

JOHN F. GARGANIGO

EL PERFIL DEL GAUCHO

EN ALGUNAS NOVELAS DE
ARGENTINA Y URUGUAY

EDITORIAL SINTESIS
MONTEVIDEO

390

EL PERFIL
DEL GAUCHO

JOHN F. GARGANIGO

EL PERFIL DEL GAUCHO

EN ALGUNAS NOVELAS DE
ARGENTINA Y URUGUAY

EDITORIAL SINTESIS
MONTEVIDEO
1966

* derechos
reservados

EL PERFIL
DEL GAUCHO

EN ALGUNAS NOVELAS DE
ARGENTINA Y URUGUAY

Impreso en el Uruguay / Printed in Uruguay
Copyright by Editorial Sintesis
La Paz 1825 / Montevideo / Uruguay

En primer lugar, quiero expresar mi sincera gratitud al Prof. Luis Leal por la paciencia, el interés, y el estímulo reiterado con que supo guiarme en la búsqueda, planificación y preparación de este trabajo. Me hallo particularmente agradecido al Prof. Marcos Morinigo por la ayuda prestada en la obtención de la bibliografía manejada, y al Prof. Merlin Forster por la colaboración suministrada en el planeamiento inicial de este ensayo. A mi buen amigo, el Prof. Daniel Testa, muchas gracias por su constante y luminosa guía durante mis años en la Universidad de Illinois. Agradezco al Comité de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Washington en St. Louis, por la cooperación en la publicación de este trabajo.

J. F. G.

Tesis doctoral
presentada en la
Universidad de Illinois, 1965.

INTRODUCCION

Mucho se ha escrito acerca del gaucho como figura social. Entre los estudios básicos realizados en Argentina y Uruguay, se encuentran obras excelentes; de ellas hemos consultado especialmente las de Emilio Coni, Arturo Scarone, Martiniano Leguizamón, Ezequiel Martínez Estrada, Augusto Raúl Cortazar, Ricardo Rojas, Domingo Caillava, Madaline W. Nichols y Jorge Furt. Pero la finalidad de este estudio no es la de presentar en detalle al gaucho como una figura social de ambos países del Plata, sino que estamos fundamentalmente interesados en los aspectos literarios, pues en su torno ha crecido y florecido toda una literatura que aún sigue siendo una fuerza vital en la existencia argentina, aunque este tipo haya desaparecido como entidad social.

Como fondo de interés para esta concepción literaria del gaucho, se necesitan algunas palabras que indiquen de dónde vino, cómo vivió y de qué manera creció esta figura, hasta constituirse en centro de interés para casi todos los escritores de relieve en la Argentina y el Uruguay. Podemos describirlo con las siguientes palabras del crítico Martiniano Leguizamón: "El gaucho es el producto más original y auténtico de nuestra tierra. En su estructura étnica se confundieron principalmente las ardentías del conquistador español con la bravura y la astucia del indio aborigen"⁽¹⁾.

Los españoles llevaron consigo pocas mujeres cuando se dirigieron al nuevo mundo; por esta razón fue que se unieron libremente con las nativas. Una carta del clérigo Martín González, fechada en Asunción en 1558, expresa: "Cada cristiano tenía de ochenta a cien indias, entre las cuales no puede ser sin que haya madres o hijas, hermanas o primas"⁽²⁾. Estas mujeres fueron a menudo usadas como moneda en juegos de azar en épocas en que aquélla escaseaba. De estos grupos, a través de un acoplamiento de razas, surgió el gaucho como tipo étnico. De inmediato entró en contacto con la pampa y se transformó en nómada⁽³⁾.

(1) Martiniano Leguizamón, *La cuna del gaucho* (Buenos Aires, 1935), p. 12.

(2) E. M. S. Danero, *Antología gaucha* (Santa Fe, 1951), p. 9.

(3) Danero, p. 9.

Así llegó a ser el típico vaquero de las pampas, con su vestimenta peculiar y sus aún más peculiares costumbres. Tuvo el gaucho todas las obligaciones del estanciero, aunque nunca trabajó; nunca se prestó a los trabajos manuales y prefirió dejar las labores cotidianas a cargo de las mujeres. Ocasionalmente sacrifica una vaca y toma de ella solamente lo necesario para satisfacer sus necesidades, dejando el resto que se descomponga⁽⁴⁾. Careció de un concepto de la vida familiar; era "guacho", o hijo de nadie, y su descendencia adquiriría igual categoría. Fuera de sí mismo no reconoció autoridad alguna, tendiendo a llevar una vida solitaria al margen de la sociedad. Si fue apto para alguna especie de trabajo, lo fue en el de tropero, en el que se destacaba precisamente por su calidad de jinete. Cruzaba la pampa vestido con su chiripá⁽⁵⁾, sus botas de potro⁽⁶⁾, su vincha en la cabeza⁽⁷⁾, un gran pañuelo en torno al cuello y pantalones de algodón a menudo decorados con encaje, constituyendo el todo una figura imponente⁽⁸⁾. Desdeñando las armas de fuego, prefería usar el facón⁽⁹⁾. Vacas o caballos fugitivos o avestruces, eran a menudo cazados con el lazo o con las boleadoras⁽¹⁰⁾.

Su lugar favorito de reunión lo era la pulpería⁽¹¹⁾, así como la cocina de las estancias⁽¹²⁾. Allí tomaba mate⁽¹³⁾ a través de la bombilla, especie de tubo de metal rematado por un filtro, que se introduce en una calabaza adaptada para contener la hierba en cantidad

(4) Danero, p. 10.

(5) Tito Saubidet, *Vocabulario y refranero criollo* (Buenos Aires, 1943), p. 124: "Chiripá. Del quichúa: *chiri*: frío; *pac*: para. Prenda de vestir característica del gaucho. Consiste en un paño burdo y liviano, generalmente de bayeta, pasado entre las piernas sobre calzoncillos lisos o cribados y sujeto a la cintura por la faja".

(6) Saubidet, p. 54: "Bota de potro. Especie de bota de cuero crudo, bien sobado, y que se saca de la pierna de un potro, potrillo o vaca. El cuero para confeccionarla se saca cortándolo todo en redondo, tirando y despegando el pellejo de la carne hasta abajo del garrón".

(7) Saubidet, p. 409: "Vincha. Cinta, pañuelo, fajita de tejido pampa, tira de género o de cuero con que los indios y paisanos se enlazaban y sujetaban el cabello".

(8) Edward Larocque Tinker, "Life and Literature of the Pampas", *Monographs* (September, 1960), p. 4.

(9) Saubidet, p. 161: "Facón. Cuchillo grande, recto y puntiagudo, con guardia. Puede tener dos filos y es usado por el gaucho como arma de pelea. Los hay de todo tamaño".

(10) Saubidet, p. 47: "Boleadoras. Arma y también instrumento de trabajo genuinamente criollo. Consiste en sogas y ramales que llevan en su extremo unas bolas que se lanzan a distancia con fuerza, sobre los animales, para derribarlos. Pueden ser de dos o tres bolas".

(11) Saubidet, p. 313: "Pulpería. Despacho de comestibles y bebidas en la campaña, más importante que el boliche... La pulpería es almacén, tienda, taberna y casa de juego".

(12) Saubidet, p. 134: "Estancia. Establecimiento de campo, hacienda o finca rural, destinado a la ganadería y ordinariamente a la cría del ganado vacuno. La población o poblaciones pertenecientes a dicho establecimiento".

(13) Saubidet, p. 237: "Mate. Infusión de yerba mate... fue, es y será nuestra bebida nacional".

suficiente para un período breve, llamada "cebadura", es decir, la porción destinada a someterse a varias infusiones en agua caliente. Este ritual tenía lugar varias veces durante el día o la noche. Dondequiera que fuese y cuando quiera que llegara a un lugar y se hallara en compañía de una o más personas, le era ofrecido el mate. En la misma pampa, el fogón llegó a ser lugar de reunión de los gauchos, donde hallaban asiento y tiempo para contar historias del pasado. Dormían bajo las estrellas y solamente el poncho los protegía, apoyando su cabeza en la montura (recado).

Como pasatiempo participaba en juegos destinados a mostrar su fuerza y su resistencia, esforzándose en superar a los demás y demostrando gran orgullo de su virilidad. Los juegos favoritos se denominaron "pato"⁽¹⁴⁾ y "la maroma"⁽¹⁵⁾.

En los tiempos pasados reunieron sus fuerzas y participaron en las luchas como valientes soldados, aunque sin una clara concepción de la naturaleza de la ideología que los empleaba en los combates. En 1771, cuando pelearon contra los portugueses invasores; en 1807, cuando ayudaron a liberar Buenos Aires de los ingleses, y en las batallas de la independencia argentina de 1810, o las posteriores de la independencia uruguaya, combatieron valientemente aunque por mero amor a la lucha⁽¹⁶⁾.

De su legendario talento como músicos, dice Leopoldo Lugones: "Raro era el gaucho que no fuera guitarrero... y abundaban los cantores. El payador constituyó un tipo nacional. Respetado por doquier,

(14) Saubidet, pp. 281-282: "Pato. Juego a caballo muy antiguo... ahora modernizado se practica de una manera mucho menos brutal. Era una prueba de fuerza y destreza de que mucho gustaba la gente del campo... Un pato metido hasta el pescuezo en una bolsa de cuero... era la prenda del más esforzado jinete. Formaban dos o cuatro cuadrillas, cada una de las cuales tenía señalado un apostadero a una media legua del punto de partida... Se amarraban en el cuello del saco de cuero, según el número de cuadrillas... dos o cuatro fuertes cuerdas cuyos cabos asían sendos jinetes... casi juntas las ancas de los caballos y sosteniendo en alto las riendas a fin de que todos pudiesen ver que no contaban con otro apoyo que su asiento y los estribos. A una señal tiraban metiendo espuelas. El que lograba arrancar el saco, salía perseguido por la cuadrilla o cuadrillas opuestas, las que, disputándole la presa, trataban de tomar uno de los cabos para arrebatarla... Por supuesto que nunca pasaban estas diversiones bárbaro-caballerescas sin que hubiese que lamentar fracturas de brazos y piernas y porrazos tremendos, acabando ordinariamente a tiros y cuchilladas".

(15) Saubidet, p. 235: "Maroma... la prueba llamada de la maroma... consistía en colgarse de una maroma que reunía las extremidades de los postes del corral, y dejarse caer orqueteado sobre un potro chúcaro que se soltaba del corral. Podía igualmente, parado en la puerta del corral, saltar sobre uno de los potros que salían y jinetearlo".

(16) Ezequiel Martínez Estrada, cita a Paul Groussac: "En la República Argentina han sido innumerables los ejemplares de gauchos alzados y montaraces; encarnan, puede decirse, la historia del país en sus primeras décadas de vida independiente... Los gauchos malos de nuestras campañas, rastreadores y baqueanos incomparables, han prestado su relieve violento y áspero a nuestra sangrienta infancia emancipada". *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (México, 1948), I, 254.

agasajado con cariño y con orgullo de hacerlo así, vivía de su guitarra y de sus vercos; y el clavijero de aquella, el manojo de favores, rosas y azules, recordaba —supremo bien— las muchachas que para obsequiarle habían desprendido las cintas de sus cabellos⁽¹⁷⁾. El payador actuaba en las pulperías para deleite de una grande y entendida concurrencia: “En la pulpería —ha escrito Groussac— el trovador agreste o payador improvisa sus antiguas melopeas, en el metro cantante de los antiguos romances castellanos. Se hace rueda a su alrededor, hombres y mujeres, sentados en cuclillas, con el cigarro en los labios, escuchando atentamente las tonadas y relaciones, heroicas y sentimentales, casi siempre tristes, en que se habla de guerras lejanas, de miserias y de amores interrumpidos por el olvido y la traición⁽¹⁸⁾. Muchos críticos concuerdan en que es a través de estos payadores que se inicia una tradición que ha dado lugar a lo que se conoce hoy como “literatura gauchesca”. Ricardo Rojas sostiene que “El arte que llamo «los gauchescos», fue un producto de la aleación del indio y del conquistador en el crisol de la tierra nativa; arte que asumió primero la forma tradicional de las danzas, filosofemas, romances y mitos folklóricos; que pasó después del campo a las ciudades y de la rapsodia oral al poema escrito... hasta incorporar al gaucho como actor o inspirador de numerosas obras en la novela, el cuento, el drama, la comedia, la elegía, el himno, la oratoria, la crítica histórica y filosófica⁽¹⁹⁾. De la importancia de los payadores como vínculos entre la tradición oral y escrita, tenemos solamente la cita del crítico uruguayo Domingo Caillava: “La auténtica poesía gauchesca procede, como ya hemos apuntado, de los payadores anónimos. Todas esas trovas dispersas, ignoradas, constituyen el punto de partida de la literatura gauchesca⁽²⁰⁾”.

