguaya. Es, seguramente, una de las pocas novelas publicadas en el Uruguay en estas últimas décadas cuya perduración es un hecho.

II

PORTA Y LA NOVELA HISTORICA *

La novela histórica es, sin duda, un género literario particularmente difícil. Las exigencias, nada pequeñas, que impone el género novela, sin especificación de clase alguna, son, en la novela histórica, duplicadas por las que impone el adjetivo que la especifica. El novelista debe poseer no sólo una amplia versación histórica sino una muy fina intuición para recuperar la atmósfera y la temperatura vital del pasado. Intuir la intimidad de un ser que vivió hace cien años no es, desde luego, nada fácil. Esta es, quizá, una de las causas por las que, después de la obra del inigualado Eduardo Acevedo Díaz, la novela histórica haya sido, en el Uruguay, tan poco cultivada, a pesar del creciente interés que en el país se ha manifestado por los estudios históricos. En verdad, en este último medio siglo son pocas las novelas históricas publicadas en el Uruguay y de ellas son menos las recordables (se podría mencionar *Purpúreo está el "Río*

(*) Artículo publicado el 5/V/68 en *El País*.

como Mar", 1942, de Carlos M. Percivalle). Pero en estos últimos años, dos concursos organizados, el primero por el Ministerio de Instrucción Pública y el segundo por *El País*, reactivaron el interés de algunos escritores por el género novela histórica. Integré ambos jurados, y puedo afirmar que en el segundo se presentaron varias obras con valores. Lo cierto es que en los dos concursos resultó triunfante un mismo escritor: Eliseo Salvador Porta. La novela premiada en el primer concurso, *Intemperie* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1963) y la premiada en el segundo, *Sabina* (Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1968), se incorporan, por derecho propio, a lo más representativo del género en nuestro país.

Un modo de concebir

Cuando Porta publicó *Intemperie*, ya tenía en su haber de narrador un libro de cuentos, *De aquel pueblo y sus alrededores* (1951), y dos novelas: *Con la raíz al sol* (1953) y *Ruta 3* (1956). Había publicado también dos ensayos: *Artigas - Valoración psicológica* (1958) y *Uruguay: realidad y reforma agraria* (1961). Su bibliografía se completa con un libro de poemas, *Estampas* (1943), y un ensayo más reciente, *Marxismo y cristianismo* (1966). Toda esta obra muestra a un escritor constantemente ocupado y preocupado por penetrar e interpretar la realidad nacional. Esta tensa voluntad de arraigo se abre en dos vertientes: la realidad campesina uruguaya y el pasado del país. Y ese volver los ojos al pasado no se da en Porta como un frío intento

de reconstrucción arqueológica sino como un ardoroso afán de buscar raíces desde las que alimentar con autenticidad la vida presente. Busca en el pasado la sustancia viva. No es raro, pues, que la vocación de narrador haya derivado en Porta, naturalmente, hacia la novela histórica. Ella es campo adecuado en el que operar una reconstrucción viva de nuestro pasado nacional. Esta reconstrucción, caliente de vida, que del pasado realiza Porta en sus dos novelas históricas, la verifica desde una nítida concepción del género. Concibe, ante todo, el cuadro general de la época, al modo de un gran mural o fresco histórico. Sobre ese fondo y naciendo como una consecuencia natural del mismo, destaca algunos personajes protagónicos, algunos episodios o situaciones que van hilando los destinos individuales. Este modo de concebir y realizar la novela histórica ofrece simultáneamente una ventaja y una debilidad. Una ventaja: recrea con intensidad la atmósfera de la época, hunde al lector en el fluir histórico, lo pone en posesión de las coordenadas esenciales que determinan los rasgos del pretérito que lo ocupa. Una debilidad: los personajes protagónicos, demasiado amalgamados en el cuadro general y aunque bien discernibles en el conjunto, quedan solamente como representantes genéricos de los tipos de la época de la que son consecuencia. Aunque auténticos, el burilado síquico no va a fondo.