La primera mención anotada del gaucho en la literatura aparece en la obra de Concolorcorvo, “Lazarillo de ciegos caminantes”. Este libro, que describe un viaje de carácter picaresco, fue publicado en 1773 y en él el autor menciona las coplas cantadas por los paisanos, acompañándose de la guitarra. Concolorcorvo llama a estos paisanos “gauderos⁽²¹⁾”. Groussac sostiene que de esta palabra proviene la voz “gauchos” y que el pueblo descripto en el *Lazarillo*, era en aquel momento el de los gauchos⁽²²⁾. El crítico Leguizamón ha hallado una

(17) Leopoldo Lugones, *Obras en Prosa (El payador)*, (México, 1962), p. 1131.

(18) Arturo Scarone, *El gaucho* (Montevideo, 1922), p. 87.

(19) Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, 1960), I, 82.

(20) Domingo Caillava, *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay* (Montevideo, 1945), p. 29. Para una opinión contraria, en cuanto al talento de los “payadores”, ver Calixto Bustamante Carlos Inca (Concolorcorvo), *El Lazarillo de ciegos caminantes* (Buenos Aires, 1946), pp. 114-116.

(21) Rafael Alberto Arrieta, *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, 1959), III, 57.

(22) Groussac, citado por Leguizamón, p. 147.

carta de un oficial naval, fechada en 1772, en la que el escritor los llama, no “gauderos”, sino “gauchos”. Este manuscrito, escrito por don Francisco Millau y Miraval (cuyo original lleva el N° 1926 en la Biblioteca del Palacio de Madrid, antigua real), describe en detalle al gaucho, sus modas en el vestir, su caballo, las boleadoras, los viajes en carretas, las luchas con los perros salvajes y todas las faenas ejecutadas por estos personajes⁽²³⁾.

Con el correr de los tiempos, los cantos de los payadores, a los que Lugones se refiere como “cantores errantes que recorrían nuestras campañas trovando romances y endechas... fueron los personajes más significativos en la formación de nuestra raza⁽²⁴⁾, comenzaron a ser registrados; ya en 1777 encontramos los primeros versos en lengua gauchesca. Se trata de un poema anónimo dedicado al Virrey Cevallos, felicitándolo por su victoria sobre los brasileros⁽²⁵⁾. El mismo tema es retomado por Juan Baltazar Maciel (1727-1788) quien elogia al Virrey en un romance titulado “Canta un guaso en estilo campesino los triunfos del Excelentísimo Señor Don Pedro Cevallos”; este poema es considerado uno de los primeros testimonios de la poesía gauchesca⁽²⁶⁾.

Sin embargo, hasta que Bartolomé Hidalgo no empieza a escribir acerca de su gaucho imaginario, Ramón Contreras, y del capataz Chano en sus famosos “Diálogos patrióticos” (1821) no se estableció la poesía gauchesca como parte integrante de la literatura, tanto en la Argentina como en el Uruguay⁽²⁷⁾. El vigor narrativo de este poeta tuvo una influencia definitiva en los escritores posteriores, especialmente en Estanislao del Campo y en José Hernández. Ellos encontraron, además, en Hidalgo, un modelo para el tono patriótico y el satírico, que tan bien emplearon luego en sus obras.

Hilario Ascasubi (1807-1875) es quien sigue a Hidalgo en cuanto a importancia en el desarrollo de la poesía gauchesca, considerándose uno de los más enérgicos en este género, aceptado incluso en los círculos intelectuales⁽²⁸⁾. En el año 1830 publicó un periódico, “El arriero argentino”, en el que atacaba la tiranía de Rosas y favorecía la causa unitaria⁽²⁹⁾. Su personaje literario, Paulino Lucero, le sirve para expresar en el enérgico lenguaje gauchesco su odio contra Rosas. Estos poemas son de naturaleza costumbrista y aparecieron bajo el título de “Paulino Lucero, o los gauchos del Río de la Plata, cantando y combatiendo contra los tiranos de las repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay”, siendo coleccionados en un volumen en el año 1853.

(23) Leguizamón, p. 148. El manuscrito es transcripto en su totalidad en las pp. 148-157.

(24) Lugones, p. 1081.

(25) Tinker, p. 11.

(26) Arrieta, I, p. 173.

(27) Tinker, p. 12.

(28) Arrieta, III, 68.

(29) Arrieta, III, 69.

En 1851 Ascasubi publicó un largo poema épico sobre las hazañas y aventuras del famoso payador Santos Vega. Su mejor contribución a la poesía gauchesca ha sido la elevación de este tipo de poesía como fuerte mensaje social. Retomó el hilo de Hidalgo e hizo de la poesía gauchesca un arma política vital. Como señala Tinker: "These two writers together laid the foundation for the eventual canonization of the «gaucho»"⁽³⁰⁾.

Esteban Echeverría (1803-1851), creando dentro del período romántico, miraba al lenguaje gauchesco como una forma inferior de expresión y comenzó a escribir sobre el gaucho en el español corriente. "La cautiva" (1837) es considerada habitualmente un importante poema de la literatura gauchesca porque por primera vez se encuentran conjugados los elementos gauchescos e indígenas en una obra literaria. Por otra parte, es el primer poema gauchesco escrito en el español coloquial.

Siguiendo la misma línea de esta tradición, encontramos a Rafael Obligado (1851-1920). Se le recuerda especialmente por el encumbramiento de la figura de Santos Vega, quien ha alcanzado proporciones de mito en el plano simbólico. En un poema publicado en 1887, Santos Vega encuentra su maestro. En la parte titulada "La muerte del payador", el héroe se enfrenta con el diablo que se presenta como Juan Sin Ropa, trezándose en una payada⁽³¹⁾ que Santos Vega pierde. Su muerte simboliza la desaparición del gaucho de la escena social. "La voz del progreso, con aliento europeo, vence a la tradición local; y Santos Vega confiesa lealmente su derrota y siente que va a morir, mientras su vencedor desaparece, entre un chisporroteo final, en el ombú legendario"⁽³²⁾.

Posiblemente el más grande de los poemas gauchescos sea el "Martín Fierro" de José Hernández. Su primera parte fue publicada en 1872, seguida de "La vuelta de Martín Fierro", siete años más tarde. En este poema el gaucho es mostrado con todos sus defectos y todas sus virtudes, como un ser humano; en este sentido, el gaucho se aproxima al plano de la vida real. Es una mezcla de bueno y de malo en una sociedad que no lo comprende y que es la causa de sus desgracias. "Hernández' masterpiece was the apogee of poetry in the true tradition of the *payador* — a genre that was vital and alive as long as it was written by men who had lived the life of the pampa. But once it fell to the pen of the citybred, it began to lose robustness and veracity"⁽³³⁾.

Con Estanislao del Campo (1835-1880) tenemos ya el comienzo

(30) Tinker, p. 15.

(31) Saubidet, p. 283: "Payada. Canto en competencia, con acompañamiento de guitarra. Canto de contrapunto en que los contrincantes se plantean las cuestiones más diversas a manera de problema que deben resolverse con repentina inspiración".

(32) Arrieta, III, 327.

(33) Tinker, p. 26.

de la decadencia de la poesía gauchesca. Su poema "Fausto" (1866) que le diera fama, es de tono humorístico y su importancia descansa en el hecho de ser un puente entre el "native verse in gaucho forms to cultured poetry about native subjects"⁽³⁴⁾.

El gaucho personaje, que forma parte ahora de una tradición, aparece también sobre la escena. Tempranamente, en 1792, se representó en Buenos Aires un drama gauchesco titulado "El amor de la estanciera". Tuvo poco éxito y será recién en el último cuarto del siglo XIX que el teatro tratará con seriedad el tema gauchesco. En este sentido, a Eduardo Gutiérrez (1833-1890), se le puede considerar pionero desde que en 1884 rehizo su folletín "Juan Moreira" transformándolo en un drama de éxito, gracias a que el papel protagónico estuvo a cargo de José J. Podestá, payaso de cuyo circo se representara. Fue sorprendente la reacción del público, que veía al gaucho vivir y morir en la escena. En el "picadero" aparecían caballos salvajes, y se realizaban todos los intrincados trucos que adoptara Gutiérrez en su folletín. Más tarde, éste escribió otros dramas sobre Santos Vega y aun sobre Martín Fierro.

Martiniano Leguizamón, como dramaturgo, también se encuentra en esta misma línea. Su obra "Calandria" (1896) es importante porque describe con algún detalle algunos tipos de gauchos, ubicándolos en su medio habitual. Pero a la inversa de Gutiérrez, Leguizamón mueve a sus personajes en el tono de la comedia, ironizando sobre la situación social del gaucho rebelde.

Los temas de estas obras varían desde la descripción del gaucho como una víctima de la sociedad, a los esfuerzos por tratar muchos de los problemas que lo afligen y desde el amor a las penurias económicas.

El más grande de los dramaturgos gauchescos fue Florencio Sánchez (1875-1910), quien compuso en 1903 "M'hijo el doctor", que trata el conflicto entre dos generaciones de gauchos. En "La gringa" advierte al gaucho que debe unirse al inmigrante si quiere sobrevivir dentro de las nuevas líneas económicas y técnicas del campo. Sugiere así, la senda que debe tomar la Argentina en el siglo XX si la nación desea sobrevivir, que no es otra que la unión de la antigua con la nueva cultura. "Barranca abajo" (1905) considerada como la más honda tragedia del teatro latinoamericano, es también el mejor drama de Sánchez. En ella presenta la caída moral de una familia arrastrada por violentas pasiones y sin esperanza alguna de superación⁽³⁵⁾.

Una prueba de la popularidad de este género se manifiesta en dramas que han aparecido en épocas tardías, en la década del 30, como "El linyera" (1932) de Larreta, y "Lo que le pasó a Reynoso" (1936), de Vaccarezza.

(34) Tinker, p. 26.

(35) Arnoldo Mondadori (Ed.), *Dizionario Universale della Letteratura Contemporanea* (Verona, 1962), IV, 334-335.

Pero es de nuestro especial interés el estudio del gaucho a través de la prosa. Hay abundantes menciones del gaucho en las novelas que aparecieron en la Argentina entre los años 1850 y 1860. Myron Lichtblau, que ha estudiado la novela argentina del siglo XIX, acota:

"The appearance of the gaucho in the Argentine novel dates from an early period. In a few romantic novels of the 1850's and 1860's the gaucho is mentioned in a purely incidental manner, or he plays a small and insignificant active role. *Amalia* contains brief passages expressing Mármol's love and understanding of the gaucho; *Los misterios del Plata* presents an interesting gaucho type in the person of Miguel; *La familia de Sconner* makes casual reference to a friendly meeting of gauchos; *Revelaciones de un manuscrito* enters into the gaucho's social and cultural characteristics; and *El médico de San Luis* and *Emilia, o los efectos del coquetismo* offer laudatory remarks concerning his honest and wholesome vision of life. *El isleño...* deals in part with the conflict between an unrefined but noble gaucho and a dignified city-bred gentleman..."⁽³⁶⁾.

Entre estas novelas está, posiblemente, la de mayor fuerza en el desarrollo de la novela gauchesca: "Facundo", de Domingo Faustino Sarmiento, publicada en 1845 durante el exilio de su autor en Chile. El tema central de esta obra, que no se considera una novela⁽³⁷⁾, y la detallada descripción de varios tipos que serán incorporados a la narrativa posterior, es lo que hace de esta obra un trabajo monumental en la consideración total del gaucho como personaje novelístico⁽³⁸⁾. Entre los tipos hechos famosos por Sarmiento se encuentran el "rastreador"⁽³⁹⁾, el baqueano⁽⁴⁰⁾, el gaucho malo⁽⁴¹⁾ y el cantor⁽⁴²⁾.

En el Uruguay, la primera novela que tiene al gaucho como personaje central, es "Caramurú", publicada en 1848 por Alejandro Magariños Cervantes. "Caramurú" ... fue la primera novela uruguaya en la que intervino el gaucho. Cuenta con situaciones bien delineadas y algunas veces no exentas de interés, con descripciones de paisajes y costumbres exactos y llenas de color, pero sus personajes son endebles y artificiosos"⁽⁴³⁾.

(36) Myron I. Lichtblau, *The Argentine Novel in the Nineteenth Century* (New York, 1959), pp. 121-122.

(37) Lichtblau, p. 41. Para un excelente ensayo sobre el género de *Facundo*, ver Arrieta, II, 412-17.

(38) Lichtblau, p. 41.

(39) Saubidet, p. 327: "Rastreador. Gaucho que sabe seguir la huella o rastreada de personas, animales o cosas, así como descubrir indicaciones útiles al caso". Para una detallada descripción de este tipo, ver Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (Buenos Aires, 1940), pp. 70-73.

(40) Saubidet, p. 33: "Baqueano. El que tiene baquía, habilidad, destreza y práctica en algo. Hombre de campo que conoce el país por palmos y sirve de guía a los viajeros". Para mayores detalles, ver Sarmiento, pp. 73-78.

(41) Para una descripción del gaucho malo, ver Sarmiento, pp. 79-82.

(42) Para una descripción del cantor, ver Sarmiento, pp. 83-87.

(43) Caillava, p. 43.

La novela "El hogar en la pampa" (1866) de Santiago Estrada (1841-1891), y "Aventuras de un centauro de la América Meridional" (1868) de José Joaquín de Vedia, son consideradas las dos primeras novelas argentinas en las que el gaucho aparece como figura central. El particular estilo de vida del gaucho deviene "la preocupación directa del novelista"⁽⁴⁴⁾. En la primera novela los caracteres no están bien desarrollados, pero esto no lo consideramos de importancia en nuestro estudio para la precisa y vívida recreación de las costumbres locales y para las exactas descripciones del contorno. La segunda novela es importante porque en ella se presenta por primera vez al gaucho como a un perseguido de la justicia⁽⁴⁵⁾. Este último tema es fundamental en las novelas en forma de folletín aparecidas desde 1879, en "La patria argentina", de las que es autor Eduardo Gutiérrez. Este escritor, famoso por su "Juan Moreira", vio en el gaucho un ser humano maltratado; simpatizó profundamente con estas figuras y todas sus novelas reflejan su admiración por ellas, novelas que a menudo resultan melodramáticas. Gutiérrez se deleita en presentar al lector, como en "Juan Moreira", complicadas intrigas, situaciones de suspenso, escenas sangrientas, y detalladas descripciones de brutales actos de violencia. Demás está decir que estas obras tienen escaso mérito literario; sin embargo, en su época fueron devoradas por un sector del público al que poco le preocupaba el aspecto artístico⁽⁴⁶⁾.

Antes de dar una detallada lista de las más representativas novelas gauchescas que hemos seleccionado para analizar, debemos aclarar porque hemos elegido como tema la figura del gaucho como héroe.

En primer lugar señalemos que, para nosotros, la noción de héroe queda limitada al personaje que, en una novela, recibe el mayor énfasis en la narración, esto es, el protagonista. Basamos nuestro criterio en una anotación de Boris Tomashevskij que expresa: "El carácter que recibe un colorido emocional más agudo o más vívido es llamado héroe. Es el personaje a quien el lector sigue con mayor tensión y atención. El héroe provoca la simpatía, la alegría, el pesar, etc., del lector"⁽⁴⁷⁾.

Hemos elegido como material para nuestro estudio a los más representativos autores del Uruguay y la Argentina que han escrito novelas gauchescas. En el capítulo I analizaremos las novelas seleccionadas de Acevedo Díaz y Javier de Viana. El capítulo II estará dedicado a las obras de Roberto Payró y Carlos Reyles. Ricardo Güiraldes, Enrique Larreta y Benito Lynch serán el tema del capítulo III, en tanto el IV

(44) Lichtblau, p. 122.

(45) Lichtblau, p. 126.

(46) Lichtblau, p. 134. Autor del mismo tipo de novelas y considerado el sucesor de Gutiérrez, fue Julio Llanos (1838-1933). Su obra más famosa es la novela titulada *Arturo Sierra* (1884) que trata de la vida de un gaucho "detestable y vicioso".

(47) Boris Tomashevskij, en su *Teoriya Literaturny* (Moscú, 1928), da esta definición del héroe; basado en notas de James B. Irby en una traducción de trozos selectos aún no publicada.

estará integrado por los estudios sobre Enrique Amorim y Eduardo Acevedo Díaz (h.). Carlos Alberto Leumann, Guillermo Casa (Guillermo House) y Adolfo Montiel Ballesteros serán materia del capítulo V.

De estos escritores hemos seleccionado diecisiete novelas. Creemos que nuestra elección presentará al lector una clara radiografía para la configuración del gaucho como héroe. En nuestro análisis de las novelas hemos de encontrar muchos tipos de gaucho, recorriendo la gama desde la figura romántica de los guerreros en las obras de Acevedo Díaz, hasta los individuos decadentes de Enrique Amorim. El epítome de perfección de tales figuras debe ser visto en las novelas de Ricardo Güiraldes y Adolfo Montiel Ballesteros; pero cada autor en su medida ha contribuido a la creación del retrato total del gaucho.

Es importante establecer en este momento que cada autor contribuyó al mito del gaucho ya en una forma positiva, ya negativa. Cada uno presenta al lector su particular concepción del personaje, influida, en alguna manera, por las corrientes literarias de su momento.

Nuestro interés principal radica en el estudio del gaucho como creación artística. Aunque haya de parte de los autores numerosos puntos de referencia a la realidad, sostenemos que los pueblos de Uruguay y Argentina no derivan su imagen del gaucho de aquella realidad, sino de sus respectivas literaturas. Aceptamos por esto el acerto del historiador y crítico Emilio Coni, quien sostiene que la creación del mito del gaucho no puede ser fundada en hechos históricos; lo que cada argentino identifica con él es un producto literario. "El gaucho fue en todas partes un tipo peligroso en la convivencia social y por eso era perseguido, como lo dice Mansilla. Ese gaucho ideal, perfecto, sólo ha existido en la imaginación de los poetas que han creado una bella ficción para su propio gozo"⁽⁴⁸⁾.

Las novelas que trataremos han sido ordenadas cronológicamente en un intento de ver si existe una tendencia en el desarrollo de la figura del gaucho. Hemos excluido por ello las obras de algunos notables escritores de "gaucho ficción", por tratarse de repeticiones. Por esta razón no se han incluido las "Crónicas" de Justino Zavala Muniz, por ser similares a las novelas de Eduardo Acevedo Díaz; ni "Montaraz" de Martiniano Leguizamón, por caer en igual categoría. "Juan sin Ruido", una valiosa novela del poeta Roberto Ledesma, ha sido omitida por ser similar, en el tratamiento idealizado del gaucho, a "Don Segundo Sombra", de Güiraldes y a la menos estudiada novela de Montiel Ballesteros "Gaucho Tierra". Con el fin de no perder de vista la intención de nuestro estudio, debimos eludir el análisis de algunas excelentes novelas en las que el gaucho aparece pero no como el protagonista. Por esta razón no han sido estudiados "Los caranchos de la Florida" (1916) de Benito Lynch, "Argentina te llamas" (1934) de Eduardo Acevedo Díaz (h.) y "Campo guacho" (1961) de Polo Godoy Rojo.

(48) Emilio A. Coni, *El gaucho* (Buenos Aires, 1943), p. 296.

CAPITULO I

EDUARDO ACEVEDO DIAZ y JAVIER DE VIANA

Eduardo Acevedo Díaz

Eduardo Acevedo Díaz nació en Montevideo el 20 de abril de 1851. Realizó sus estudios universitarios en esta ciudad y prosiguió la carrera de Derecho; pero un profundo deseo de participar activamente en la política y en las consecuentes actividades revolucionarias, lo apartaron de sus estudios jurídicos. Joven aún, se unió a las fuerzas de Timoteo Aparicio y defendió al partido blanco contra el presidente Lorenzo Batlle⁽¹⁾. Sus convicciones ideológicas en materia política lo llevaron a la tarea periodística, colaborando en numerosos diarios y revistas, especialmente en "La República", "El estudio de defensa libre", "El Nacional" y la "Revista Uruguaya"⁽²⁾.

Es considerado el iniciador de la novela histórica uruguaya y realmente fue el primero en obtener algún éxito en este género⁽³⁾. Entre las novelas clasificadas como de materia histórica, encontramos la trilogía integrada por "Ismael" (1888), "Nativa" (1890) y "Grito de gloria" (1893). "Lanza y sable" (1914), aunque completa la pintura histórica de las otras tres, falla por la falta de verdad de los datos básicos⁽⁴⁾. "Soledad" (1894), quizás su creación más artística y más poética, cae fuera de los límites de la novela histórica⁽⁵⁾. De escaso

(1) Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay* (Montevideo, 1941), p. 172.

(2) Alberto Lasplaces. Prólogo a Eduardo Acevedo Díaz, *Soledad y el combate de la tapera*. (Montevideo, 1931), p. 8.

(3) Zum Felde, p. 170.

(4) Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (México, 1961), I, 308. Las fechas de las novelas fueron atestadas por Anderson Imbert. En cuanto a la parte de la cita que tiene que ver con el valor de las obras, ver Zum Felde, p. 174.

(5) Esta visión es compartida por los críticos Zum Felde, Anderson Imbert y V. Pérez Petit. La última opinión es citada por Domingo Caillavá en su *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay* (Montevideo, 1945), pp. 74-75.

mérito literario es su primer novela "Brenda" que apareció en forma de folletín en el diario "La Nación", de Buenos Aires⁽⁶⁾.

Como novelas más representativas de este autor hemos elegido "Ismael", "Nativa" y "Soledad" para nuestro estudio, a través de ellas será analizada la figura del gaucho como protagonista.

Ismael

Es la primera y quizás la mejor de las novelas que integran la trilogía. Su protagonista no es el héroe de las fuerzas revolucionarias, Artigas, sino una creación literaria de Acevedo Díaz, Ismael, que le da título a la obra. Los acontecimientos son ubicados en la ciudad de Montevideo y en sus alrededores en los años 1808 y 1811. Paso a paso la monumental figura de Artigas es seguida en sus numerosas hazañas a través de Ismael Velarde, dándole este hecho a la obra un aspecto grandioso.

Acevedo Díaz profundiza en las páginas de la historia, en una edad hace tiempo ida, para captar la esencia del gaucho. De acuerdo con Roberto Ibáñez, el autor "Se interna, pues, en el pasado heroico y procura evocar también desde allí la vida del gaucho en los momentos de labor, ocio y jolgorio"⁽⁷⁾.