Una cálida reconstrucción

Las dos novelas históricas de Porta son un cuanto novelas, independientes entre sí. No hay personajes que pasen de una a otra. La trama de la segunda no tiene antecedentes en la primera. Pero en cuanto al elemento histórico, *Sabina* es estrictamente, una continuación de *Intemperie*. En ésta, el núcleo es el Exodo del Pueblo Oriental (aunque con algunos antecedentes y consecuentes); en *Sabina*, los centros históricos son, en la primera parte, el segundo sitio de Montevideo, y en la segunda, la campaña del Guayabo. En ambas novelas, los respectivos marcos históricos están espléndidamente realizados. Una poderosa intuición de nuestro pasado y un cabal conocimiento de nuestra realidad campesina son ingredientes sustanciales de la vívida, incisiva y conmovedoramente cálida reconstrucción de esos años del pasado uruguayo. El don de mostrar el lado poético de la realidad pero sin falsearla es también un elemento esencial de esa reconstrucción. Hay, en las dos novelas, pasajes que, desprendidos del conjunto, constituirían de por sí memorables estampas. La campaña del Guayabo, hecha de marchas y contramarchas, de inauditas sorpresas y de inverosímiles golpes de audacia, que según Zorrilla de San Martín "es el tipo de guerra americana, en que el caballo es el verdadero proyectil, más rápido que el plomo" está inmejorablemente dada. Todo está allí plásticamente visualizado. Son páginas ardientes y plenas de dinamismo.

Personajes y argumentos

La maestría en la composición del cuadro global es un valor fundamental en la reconstrucción histórico-novelesca que efectúa Porta en *Intemperie* y *Sabina*. Emergiendo de ese cuadro, surgen los personajes protagónicos. Estos, reitero, tienen verdad humana y autenticidad. Pero valen más como representación de tipos genéricos de una época que como individualidades novelescas creadas a fondo. Aunque no idénticos, no son demasiado diferenciables el Altivo Galván que protagoniza *Intemperie* de Baltasar Gálvez que protagoniza *Sabina* e igual observación podría hacerse de los dos personajes femeninos, Quela y Sabina, centrales en cada una de las novelas. En cuanto al tritagonista de la segunda novela, el teniente Farías, creo válidas las objeciones formuladas por Domingo Luis Bordoli, que integró con Emilio Oribe y conmigo el jurado que entendió en el concurso. Comentando la obra premiada y en artículo aparecido en la página de "Arte y Cultura", de El País (domingo 25/7/65), Bordoli observa que el teniente Farías es un *excéntrico* a la época y aunque no resulta inverosímil, no fue novelescamente tratado a fondo y en consecuencia es un personaje no del todo convincente. En otro orden de cosas creo que *Sabina* supera notoriamente a *Intemperie* en la construcción argumental. En la novela citada en segundo término, hay algunos episodios inolvidables (destaco, como ejemplo, la caza del tigre, en el capítulo III y la muerte de El Cañoto, en acción bélica, en el capítulo VI). Pero el hilo anecdótico se desenvuelve con

poco rigor, los personajes se unen y separan un tanto azarosamente y el conjunto no es del todo nítido. En cambio en *Sabina*, la trama es simple pero precisa y desenvuelta con ritmo narrativo adecuado. En la primera parte, se narra el nacimiento, desarrollo y culminación del amor entre Sabina, hija de un hacendado patriota y Baltasar Galvez, cabo de las milicias de Artigas. Esta primera parte se cierra con una escena dramática: Sabina es violada (y muere durante la violación) por el teniente Farías, del ejército de Alvear. La segunda parte es la historia de la venganza. Baltasar Gálvez busca incansablemente, en medio de la marea guerrera, al teniente Farías, hasta que finalmente lo halla y lo mata en combate singular.

Una alegría nacional

Francisco Espínola, que fue jurado en el primero de los dos concursos mencionados al comienzo de esta nota, expresó que la publicación de *Intemperie* debería ser saludada como una "*verdadera alegría nacional*". Esta afirmación, extensible a *Sabina*, es válida y totalmente compartible. Ambas novelas, además de sus valores literarios, tienen, en verdad, significado de afirmación nacional, en el más hermoso, auténtico y limpio sentido que puede adquirir la expresión. Leerlas es entrar en comunión simpática con nuestras raíces nacionales. Quizás pocas de las novelas publicadas en el Uruguay en estos últimos años sean de tan recomendable lectura como estas dos.