Partiendo de los estrechos límites de un monasterio donde un grupo de hermanos religiosos discute los pró y los contra del movimiento revolucionario, el narrador ubica como contraste el espacio sin límites del desierto y su libertad: "Dentro de los baluartes estaba la reprensión inmediata, la justicia preventiva, el rigor de la ordenanza; pero fuera del círculo de piedra —sepulcro de una generación en vida— empezaba la libertad del desierto, esa libertad salvaje que engendra la prepotencia personal... Así surgió en la soledad, el caudillo... sin títulos formales, pero con resabios hereditarios"⁽⁸⁾. Es evidente que la figura del gaucho será desarrollada como un producto del medio; un medio que tendrá enorme fuerza en la caracterización de su figura literaria.

Hay además un obvio intento del autor, claramente visible en las muchas interrupciones de la narración, de exponer su filosofía política. La idea básica se delinea en la atribución del éxito de la revolución a la actividad de los gauchos. La revolución debe ser aceptada y sostenida por "masas campesinas, de propensiones acentuadas a la acción violenta, rápida y aniquiladora, con todo el vigor de la rudeza nativa, y el ímpetu casi ciego de los instintos conflagrados" (pág. 49). De ellos nace el espíritu de libertad que debían comunicarles a los demás, independientemente de la idea del triunfo de la revolución. El gaucho tiene

(6) Lasplaces, pp. 16-17.

(7) Roberto Ibáñez, "Prólogo" a la obra de Eduardo Acevedo Díaz, *Ismael* (Montevideo, 1953), p. xlvii.

(8) Eduardo Acevedo Díaz, *Ismael* (Montevideo, 1933), p. 10. Todas las transcripciones que siguen pertenecen a la misma edición.

una misión y en esta novela se embarca para su Odisea como si estuviera destinado a la grandeza. En esta lucha por la libertad él constituye la fuerza motivante: "El gaucho va a ocupar la escena, a llenarla con sus pasiones primitivas, sus odios, sus amores, sus celos obstinados, sus aventuras de leyenda; pero el gaucho que sólo vive ya en la historia, el engendro maduro de los desiertos y el tipo altivo y errante de un tiempo de transición y transformación étnica" (pág. 52). Acevedo Díaz comienza con una idea preconcebida sobre lo que es el gaucho. Esta idea está empapada tanto de la tradición social como de la literaria.

Ismael Velarde es descrito por primera vez retrospectivamente. Uno ve la figura del jinete adelantándose orgullosamente en medio de un fondo salvaje y espléndido. Su modalidad predominante es la de la soledad: "Era este jinete un gaucho joven. Representaba apenas veintidós años, y sólo un bozo ligero sombreaba su labio grueso y encendido. El cabello castaño y ensortijado, caíale sobre los hombros en forma de melena. Sus facciones tostadas por el sol y el viento de los campos, ofrecían sin embargo, esa gracia y viril hermosura que acentúa más la vida azarosa y errante, transmitiendo a sus rasgos prominentes como una expresión perenne de las melancolías y tristezas del desierto." (pp. 54-55.)

Cuando esta verídica descripción continúe, nos enteraremos que este gaucho está perseguido por la ley y que aún frente al peligro mantiene nervios de acero. Está vestido como el gaucho típico, con "poncho de género sencillo... un pañuelo de seda al cuello... chiripá de lanilla... botas de piel de potro... las boleadoras de piedra... una daga de mango de metal... una pistola... gran espeuela de hierro armada de agudas puntas" (p. 56). Ismael alcanza su estatura simbólica cuando el retrato se completa, finalmente, de esta manera: "Severa imagen de la época, vástago fiero de la familia hispano-colonial, arquetipo sencillo y agreste de la primera generación... simbolizaba bien el espíritu rebelde al principio de autoridad y la fuerza de los instintos ocultos que en una hora histórica, como un exceso potente de energía, llegan a romper con toda obediencia y hacen irrupción, en la medida misma que han sido comprimidos y sofocados por la tiranía del hábito." (pp. 56-57.)

Indolencia y vagabundeo son sus características principales. El ambiente es ofrecido como una fuerza que tiende a hacer a Ismael mucho más consciente de su fuerza física. Es una fuerza que "pone a prueba el músculo y nutre el organismo con jugo salvaje" (p. 70). Su individualismo y el deseo de vencer los obstáculos, previene a este carácter para no caer en el dominio de las fuerzas que lo rodean.

Por casualidad Ismael pasa por la estancia de la viuda de don Alvar Fuentes y es empleado por el mayordomo Jorge Almagro, un español recientemente llegado a la región. Desde el comienzo existe un sentimiento de animosidad recíproca. El gaucho desprecia al gringo en una actitud que es frecuente en el pensamiento de aquél; en cambio, el resentimiento de Almagro descansa en celos personales: teme la competencia del intruso, quien fácilmente puede echar por tierra los

planes de casamiento con la bella Felisa, heredera de la fortuna familiar. Al comienzo Ismael es indiferente en sus relaciones con Felisa; pero a medida que el tiempo pasa, comienzan a obrar las limitaciones del pago en el sentido de llevarlos a una perspectiva más clara y más personal de sus relaciones. Ismael es atraído por la sensual Felisa hacia un plano puramente animal, desprovisto de toda sentimentalidad.

Almagro planea, para eliminar este obstáculo, y envía a Ismael a un lugar salvaje con la esperanza que encuentre una muerte violenta. Nuestro héroe cae semidormido, rodeado de una naturaleza lujuriosa y hermosa, y es despertado por la presencia de un tigre. En esta ocasión Ismael se muestra a sí mismo como dominador de la situación, como siempre, y metódicamente mata a la bestia en un combate salvaje. Retorna a la estancia y arroja la piel del animal muerto a los pies del turbado Almagro.

Los sentimientos de Ismael son cuidadosamente ocultados. Raramente hay explosiones de emoción. Aun cuando se enfrenta a la perspectiva de soportar injustas crueldades de parte de Almagro, sus réplicas a su constante compañero Aldama reflejan la frialdad de su personalidad. "Este (Ismael) había fruncido el ceño, y contestado algunas palabras ininteligibles; con las que, según Aldama, había querido significar que en todo caso, haría él de repente con el mayordomo (Almagro) lo que se hacía con un toro para reducirlo a *güey*". (p. 95). Esta referencia casual muestra la importancia que el gaucho concede a la virilidad, al punto de considerar aquella acción como un acto peor que la misma muerte...

Otro signo exterior de esta forma de machismo se ve en la participación activa de Ismael en los deportes, en los que se destaca, poniendo de continuo en ridículo al desdichado Almagro. El modo majestuoso con el que el acto de arrojar las boleadoras es ejecutado, es vigorosamente descripto. Justamente Almagro ha errado el blanco e Ismael, con todo el orgullo del gaucho, pasa de simple espectador a participante: "De pronto Ismael, que se había conservado impassible... aventuró su *tiro de bolas*, las que atravesaron silbando sobre el novillo, para caer por delante como una culebra de tres cabezas y trabar sus miembros en apretados anillos, al punto de obligarlo a doblarlos y hundir sus cuernos en tierra" (p. 97).

Un sentimiento de constante presión y alta tensión existe cada vez que Ismael y Felisa se encuentran frente a frente. El gaucho juega el papel pasivo del joven tentador que la tantaliza. Finalmente, lo inevitable ocurre. El narrador describe la escena con toda la fuerza y la carga electrizante de la situación, captando la esencia del amor en un plano natural tanto como en un plano poético: "Ismael alargó las manos temblorosas y empezó a tantear. Ella dejó hacer. Miróle y sonrióle, con los ojos húmedos y brillantes... Sentíase feliz. Los alientos del varón le encendían la sangre, quemándole todo el cuerpo, y se abandonaba sin resistencias, acercando y retirando su cabeza del pecho de su amante, con esos movimientos bruscos al principio, pausados

luego, de una voluntad que se rinde... (ella) volvió a beber fuego en aquella boca sombreada con un bigotillo negro, con la tenacidad de una abeja en un pétalo de flor lujuriosa". (p. 123).

La última imagen poética expresa vívidamente el momento activo del amor como un tomar de hembra del varón, así como Felisa toma de aquellos labios que antes fueron descriptos como "boca de clavel" (p. 113). Lo demás es dicho sensualmente; la escena pasa a un plano más animal, pues el hombre responde del único modo que puede hacerlo: "Entonces él se apoyó en la mesa, y la atrajo, con ímpetu rudo, callado, entre las sombras; y cuando Felisa quiso decir algo, que se quedó atravesado como un nudo en su garganta, ya era tarde... El gaucho vigoroso que domaba potros era en aquel instante lo que el clima y la soledad lo habían hecho: un instinto en carnadura ardiente, una naturaleza llena de sensualismos irresistibles y arranque grosero" (pp. 123-124).

El acto sexual completo solamente puede ser experimentado por la pareja en un plano básico. Un hombre debido a tal medio, no puede ganar una nueva dimensión en esta experiencia desprovista de todo otro sentido comunicable.

La escena alcanza proporciones melodramáticas cuando Almagro entra en la pieza y se traba con Ismael en un duelo a cuchillo. El gaucho abandona a Almagro a su muerte y, temiendo la justicia, se transforma en un fugitivo. La guitarra quebrada sobre el piso y abandonada por Ismael, quizás simboliza que la parte feliz de su existencia ha terminado.

Lo que sigue es una detallada descripción de la vida del "gaucho malo" que vive en los montes y es obligado a mantenerse de la hacienda ajena. Aldama obra como el baqueano que guía el camino de Ismael. Ambos viven en un forzado contacto con la naturaleza y es precisamente en estas escenas en las que el gaucho gana nuevas dimensiones en su esfuerzo por vivir en armonía con las adversidades. Hay una mezcla del gaucho con el medio; a través de las necesidades se va fortaleciendo su fibra moral. "Se hacía existencia común con los carpinchos, las zorras, los perros cimarrones y aun con el yagareté. La costumbre bíblica era para ellos una realidad. Las fuerzas ciegas de la naturaleza les formaban un círculo infranqueable" (p. 134). Emplea las cosas de la tierra para su beneficio y pronto muestra su versatilidad triunfando sobre numerosas dificultades. "En los casos de enfermedades, la *marcela*, macho y hembra y la enjundia de lagarto, servían de drogas" (p. 135). De inapreciable importancia es el uso habilidoso del facón tanto como medio de defensa como medio para sobrevivir.

En contacto con la naturaleza el gaucho se conduce como una de las formas más bajas de ésta. No hay respeto por la autoridad legal y se cierra por completo a consideraciones de orden moral. El "gaucho malo" toma a su mujer cuando y como él quiere y huye con ella a caballo sin que nadie le moleste. La selva constituye su "patria libre" (p. 158). Las fuerzas terribles de la naturaleza tienen un efecto en la

manera de pensar y en la conducta del gaucho. Fuera de la civilización, enfrenta a la muerte en todas las formas concebibles y no es infrecuente notar una cierta impasibilidad o una absoluta indiferencia con respecto a la vida ajena. Ismael contempla la muerte violenta de un intruso en el campo, el que es degollado. Al lector no se le ahorran los sangrientos detalles naturalistas de la muerte, desde la reacción muscular de la víctima hasta el reparto de sus ropas entre sus matadores. Pocos momentos después de la muerte del intruso, uno de los mataderos está a punto de matar una víbora, y esto provoca una peculiar reacción de Ismael. De ella recogemos el dato de que aun en medio de una ausencia total de código moral, existe un sentimiento de respeto hacia ciertos animales. Algunos, como el tigre, son temidos; otros, como las serpientes, son protegidos y tratados como domésticos. En esta situación, Ismael ordena: "¡No matar!" Este grito fue tan enérgico e imperativo, que el *matrero* suspendió el golpe y quedóse mirándolo. Ismael tenía en la cara un ceño terrible" (p. 161). El deseo de Ismael es obedecido. El autor señala que esta conducta es parte de una ley no escrita que todos siguen: "La tolerancia en esta materia fue siempre el carácter distintivo de la entereza criolla" (p. 163).

En cuanto a la religión, la actitud de Ismael es de una completa ignorancia y superstición. Entra a una iglesia y permanece inmóvil sin saber que es lo que está aconteciendo en ella. El momento de la Comunión es interpretado por él de esta manera: "hacia como que oía la misa sin entender de ella la media, extrañándose que el cura comiera costras de pan y tomara vino delante de la gente" (p. 164). Una cierta cuota de humor en semejante situación proviene de la incompreensión del propio gaucho⁽⁹⁾.

A medida que la novela desarrolla la figura del gaucho, ésta va asumiendo lentamente su aspecto definitivo; sumándose unos a otros nuevos atributos, se va aclarando su retrato, compuesto con las cualidades que todos los gauchos desean: "La fuerza brutal, desde luego, la destreza, la astucia, la *habelidá* para tañer, para bailar, cantar, domar, pelear y vencer, eran cualidades y condiciones sobresalientes" (pp. 171-172).

Ismael posee de todas estas cualidades. No es, sin embargo, un simple tipo. El autor lo caracteriza de tal manera, que hace de él una entidad distinta. Nos es presentado como un compuesto de todo lo considerado varonil; pero aún posee ciertas características femeninas peculiares que hacen de él una personalidad única. El escritor se refiere a él como "El gauchito de cara de mujer y entraña valiente" (p. 209). Quizás de esta manera Ismael gana una nueva dimensión en estatura y complejidad⁽¹⁰⁾.

(9) Me refiero al humor de la situación que encontramos en el *Fausto* de Estanislao del Campo. La interpretación por un observador ignorante es muy similar.

(10) Otras referencias a las características femeninas de *Ismael* aparecen en la p. 260, donde se dice de él que tiene "la carita con pocos pelos, blanca y sin arrugas".

Dominado por su deseo de vagabundear de lugar en lugar, dirigido por la necesidad, nuestro héroe se une a las fuerzas revolucionarias a las órdenes de Frutos. El elemento picaresco, que forma parte de la literatura gauchesca, se hace evidente en este hecho. Ismael no puede permanecer en el mismo sitio; debe moverse. Esta constante odisea puede muy bien simbolizar la búsqueda permanente de medios de vida. Posiblemente la respuesta puede ser hallada exclusivamente en un plano físico: peligro y aventura son los únicos medios por los cuales el gaucho pretende encontrar una significativa experiencia vital. Nunca está satisfecho aunque estas exterioridades sean buena parte de su vida, pues su ser entero está en constante turbación como las fuerzas de la revolución que aplastan o arrastran a todos los que se hallan en su camino. La revolución es un sorprendente holocausto que desarraiga vidas y se traga individualidades.

Durante las numerosas batallas, marchas y retiradas, se nos permite penetrar en el pensamiento del protagonista cuando recuerda pasadas experiencias. Este intento psicológico del autor nos da nuevas facetas de la personalidad de Ismael. Por primera vez se detiene a pensar en su pasado y en su amor: "Sin dejar de ser brusco, sensual y atrevido, el joven gaucho tenía la imaginación ardiente y la índole un tanto apasionada. No olvidaba los afectos ni los odios" (p. 230). El autor señala esta característica como propia de todos los gauchos que han sido influidos al obrar por el clima y por la herencia.

En su viaje circular, Ismael retorna a la escena de su primer y último apasionado encuentro con Felisa. Pronto descubre, a través de conversaciones con viejos peones, que Jorge Almagro no ha muerto de la herida y que Felisa tuvo una muerte accidental precipitada por Jorge. Es en esta escena que los sentimientos profundos de Ismael afloran, y que una nota de ternura se mezcla con su triste experiencia: "Iba con el barboquejo entre los dientes y la pupila mojada, agobiado, en columpio sobre los lomos y floja la rienda" (p. 234). El antes orgulloso, arrogante gaucho, se eleva ahora al más alto nivel de su experiencia. Por primera vez siente y obra tan profundamente. En el mismo instante en que abandona la estancia como un hombre quebrado, la figura de Ismael como persona humana alcanza su completa madurez. El gaucho estereotipado ha sido llevado al plano personal y por primera vez hay una mezcla de fuerzas contrarias de amor y odio, de deseo y de remordimiento, de desafío y de abatimiento fundidas por un instante para darnos el retrato psicológico integral de Ismael como un ser capaz de operar a más de un nivel. Ha sido capaz de escapar de las asperezas y crueldades de la naturaleza y del medio que son, con todo, parte de sí y de su naturaleza.

La venganza como un tema común en la literatura gauchesca es satisfecha con la muerte violenta de Jorge Almagro. Ismael lo encuentra en el campo de batalla y lo persigue hasta que cae del caballo

y es devorado por los perros salvajes⁽¹¹⁾. El odio profundo que Ismael siente por él está expresado en esta sola palabra: —¡Sarnoso! —murmuró torciendo el labio” (p. 321). Esta única palabra es el epitafio final sobre el despedazado y mutilado cuerpo de Jorge Almagro. La novela concluye con la victoria de las fuerzas revolucionarias y se cierra con el arresto de los hermanos religiosos que habían sostenido el antiguo régimen.

En esta novela Ismael ha emergido como una pura creación literaria del artista, aunque sea posible asegurar que el autor ha recogido trazos de la vida real que le han ayudado en la caracterización del protagonista. Como figura literaria y como héroe, está por encima de todos los demás y muestra una profunda capacidad para sentir. Sus sentimientos, aún en un plano grosero, son intensos. Debe representar bien el salvaje origen del prototipo del pasado de la nación, con sus raíces firmemente hundidas en el calor de la tierra. Este tipo es una reminiscencia del pasado, una figura del presente como una realidad, y la esperanza del futuro.

Parece existir un mensaje expresado en la novela y ejemplificado en la figura del protagonista. La nación, en lucha por su libertad, necesita de estos hombres que son, quizás, temerarios, crueles y violentos, pero valientes. La nación necesita de estos hombres que ignoran la causa por la que luchan, pero que actúan. Como un símbolo, Ismael quizás representa la idea de libertad, individualidad y coraje, fuerzas necesarias para el triunfo de todo cambio social.

Acevedo Díaz ha tratado al gaucho con simpatía, de manera totalmente diferente a la de su modelo “Facundo”. Las similitudes en la caracterización son muchas y obvias; pero el hecho importante reside en el punto de vista elegido por el autor. Donde Sarmiento pretende salir de su patria para encontrar respuesta a sus problemas, Acevedo Díaz las encuentra en la encarnación del gaucho. Lo ve como una fuerza benéfica, mientras Sarmiento carga sobre sus hombros la afrenta de la barbarie. Acevedo Díaz ha cogido la semilla del gaucho como una figura literaria en la etapa embrionaria del “Facundo”, y lo ha tratado de manera completa, desarrollando su figura psicológica y presentando al lector una imagen que se eleva por encima de la del “tipo”.

Finalmente, el título “Ismael” parecería ser símbolo de la doble naturaleza del gaucho. Como la figura bíblica, sería el desterrado social que, a la vez, es el soberbio antecesor de su raza. Quizás como Mahoma en la tradición Moslem, quisiera ser el profeta que conduzca su pueblo hacia la verdad.

(11) Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (Méjico, 1948) atestigua la presencia de perros salvajes en casi todos los pagos (p. 180).

Nativa

“Nativa” abarca el período de la dominación brasileña en el Uruguay, en 1824. El completo dominio de Artigas como caudillo no es tratado por el autor; por una razón inexplicable, eligió saltarse este momento.⁽¹²⁾ Básicamente, es la historia de Luis María Berón, un personaje ficticio que comparte con el histórico gaucho Olivera los primeros planos. Los hechos históricos sirven como mero material de fondo para el desarrollo de la figura de Luis Berón, que surge como un alma rebelde en busca de medios de vida. El protagonista de esta novela no es el gaucho; pero estudiando su vida quizás podamos obtener algunas noticias y una perspectiva distinta del gaucho como figura literaria.

Luis abandona a su familia y, seguido por su fiel servidor, se encuentra con un grupo de voluntarios que están luchando por preservar su libertad. Este esquema se parece bastante al del “señorito” que quiere saber cómo vive la otra mitad del mundo. Como en el caso anterior, en esta novela el estilo es retrospectivo. Luis es descrito como el soldado herido que ha hallado el camino de la estancia de don Luciano Robledo; las dos hermosas hijas del estanciero se enamoran de Luis y, cuando éste elige a la más joven, causa inadvertidamente la muerte de la mayor. Esta, atacada por un mal inexplicable, incapaz de soportar el sufrimiento, se suicida arrojándose a un pantano.

En la novela que completa la trilogía, “Grito de gloria”, la complicada trama se resuelve asimismo con la muerte de Luis y su posterior entierro junto al cuerpo de la suicida, que ahora podrá tener en el cielo lo que no pudo poseer en la tierra. El tono romántico de la novela es obvio por demás.

El tema central de “Nativa” es la tentativa de Luis de realizar un estilo de vida en contacto estrecho con hombres gobernados por las fuerzas naturales y por sus fuertes individualidades. Lo que nos interesa de todo esto para nuestro estudio, son las abundantes observaciones de Luis sobre los gauchos y su vida. Nos da una pintura de diversos tipos cuya integración total quizás nos pueda dar al verdadero gaucho.

En su deseo de llegar a ser gaucho emulando su existencia y su vagabundeo sin destino de lugar en lugar, Luis aprende la esencia de una raza de hombres que son en mucho el pasado y que, para él, son gran parte del presente y del futuro. Antes de la aparición del personaje, el autor describe minuciosamente un “ambiente” en el que vive esta raza solitaria. El recio matrero vive, pelea, ama y muere en estos contornos, constantemente perseguido por la ley, separado solamente por un paso de sus perseguidores. Son vistos como “un tanto absortos, pues, con sus greñas secas y polvorientas por encima de las mejillas tostadas, sus barbas espesas hasta el pecho y sus manos afir-

(12) Zum Felde, p. 179. Este crítico considera esta novela como lo último valioso de las del grupo histórico (p. 180).

madas en los astiles, fijos los ojos melancólicos en un solo blanco, allí estaban inmóviles con las cabezas altas, lo mismo que una bandada de ñandúes en presencia de un paño que flota al aire o de un pato que se revuelca en la hierba"⁽¹³⁾. Tales son los hombres que traen al herido Luis a la estancia de don Robledo.

Luis María Berón es caracterizado con pocos detalles descriptivos por una de las sirvientas de la casa de don Robledo. Señala: "¡Si viese que pinta de mozo, niña! Un señorito rubio que tiene una cara que da gusto el mirarla, y unos ojos azules que ni el cielo..." (p. 120). Luis es mirado, sin embargo, como distinto de sus compañeros. El contacto con una vida semibárbara ha endurecido sus facciones; pero una observación más estrecha revela que no posee la tosquedad básica que es característica de sus amigos. Lo que parece haber adquirido en el contacto con la naturaleza es un cierto aire romántico, que se hace manifiesto en sus sentimientos de soledad. Desde su infancia, Luis se ha encaminado por sí mismo a este tipo de vida, ya en los apartamentos de sus estudios, ya en la contemplación de los problemas vitales. En su juventud aprendió a amar también a aquellos rústicos menos afortunados que él en posesiones materiales, pero que tenían una dignidad que él les envidiaba.