RATOS DE PADRE *

Aún sin ser un experto en estadísticas, me atrevo a afirmar que el noventa por ciento de la narrativa uruguaya de hoy —la de las dos últimas décadas y algo más— es una literatura especializada en hacer del asco —y aún de lo asqueroso— el motivo y la finalidad literarias sustanciales. Mallarmé afirmó que la realidad es vil y procuró eludirla. Actitud distinta a la de quien siente que la realidad es repugnante y se zambulle en ella y la disecciona con placer y goza hozando en lo que siente como repugnante. Es un pobre disfraz llamar a tal literatura "*literatura de denuncia*". Vanas teorizaciones. Que lo trágico, lo dramático o lo horrible, expresados en términos de "*destino*" o de "*denuncia de la injusticia social*", no está mal. Lo que está mal es el uso de anteojeras mentales que limitan la visión e impiden la trascendencia. Lo que está mal es quedarse en la mera complacencia descriptiva de los aspectos "*viles*" de la realidad. Esa es la verdadera vileza y la verdadera traición a la condición de intelectual. Ante este cuadro, es comprensible el placer que un lector puede experimentar cuando tiene entre las manos un libro que escapa a esas características. *Ratos de padre* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1968), de

Julio C. da Rosa, proporciona ese placer. Es este un libro que de entrada gana la simpatía de los lectores. Y que revela, además, un coraje inusual en nuestros escritores. El coraje de acometer un tema resbaladizo por su proclividad a la sentimentalidad o la cursilería. Es éste uno de esos libros que sólo un irresponsable o un verdadero escritor se atreven a escribir. Y Julio C. da Rosa es lo segundo. Si no bastara para acreditarlo su ya extensa labor de narrador, este nuevo libro, donde el narrador subsiste pero mostrándose en una nueva faceta, alcanzaría para demostrarlo con amplitud.

Es el caso que un día Julio C. da Rosa se puso a hacer cálculos. Y el resultado no fue demasiado alentador. Primero, y ante la inminencia de la entrada de su hija mayor a la escuela, echó una mirada al previsible futuro: escuela, liceo, universidad, profesión, casamiento; la vida misma, en fin, que, aunque los vínculos afectivos no se resquebrajen, separa. Día a día, se es menos el padre de los propios hijos. Hizo, entonces, un recuento de sus primeros cinco años de padre. Y la consecuencia fue ésta: "*Durante aquellos cinco años yo había sido su padre. ¿Qué me quedaba de esos sesenta meses en cuyo transcurso había sido el padre de mis hijos, y a partir de los cuales comenzaba a ser cada vez más su espectador y cada vez menos su coeducador? Me quedaban, deduciendo el tiempo de la oficina, más o menos cuarenta meses. Restando las horas de sueño, alrededor de veinte meses. Sacando mis ausencias y las suyas, doce meses. Menos mis horas entre libros y cuartillas, de atención de visitas, conversaciones telefónicas, etc., etc.,*

(*) Artículo publicado el 11/VIII/1968 en El País.

restarían unos tres meses. ¡Tres meses de padre! En cinco años, ¡apenas tres meses con ellos, junto a ellos!, viéndolos, oyéndolos, sintiéndolos mis hijos...” Ante esta aparentemente poco reconfortante conclusión, el casi desolado padre buscó un elemento compensatorio: la memoriosa reconstrucción de los “*ratos de padre*” pasados, para salvarlos de la “*llamarada del tiempo*”. Y así nació este libro, donde lo que fue es salvado, por el recuerdo, de los efectos de esa llamarada devoradora. El resultado de este esfuerzo por recuperar el pasado es memorable. Entre los actuales narradores uruguayos, ninguno supera a da Rosa en la capacidad de embeberse enteramente en sus personajes e interesarse por su destino, en la aptitud de hallar la expresión significativa que pone al desnudo el alma de un personaje, en esa calidad fundamental que es el “*narrar con ganas*”, con intenso y efectivo deseo de comunicación. Todas esas cualidades, en suma, que dan a los cuentos de da Rosa esa su tan saludable carnalidad. En estos *Ratos de padre*, ninguna de esas cualidades está ausente. El goce pleno de contar está presente en estas páginas. Y este goce creador es, quizá, el que le confiere una rara cualidad a este libro hecho de recuerdos: en él no hay nostalgia. Hay, por lo contrario, y a pesar de algunos pasajes que se roza lo dramático, un intenso soplo de alegría. Esa alegría que nace, sin duda, de devolver al pasado su plenitud a través del recuerdo.