Su espíritu rebelde lo indujo a quebrar con el confort y las comodidades de una familia conservadora y lograr su propio solaz en medio de la libertad de la pampa. Se sentía asfixiado en los estrechos contornos de su nativo Montevideo: "Los verdaderos hábitos de vida de esa patria, los ecos enérgicos de sus sublimes rabias mal domadas venían de afuera, de sitios que no conocía, quizás de campiñas llenas de sol y de pampero, cruzadas por escuadrones casi desnudos y deshechos que iban derramando sangre a lo largo del camino, por el placer de verterla en holocausto a una pasión indomable" (p. 157). El soñador Luis siente que él también debe combatir y se une a las fuerzas de Olivera. El alma mortecina de Luis despierta al contacto con la naturaleza y el peligro. Estos elementos actúan como catalizadores que lo conducen a la búsqueda de nuevas aventuras. Su sirviente, un negro, le sirve de baqueano y ambos se miran como iguales: en el ilimitado espacio de la pampa no hay lugar para los prejuicios. Los lazos de la fraternidad son sentidos aún más fuertemente por ambos cuando descubren que se necesitan el uno al otro para sobrevivir. El baqueano ayuda en el moldeo de Luis como hombre nuevo, un hombre cuya vida ha sido cambiada al saludable contacto con la naturaleza.

Luis ha sido descrito en la novela como un intelectual "inadaptado". No tiene la constitución física del gaucho para enfrentar a la naturaleza en términos iguales, pero posee el espíritu y el deseo de soportar toda clase de vicisitudes. Por ello nunca se arrepiente de haber elegido esta vida en contacto con la naturaleza. "Sin arren-

(13) Eduardo Acevedo Díaz, *Nativa* (Montevideo, 1894). Todas las transcripciones que siguen pertenecen a esta edición.

tirse de haberse sometido a las pruebas de los hombres robustos y viriles" (p. 199).

Hemos dicho que la naturaleza tuvo un efecto saludable sobre Luis. Este es un planteo exacto si, al interpretarlo, entendemos que la naturaleza pone a prueba las fibras morales del héroe. No queremos falsear el hecho entendiendo que la naturaleza estaba en armonía con el protagonista. Esta es una naturaleza que golpea implacablemente sobre los hombres más débiles. La vida cotidiana es una continua batalla contra los elementos: "En la tarde del segundo día de marcha cayó una lluvia fina y helada... Luis María, que empezaba a sentir a consecuencia de la fatiga como punzadas de agujas en los omóplatos, opresión en el pecho, ardor en los riñones, parálisis en las extremidades y en el semblante un enfriamiento de piedra, pensó en el descanso..." (p. 199). Cuando pregunta por un lugar para descansar, Esteban, su baqueano, sólo tiene para ofrecerle la fangosa ladera de una colina. Luis acepta y sufre calladamente, sin proferir ni una palabra de descontento. En contacto con los elementos, el joven intelectual, bien empapado de literatura, sólo atina a burlarse del poeta que exaltaba las bellezas de la naturaleza⁽¹⁴⁾. La ironía es evidente.

Halla en el ejército de Olivera una mezcla de razas y de castas. Ve al gaucho en su vida cotidiana; lo ve con sus ropas sucias y harapientas. Caballo y jinete son tan parte el uno del otro que sólo se les puede ver como una sola figura. Ve al gaucho yendo de lugar en lugar "en lucha con los elementos (p. 232), ayudado por un sexto sentido que parece advertirle de los peligros inminentes. No se puede minimizar la influencia del medio en la vida del gaucho, éste es templado por las fuerzas de la naturaleza, enraizado en el suelo y animado por el espíritu de libertad.

Luis siente una poderosa afinidad con un indio llamado Cuaró. Es el gaucho "rastreador", a quien el protagonista ve como una figura legendaria que crece de la misma pampa. "Cuaró se hizo hombre creciendo casi desnudo, a caballo sin cesar, con las *boleadoras* a la cintura, la *vincha* en la frente y la lanza en la mano" (p. 244). Cuaró vive sometiéndose asimismo a los rigores de la vida en la pampa y soportándolos con su amigo Luis, quien ve en él el símbolo de un estilo de vida del cual ha de brotar el ser libre de su patria. "Luis María, en condiciones idénticas a las de sus compañeros, no podía menos de pensar que esos sufrimientos eran un medio como cualquier otro de *elaborar la patria* y de adobar la fibra de la nacionalidad naciente" (p. 261).

Empeñado en la batalla, Cuaró se conduce en ella como un animal. En algunas de las páginas más descriptivas de la novela, el autor aprehende los horrores de la guerra y los efectos psicológicos sobre hombres que han sido desarraigados por su fuerza. El deseo de acción, de aventura, y la emoción del peligro, tienen en tales escaramuzas

(14) Como ejemplo de este tono burlón, ver pp. 205-6.

atractivos para estos hombres y les hacen manifestar sus cualidades bestiales, mientras ellos combaten sin aparente comprensión de las catastróficas posibilidades que encierran. Carentes de un ideal fijo para gobernar su conducta, parecen dirigirse a su destrucción por la mera emoción que envuelve la muerte que encaran. En medio de esta actitud frenética hasta el mismo Luis parece afectado; cuando mata su primer hombre, lo vemos como en un deslumbramiento, con la sangre del enemigo manchándole las ropas y el rostro, como arrastrado por una fuerza desconocida. Más tarde no podrá continuar en el mismo plano animal y perdonará la vida a un oficial enemigo. La batalla se gana y Luis no ve la necesidad de la masacre de los prisioneros.

La casta de gauchos salvajes retratados en esta novela ve la guerra como un medio de dar escape a sentimientos reprimidos. Las acciones de guerra son los medios por los que se vierte la energía de los cuerpos de estos hombres salvajes. A la vez, la guerra tiene un efecto calmante; después que la tensión se ha relajado, los gauchos se tornan alegres, y encaran nuevas aventuras con renovado fervor. Posiblemente la mejor comparación para estos hombres es el salvaje viento pampero. Obrar como si fueran "una ráfaga de pampero; de esas que pasan silbando con los silbos de cien reptiles o bramando con los bramidos de cien toros, sacudiendo ramas y cimientos, a la vez que orea las tierras feraces, arrastrando lo inútil y estéril en torbellinos y llevando semillas y gérmenes fecundantes en sus alas poderosas, sin que nadie pueda decir en qué sitio se aligerará de la carga, ni en qué límite ha de dar por concluida su formidable carrera" (p. 279).

El gaucho parece contener dos distintos poderes en sí mismo: el poder de la destrucción tanto como el de la creación. Posiblemente lo implicado en esto es algo que debe mostrarnos muy bien como, fuera del desorden y la furia incontrolada, algún bien se realiza. La regla parece ser que, fuera del caos, algún orden puede aflorar. Como el viento, el gaucho es destructor en su estado salvaje; pero lleva en él, potencialmente, el sentimiento de libertad el cual, posiblemente, es acunado por su deseo de individualizarse.

Como Ismael en la primera novela, el viaje de Luis es comparado con una odisea. Parecería que Luis debe moverse continuamente y constantemente buscar un medio de vida: "Empezaba para Luis una odisea... siempre en movimiento, robándose horas al sueño y satisfacciones al apetito en una lucha constante con los hombres y las fuerzas eternas de la naturaleza" (p. 294).

Estas fuerzas adversas no le impiden al gaucho llevar adelante su propia vida. Esta figura mezcla naturaleza y costumbres en su propio beneficio. Podemos decir que la naturaleza fortifica al gaucho forzándolo a un modo de existencia espartana. No es infrecuente verlo tomar lo que la naturaleza le ofrece, en el caso del empleo de hierbas para curar varias enfermedades. "Si sufría males internos, suplían bien a ciertos medicamentos la marcela, la zarzaparrilla, la salvia, la malva, el tártago, el cardo santo; si padecía de la vista, curábase con enjundia de lagarto" (p. 303).

El modo y los cuidados con que trata al caballo no necesitan ser explicados. Alcanza con señalar que entre ambos existe un estrecho lazo, al punto que los sentimientos con respecto al animal llega el gaucho a expresarlos reverenciosamente: "Cuidaba bien de su persona, así como de su noble compañero, el caballo. Atendíalo con cariño, ya se tratase de la cojera, de la manquera, del haba, del casco, de las lesiones hechas por el lomillo, de las heridas o de sus males peculiares" (pp. 303-4).

Acevedo Díaz ve al gaucho matrero como una parte integral de su contorno: "Encuadrado en la naturaleza virgen del suelo, sin rey ni ley, sin dominar con la mirada más que prespectivas agrestes, este tipo especial de nuestra sociabilidad embrionaria endurecía su fibra bajo el sol del desierto... adquiriendo ante las fuerzas ciegas del medium en que se agitaba esa conciencia de independencia individual y poder propio que desenvolvía en la lucha, tenaz y bravo, sin abdicar jamás en absoluto de lo que él creía su derecho" (p. 305).

Un poco después escribe: "¡Eran todos frutos del clima, y prole del *pampero!*" (p. 307). Pronto nos damos cuenta que en muchos casos este modo de existencia no lo es por elección sino por necesidad. El gaucho fue forzado a abandonar su familia después de tener diferencias personales con la ley o con otros de su clan, o bien arrojado en esta vida fugitiva por circunstancias que él mismo no puede controlar.

Este tipo de gaucho puede pasarse muchos días en soledad contemplativa, mientras toca en su guitarra los numerosos "cielitos", "cantos" y "bailes": "Estas estrofas de trovador o de bardo errante, repetidas de monte en monte y de sierra en serrezuela, debían sin embargo dar el tono y el aire original a la poesía patriótica" (p. 309). Este tipo de gaucho lleva una existencia picaresca, motivada en puro instinto y en pasiones, evidentemente sobre todas ellas, su amor por la libertad y su felicidad en la soledad. Por eso lo encontramos ligado a un ave del país, el "moraju" o tordo; ambos participan del mismo instinto de sobrevivencia y ambos usan sus voces melódicas para atraer a los demás fuera de sus residencias. Y, cuando se excitan, ambos pueden estallar violentamente.

Estas variadas descripciones de especies de gauchos ocupan las tres cuartas partes de la novela. En este momento el narrador realiza la puntualización siguiente: "Inicióse para Luis María... un nuevo género de aventuras, y una existencia, de cuyo fondo y detalles hemos dado una síntesis, poniendo de relieve sus formas más interesantes" (p. 316).

A medida que pasan los días y Luis se sumerge en este estilo de vida, llega a comprender qué es esto de ser gaucho matrero. A pesar de vivir una vida muy particular, el lector sólo puede sentir que se trata de un observador ajeno e incapaz de aceptar plenamente todo aquello que constituye la esencia real de estos tipos. Participa de ellos en espíritu; pero solamente comparte algunas cosas que jamás podrán llegar a pertenecerle por entero. Es un huésped que ha sido aceptado

por el grupo, pese a que él nunca ha hecho nada para romper sus vínculos con el pasado. Pasa a través de todas las maneras de ser del gaucho, aunque carece de lo que podría ser llamado una completa aceptación de un nuevo estilo de vida.

Característico del matrero es su ardiente deseo de venganza toda vez que su honor ha sido puesto en juego. En una ocasión, la mujer de Ladislao ha sido raptada por un soldado de la oposición. Esta mujer es una de aquellas características que siguen a su hombre de batalla en batalla; su código moral es auténticamente personal y lo menos es decir de ella que es "libre". Es descripta como una mujer sensual, capaz de despertar las pasiones de cualquier hombre. Cuando Ladislao se entera de su fuga, se conduce de la manera típica que lo hace un hombre que ha cogido muchos frutos de la vida, pero que no tolera que ningún otro comparta lo que considera suyo por derecho. El acto de la venganza es frío calculado y rápido. Encuentra a su víctima e "Inmediatamente Ladislao se desmontó de un salto, y echándose sobre él, sujetóle las dos manos bajo sus rodillas, sentado a horcajadas sobre el pecho; y dio principio cuchillo en mano, con pulso firme, serenidad suma y acción veloz, a una operación cruenta. La de cortar le las dos... orejas" (p. 333). Luego de la cuidadosa operación, limpia el cuchillo en las ropas de la víctima y sin mostrar el menor signo de emoción, vuelve con su china a su casa y al pasar arroja las orejas al perro. Esta escena, descripta con toda la repugnancia del escritor naturalista, muestra la ferocidad del matrero y lo más bajo de su naturaleza animal⁽¹⁵⁾. Luis continúa viviendo con estos hombres y siente que ha ganado estatura al asumir, aunque parcialmente, su manera de vida y haber tenido cierta intimidad con el peligro y las aventuras.

Su naturaleza romántica se hace evidente en sus relaciones con la coqueta Nata; mostrando su naturaleza apocada, está lleno de vacilaciones. Trata de dominar sus pasiones y es a este respecto que llegamos a saber que Luis no se considera a sí mismo como un verdadero gaucho. Cuando se le presenta la ocasión de elegir entre principios morales, responde de acuerdo con los recibidos de su familia. No puede obrar por impulsos, como un gaucho cualquiera; reflexionando sobre la situación, llega a la conclusión siguiente: "El era bien nacido, con derecho a calzar espuelas y a considerarse por su origen y su rango por encima de los que hacían vida de instintos y de apetitos sin otra influencia sobre ellos que las del clima y el desierto" (p. 390). Este debe ser considerado el clima de la novela: Luis comprende que no puede hacer el papel de gaucho; comprende que ha estado simplemente representando un papel que no es congruente con su naturaleza. La vida de peligro, aventuras, sin escrúpulos u otro código moral, no puede ser la suya. Aquella gente vive bajo el dominio del clima y del medio, en otro plano, regulado éste por el instinto y la pasión; Luis es de una pasta diferente.

(15) Para una descripción detallada de la escena, ver pp. 334-336.

La novela alcanza su mayor temperatura con la victoria de las fuerzas de Olivera contra los invasores portugueses. Y en este momento Luis se proyecta a sí mismo, ideológicamente, en la esencia del gaucho. El efecto es, como en "Facundo", la mezcla de dos fuerzas, "Civilización" y "Barbarie", que comprende a Ladislao y al narrador en una parca exposición de su filosofía política: "El uno culto, delicado, lleno de ensueños hermosos, representante casi ignorado de la clase civil honesta, heraldo de luchas de aliento, apóstol desconocido de ideas levantadas, intérprete de pasiones generosas; el otro, tipo agreste y rudo, músculo brutal, poderoso, instinto fiero de licencia, órgano caracterizado de las armonías y conflictos del desierto; los dos, miembros de una misma familia... Así, Berón y Ladislao al estrecharse de un modo fraternal... sellaban el pacto de la cultura y de la semi-barbarie en holocausto de la grandeza de la causa que ambos eran fieles defensores" (pp. 482-3).

Ambos personifican dos aspectos distintos de la vida, ambos necesarios para el futuro de la nación y para su eventual libertad.

Ismael Velarde aparece al final de la novela como el jefe de un grupo de revolucionarios y es a él que dirige Luis estas palabras finales: "Instintos indomables y músculos de acero: vuestra es la obra. ¡Ya empieza a amanecer! (p. 486). La batalla concluye con estas palabras proféticas, dichas con toda la esperanza de hombres en lucha por la libertad.

Las similitudes de esta obra con "Facundo" son numerosas y fácilmente perceptibles. Los distintos tipos descriptos en la novela son, básicamente, los mismos de la obra de Sarmiento. El "gaucho malo", el "cantor", el "matrero", el "rastreador", el "baqueano", todos ellos aparecen para dar quizás una completa pintura de la figura del gaucho, contemplado desde el punto de vista de un observador culto que es atraído por el llamado de este estilo de vida.

Acevedo Díaz ha dado un paso más allá que su predecesor al dar a sus creaciones literarias, más que entidades históricas, los primeros planos de su novela.

Soledad

Es esta una novela breve fuera del marco histórico. Considerada la mejor prosa de Acevedo Díaz, puede muy bien ser descripta como una novela poemática. "Es la primera obra de nuestra literatura que brota como de una raíz nativa, y tiene en sus frutos todo el sabor de la tierra, pudiendo considerársele el poema más típico de nuestra barbarie"⁽¹⁶⁾. Es la simple historia de Pablo Luna, un "gaucho trova", que se enamora de una joven campesina llamada Soledad. Mientras consuman su amor son sorprendidos por el padre, don Brígido Montiel, quien golpea a Luna. Las posibilidades dramáticas de la novela son

(16) Zum Felde, p. 190.

múltiples y todas ellas culminan con el acto de venganza de Pablo, quien incendia la estancia de Montiel.

Aquí el autor intenta penetrar en las profundidades del protagonista con la esperanza de crear un carácter de honda dimensión psicológica. Hay, además, un esfuerzo consciente por crear un ambiente afin con el modo de obrar del personaje. Como en otras novelas de Acevedo Díaz, los personajes son partes del medio, partes de una hermosa y salvaje naturaleza, que se elevan desde estas fuerzas hasta chocar uno con otro en situaciones climáticas cargadas de patetismo.

Pablo Luna es descrito primeramente a través del lugar en el que vive: "En este nido de aves de monte y en ese calvario fecundo en rosetas erizadas y víboras de la cruz, moraba solo desde algún tiempo Pablo Luna; mozo de pocas relaciones en el pago, sin oficio conocido, y por lo mismo un tanto misterioso en su género de vida"⁽¹⁷⁾. Su única compañía es la guitarra. Solo en este estilo salvaje, acompañado nada más que de los sonidos de su instrumento, permanece nuestro protagonista. Su especial manera de ser es descrita por el autor en estos términos poéticos: "Decíase que era un hombre más alto que mediano, delgado, con cintura de mujer, una barba corta y rala tirando a pelinegra, el rostro moreno un poco encendido, los ojos azules como piedra de pizarra, larga y en rulos la cabellera abierta al medio, cejas de alas de golondrina, la oreja tan chica como el reborde de un caracol rosado y las manos un poco largas y velludas (p. 9). Pablo parece poseer una especie de características femeninas, las que posiblebente agregan un cierto encanto a su personalidad. No viste de modo distinto al de sus compañeros y la única peculiaridad de su figura física parece ser una vaguedad de expresión, evidente en sus ojos. Su fama en el pago no se funda en ninguna demostración masculina de fuerza sino en su habilidad con la guitarra. Es conocido como gaucho "trova", o como su nombre lo implica, como payador.

Un aura de misterio lo rodea mientras viaja de lugar en lugar, mientras canta una mescolanza de canciones. Es un tipo único de gaucho al que no le interesa el peligro pero que, si la ocasión se le presenta, muestra con su coraje que es de la misma especie de aquél. Pablo es llamado para salvar a la vieja curandera Rudecinda, que ha sido atacada por perros salvajes. Lucha con ellos en típico estilo gaucho, "con el vichará enrollado al brazo izquierdo" (p. 29). Este dato inicial de la novela es un aviso de que estamos frente a una personalidad que parece alegrarse matando, como un medio de liberarse de tensiones íntimas. En este sentido no es diferente de sus predecesores; lo que lo diferencia es el hecho de que, cuando está matando, presenta un aspecto totalmente inesperado de su naturaleza. El solitario Pablo Luna puede transformarse en ocasiones en una fiera, y esta reacción sirve como un indicio de su conducta futura. Siente cierta atracción

(17) Eduardo Acevedo Díaz, *Soledad - Tradición del pago*. (Montevideo, 1894). Todas las transcripciones siguen esta edición.

por la bruja y, poco después, descubrimos que es su madre. Su ternura es evidente cuando alza el cuerpo muerto y junto con este sentimiento aflora otro de venganza.

Poco después de llegar Pablo a la estancia de don Montiel, encuentra a la tentadora del pago, la hermosa Soledad, que ha sido prometida en matrimonio a un rico estanciero brasileiro. Es descrita así: "Fruta incitante, sazónada a la sombra de los ceibos, o flor de carne que los mismos ceibos envidiaran para su copa altiva, el prestigio fascinador de esta mujer había encelado todos los sensualismos y como incrustado su imagen en cada corazón selvático" (p. 41). Cada uno de los hombres del pago competiría por llamar su atención y feliz podría llamarse el que recibiera de ella una sola sonrisa.

Pablo Luna, enfrentado con tal belleza, es también conmovido por ella. Soledad nota un algo de indiferencia en su conducta que lo hace más atractivo para ella. Pablo camina sin volver la mirada para recrear sus ojos en Soledad y ésta, que siempre ha sido el imán, se siente atraída por este gaucho "que no era igual a los otros" (p. 51).

Las numerosas historias que circulan en los alrededores de la estancia acerca de la vida privada de Pablo, hacen de él un personaje misterioso. Algunos dicen que se retira en una cueva y que con su música atrae la atención de las aves y de los animales, que se agrupan en su torno como atraídos por una fuerza mágica. Otros aluden a su bravura enfrentando el peligro. Todos estos datos hacen a Pablo más deseable ante los ojos de Soledad. Cuando aquél persiste en su indiferencia, se transforma en motivo de amor propio para la belleza, que ahora quiere tenerlo porque de acuerdo con lo que piensa, él no es distinto a los demás.

Soledad, que siempre ha dominado las situaciones, se siente disminuida en presencia de Pablo. En una escena vibrante, cargada de fuerzas eelctrizantes, el lector puede sentir a través de la tensión de la situación, como uno es atraído por el otro. El escritor ha sido capaz de captar dinámicamente el momento exacto en que los dos cuerpos están próximos a tocarse. En este mismo instante Pablo vacila; la tensión es rota por la llegada de Montiel, cuya voz ronca quiebra el mutuo llamado.

Pablo solicita trabajo en la estancia y le es dado el de esquila ovejeras, que realiza a la perfección. Trabaja solo y ni siquiera intercambia bromas con sus compañeros, quienes ven en él un maestro del oficio. Montiel, que lo considera un posible adversario como novio de Soledad, lo provoca. Pablo se aleja fríamente, sin decir palabra, y uno de los observadores murmura: "No hay loro manso cuando le tocan la cola" (p. 97). Esto es como una profecía de la futura venganza. Pablo ha sufrido grandemente, pero en silencio; Montiel lo ha ofendido y cuando parte no pueden menos que notarse las duras miradas intercambiadas entre ambos personajes.

En una especie de estado mágico, Pablo es atraído una noche por la estancia de su rival. Encuentra a Soledad, quien lo enardece a tal

punto que ambos son arrastrados al juego erótico. El momento es visualizado en un puro plano físico; ambos actúan "como hacen los cachorros en sus juguetes y revolcones" (p. 106). Pablo toma la iniciativa sin que Soledad ofrezca resistencia; en todo el momento hay una absoluta falta de ternura en las relaciones: "Pablo se excitó de improviso. Alargó el brazo, la tomó de un hombro y la arrojó con fuerza de costado sobre los pastos. Soledad no opuso resistencia, quedándose boca arriba, mansa, dócil, insinuante a pesar de aquel manotón grosero" (p. 107). Ambos actúan bajo el imperio de los instintos desatados en ellos por las salvajes fuerzas de la naturaleza, que los han atrapado. Este ambiente vago y áspero devora a los dos amantes, y ellos sólo se mezclan con esta atmósfera creada, una atmósfera de misterio y de presagios que prepara al lector para el desencadenamiento de salvajes pasiones: "Sobre el conjunto de tupidas hojas, a modo de auri-verdes lentejuelas que relucieran a la tenue claridad de los astros, un mundo de lampíridos y piróforos formaba como una atmósfera de chispas en las copas de los árboles" (p. 102). El elemento de terror alcanza por lo menos un nivel macabro, cuando se advierte que el lugar elegido por los amantes para pasar su noche de amor es el mismo donde la curandera fue devorada por los perros.