Ratos de padre se titula el libro. Y es título muy bien puesto. Porque si bien lo que la memo-

ria rescata y reconstruye son los hechos vividos por y para los dos pequeños, el hijo y la hija; si bien los retratos de ambos, sus diferencias temperamentales y sus distintas reacciones salen nítidos (y son un buen aporte para el estudio de la psicología infantil); si bien aparecen dibujados con pareja eficacia otros integrantes del núcleo familiar, lo cierto es que el “*personaje*” centralizador es el padre. Todo está visto, recuperado y reconstruido desde la perspectiva paterna. Y ese “*personaje*” sale entero en las páginas del libro. Es, sin lugar a dudas, “*el indio*” da Rosa que bien conocen sus amigos. Ese campesino trasplantado a Montevideo, y que en Montevideo no “*se balla*” y necesita, imperiosa, vitalmente, cada tanto, o cada poco, ir a hundirse en la atmósfera nutricia de los natales pagos de Santa Clara de Olimar. Ese “*indio*” inalienable está ya desde las primeras páginas cuando expresa su deseo —más que deseo, necesidad— de que su primer hijo sea varón; está en su esfuerzo por reproducir en chico en su casa montevideana —terreno cultivado, cría de animales y organización, ahí mismo, de “*campereadas*”— lo que tenía con amplitud abierta en sus pagos treintaytresinos; está en la capacidad del “*personaje*”— capacidad tan campesina y poco urbana— de apegarse a la pequeña vida cotidiana y hacer de ella un mundo entero y concluso; está, por fin, en sus mismos “*pasmos*” de “*campuso*” para quien algunas cosas resultantemente inconcebibles. Y lo hermoso es que este “*personaje*” tan presente de cuerpo y alma enteros, no está impostado en importante. Está tomado con ese humor, tan limpio, sano y comunicativo, con que

están enfocados los personajes de sus cuentos. Este humor, que rescata una efectiva ternura, anda suelto por todas las líneas de *Ratos de padre*. Y este humor, que irisa de alegría todas las páginas del libro, es el que le da su dimensión estética más honda. El se alía a la ternura y al entrañado amor y los despoja, sin destruirlos, de lo que, para el lector, pudieran tener de demasiado enojosamente íntimo o familiar del autor. No quiero destacar ninguna página de este libro donde hay tantas páginas destacables. Quiero, sí, subrayar que *Ratos de padre* es uno de esos libros —como, para citar otro ejemplo, *Juvenilia*, de Miguel Cané— que se leen no sólo con simpatía sino también con agradecimiento. Con el agradecimiento debido a quien sabe recuperar para sí y para todos lo que hay de hermoso en el pequeño mundo de aconteceres cotidianos que el tiempo va devorando.

INDICE

ACLARACIONES	5
--------------------	---

El amanecer del criollismo narrativo

I. EL INICIADOR: BENJAMIN FERNANDEZ Y MEDINA	13
II. CUATRO COMPAÑEROS DE RUTA	43
1) Manuel Bernández (1867-1942)	43
2) Domingo Arena (1870-1939)	45
3) Juan C. Blanco Acevedo (1879-1935)	47
4) Santiago Maciel (1865-1931)	49

Entre dos siglos

I. JAVIER DE VIANA, CUENTISTA	53
II. UNA NOVELA: "GAUCHA"	91
III. TRES FORMAS DE NARRATIVA RURAL	125

El criollismo del veinte

I. LAS "CRONICAS" DE JUSTINO ZAVALA MUNIZ	157
II. RETRATOS CRITICOS	205
1) Montiel Ballesteros (1888-1971)	205
2) Enrique Amorim (1900-1960)	210
3) Francisco Espinola (1901)	217
4) Yamandú Rodríguez (1891-1957)	224
5) Victor Dotti (1907-1955)	227

El veinte sigue en el treinta

I.	EL MUNDO NARRATIVO Y POETICO DE JUAN JOSE MOROSOLI	237
II.	OTROS RETRATOS CRITICOS	264
	1) Pedro Leandro Ipuche (1890)	264
	2) Santiago Dossetti (1902)	263
	3) Juan Mario Magallanes (1893-1950)	274
	4) José Monegal (1892-1968)	280
	5) Serafín J. García (1908)	289
	6) Alfredo Gravina (1913)	294

La tradición persiste

I.	UN SECTOR DEL CUARENTA Y CINCO	301
	1) Eliseo Salvador Porta (1912-1971) ..	301
	2) Mario Arregui (1917)	307
	3) Luis Castelli (1919)	312
	4) Julio C. da Rosa (1920)	319
	5) Milton Stelardo (1918)	325
II.	URBANISMO Y RURALISMO EN LA NA- RRATIVA URUGUAYA	329

Apéndice

I.	JUAN LLEGO PARA QUEDARSE (Sobre "Muchachos")	343
II.	PORTA Y LA NOVELA HISTORICA ...	346
III.	RATOS DE PADRE	352

Se terminó de imprimir
en el mes de Mayo
de 1972 en los Talleres
de Imprenta Letras S. A.
La Paz 1825
Montevideo-Uruguay