Allí son sorprendidos por Montiel, quien golpea a Pablo. Su instinto de gaucho es sacar el facón y herir; pero Montiel abandona rápidamente la escena y de inmediato Pablo cae en un estado de frustración tal que es incapaz de dar salida a su amargura. Montiel causó la muerte de su madre sembrando rumores de que era bruja; Montiel destruyó su amor por Soledad. La venganza es, pues, inevitable; una venganza que sólo será satisfecha con la completa destrucción de Montiel y de su estancia.

Pablo vuelve a su cueva y gana ahora una nueva dimensión. En estado alucinatorio, recuerda a su madre devorada por los perros y, por primera vez en su vida, cae de rodillas y solloza amargamente. Rememora con ternura los detalles y profiere una sola palabra: "madre". La pérdida de ésta, unida a la de su primer amor, le crea un vacío demasiado grande para que pueda colmarlo.

Todo amor lo ha abandonado. No puede amar más y, en un instante, se transforma en animal. Ya no se domina a sí mismo, sino que actúa como si una voz lo moviera, en un estado frenético, para buscar venganza del modo más directo posible. Incluso su amargura ha sido sepultada en lo más profundo de su ser, y sólo considera la interrupción de Montiel para dar escape a su conducta anormal y permitirse un acto irracional. Es recién con el golpe recibido de Montiel que Pablo comienza a reconstruir su pasado, que tan terriblemente lo ha dañado. Montiel puede ser considerado como el catalizador de las acciones siguientes de Pablo Luna.

El "gaucho trova" ha quedado reducido a la mera expresión animal, obrando en función de su instinto y en un plano irracional. Incendia la pama o "mar de hierbas" (p. 120) con la esperanza de la com-

pleta destrucción de la estancia de Montiel. Desde una colina, la siniestra figura de Pablo Luna contempla el inevitable desastre: "Con la cabeza hundida entre las manos, lívido, el gaucho trova no apartaba del cuadro sus ojos inyectados de sangre... dio un grito de fiera" (p. 141).

La prosa de Acevedo Díaz alcanza las máximas proporciones de su poder descriptivo. El modo vívido con que pinta la escena del desastre, le confiere al conjunto fuerza de realidad. Con pocas palabras bien elegidas, capta la violencia y el color del suceso en todos sus aspectos, tanto en lo descriptivo como en lo patético y en lo psicológico. El lector no sólo se entera de lo que ocurre, sino que, además, sigue paso a paso la mente del protagonista y ve sus reacciones hasta que completa su venganza.

Tratando de huir del lugar del fuego, Montiel es mordido por una víbora y muere. Pintos, pretendiente de Soledad, halla la muerte a manos de Pablo quien, en un estado de raptó, actúa como un lunático. Sus pensamientos oscilan entre momentos de ternura hacia Soledad y su madre, y momentos en los que desea la destrucción de todo aquello que se cruzó en la senda de su felicidad. Encuentra a Soledad en medio de este rabioso infierno y la saca de él hacia el monte: "Alzó a Soledad en sus dos brazos con indecible rapidez, trepó con codos y rodillas el repecho a semejanza de una fiera poderosa que arrastra su presa a la guarida, pisó firme el terreno libre, orgulloso, alto, vencedor, y expandió sus alientos contenidos, sus amores, en un grito bronco, gutural y salvaje" (p. 177).

En esta novela el autor ha alcanzado una nueva dimensión al presentar al lector una más completa y más desarrollada pintura de personaje en la figura de Pablo Luna. El protagonista ha sido presentado bajo el aspecto del "gaucho trova" y desarrollado en sus líneas psicológicas. Su conducta ha sido bien motivada y, a este respecto, el autor ha creado un carácter creíble. Pablo Luna está hecho de fragmentos y piezas de lo que podríamos llamar el repertorio de elementos gauchos; aun en su proceso psicológico podemos ver un gaucho. Pero no es meramente un tipo, sino un personaje viviente, quizás el primero de tales en la novela gauchesca. Podemos concluir seguramente diciendo que, desde el punto de vista artístico, Pablo Luna representa el apogeo de las figuras literarias en las novelas de Acevedo Díaz.

Javier de Viana

Javier de Viana, nacido en 1868, es considerado el primero y el mejor representante del Naturalismo en el Uruguay⁽¹⁸⁾. Es recordado como autor de cuentos; los títulos de las colecciones más famosas son los siguientes: "Campo" (1896); "Gurí y otras novelas" (1901); "Ma-

(18) Criticando de una manera general toda la obra de J. de Viana, señala Zum Felde: "De la escuela naturalista tiene Viana las virtudes y los defectos. Por influjo de sus virtudes fuele dado observar con neto objeti-

cachines" (1910); "Leña seca" (1911); "Yuyos" (1912). Fundamentalmente, son relatos sobre el gaucho y la vida rural. Su tono es pesimista y prefiere ver al gaucho como una figura decadente. La obra que consideraremos en este estudio es su única novela, "Gaucha" (1899), basada en un breve relato anterior⁽¹⁹⁾.

La producción total de Javier de Viana puede ser considerada como un "...documento humano y social (que) deja en la conciencia del lector un sombrío pesimismo. Brutalidad y miseria llenan sus páginas. La vida de nuestra campaña que nos presenta en sus narraciones es de una barbarie desolante. No es la barbarie primitiva, sana, pujante y heroica que aparece en "Ismael"; es una barbarie triste y corrupta de degeneración"⁽²⁰⁾.

En "Gaucha", Juana es la figura central en torno a la cual el autor desarrolla tres caracteres diferentes que representan tres tipos de gaucho. De acuerdo con su importancia literaria, se estudiará a don Zoilo, el viejo "trenzador" salvaje, don Lorenzo, el "matrero" o "gaucho malo", y Lucio, la figura sensitiva del joven gaucho moldeado en el mismo crisol de los anteriores.

Juana es el personaje histérico destinado a una vida fatal de acuerdo con alguna influencia hereditaria y de acuerdo con su falta de acomodación con el medio que la rodea. De la misma manera ama a Lucio, su amor de la niñez, y comparte con él sus sueños; los momentos de éxtasis compartidos con el niño aumentan su felicidad. Pero, sin embargo, no puede entregarse por entero a Lucio y lo desdeña al compararlo con los demás. Cuando el gaucho malo Lorenzo pone a prueba su pureza, ella no puede resistir y sucumbe sin señal alguna de resistencia.

La narración es interrumpida por momentos retrospectivos, en un intento de reconstruir las vidas de Juana y el gauchito Lucio. Es evidente el esfuerzo por localizar el germen de la enfermedad de Juana en algún momento de su infancia. Padece de una inexplicable enfermedad que puede describirse mejor como una falla en la voluntad de vivir. Desde sus primeros años siempre ha jugado con Lucio a un juego particular en el cual se imaginaba yacente en un lugar sereno y rodeado de flores, en el cual ella esperaba la muerte. Este deseo morboso hace que Juana reaccione siempre de un modo extraño ante las situaciones ordinarias. Es incapaz de disfrutar de la vida y por ello siempre está subconscientemente buscando una salida. Es inapta para una sociedad donde se pone a prueba el valor del hombre para sobre-

vismo la realidad de la vida rural, despojándose de los prejuicios románticos que hasta entonces habían velado con su bello tul de ilusión idealista o de pudor cristiano la verdadera imagen de esa vida. Pero arroja asimismo sobre su obra la carga de los defectos inherentes a tal escuela, y en especial ese cientificismo, tan ingenuo como dogmático, de su psicología, que pretende dar a todas sus producciones carácter de estudios" (p. 303).

(19) Javier de Viana, "Prólogo" a *Gaucha* (Montevideo, 1956), p. 6.

(20) Zum Felde, p. 304.

vivir. Cuando pasan los años y ambos se enfrentan a las circunstancias de la vida real, Juana no puede tolerar la realidad del amor y de los sentimientos, y rechaza los algunas veces torpes avances de Lucio. Este obra de la única manera que sabe: en un plano animal, sólo para el momento de placer y nada más: "Para él, la existencia no tenía ni pasado ni porvenir; no le atormentaba la necesidad de análisis, y pobre, sin una propiedad, sin posibilidades de adquirirla, era absolutamente dichoso en la dicha del momento, con esa soberbia indolencia nativa, en esa completa indiferencia fatalista de la raza, para la cual no existe el pavoroso fantasma del mañana"⁽²¹⁾. Es de señalar que este estado mental es sinónimo de aquel de los gauchos de las novelas de Acevedo Díaz. Lucio es incapaz de satisfacer a Juana a través de sus intentos de relaciones y es finalmente repudiado por ésta. Juana siente el deseo de satisfacer sus frustraciones sexuales aunque no pueda entregarse libremente a Lucio, y se desilusiona cuando Lucio obra en el plano amoroso; desilusionada porque en su fantasía ha creado una imagen de su amante a la que éste no le puede dar vida.

En este momento se nos dice que la causa de la enfermedad de Juana es un mal hereditario que lleva en la sangre. El intento de hacer de ella un personaje predestinado es obvio. No solamente debe enfrentarse con el medio, sino que también debe encarar esta fuerza hereditaria que lentamente la lleva a la muerte. "Resultó ella (Juana) por herencia atávica, un fruto exótico sin destino ni misión" (p. 114). Comienza a vagar por la estancia como en trance y a anhelar el día en que será liberada de sus sufrimientos.

Entre los otros personajes de la novela, don Zoilo es quizás el mejor desarrollado. Está hecho de manera más creíble que Juana en su soledad animal y vive una vida libre de todos aquellos detalles clínicos que forman parte de la vida de Juana. Viana, por concentrar la atención en los aspectos clínicos de la caracterización de Juana, para mostrar sus fallas psicológicas, falla en su intento de aprehenderla como un personaje totalmente desarrollado, precisamente por su inconsistencia. Es en este sentido que Zum Felde señala la falla esencial de la novela⁽²²⁾. Sin embargo, en don Zoilo, Viana ha creado un personaje que encarna la figura del gaucho en un momento especial de su historia, en el que el gaucho primitivo es incapaz de escapar de las fuerzas básicas instintivas que han dominado su existencia. Se ve a sí mismo como parte del medio, un medio que lo ha subyugado y del cual se siente incapaz de escapar.

Don Zoilo es el "gaucho trezador" que vive al margen de la sociedad. Es presentado apretadamente en estas pocas palabras: "...solo, taciturno, hostil a todos los seres humanos, de los cuales parecía no haber heredado más que la forma" (p. 15). Es visto en términos de características animales y más adelante es descripto como teniendo

(21) Javier de Viana, *Gaucha* (Montevideo, 1956), p. 93. Todas las transcripciones son de esta edición.

(22) Zum Felde, p. 303.

una "desconfianza felina" (p. 16). Don Zoilo es un bebedor que vive solo y es considerado por sus vecinos como un buen tipo a pesar de sus defectos. Le falta la capacidad de comunicarse con la gente y esto es evidente cuando Lucio trae a Juana a vivir con el viejo. Ella es una sobrina de Don Zoilo, que le fue confiada después de la muerte de su madre. Al relatar Lucio los sucesos detalladamente, Don Zoilo no reacciona de ninguna manera y permanece impassible sin proferir una sola palabra. El único signo de conciencia de parte de Don Zoilo es un leve movimiento del cuerpo: "el viejo se contentó con hacer una ligera inclinación de cabeza que no expresaba dolor ni tristeza" (p. 23). Don Zoilo es insensible a las cosas de la tierra y ha crecido tan acostumbrado a su contorno que el fétido olor del bañado no tiene ningún efecto sobre él e incluso la molesta ortiga fracasa en herir su áspera piel: "Su vida estaba indisolublemente unida a aquel paraje desierto y yermo; su tristeza orgánica, la fría aridez de su alma envejecida, sin encantos, se identificaba con la melancólica soledad del bañado" (pp. 24-25). Vive una vida de salvaje completamente sumergido en el medio, desafiando a la naturaleza con su cabello suelto al viento, escasas ropas y pie descalzo. En otra ocasión se alude a él como sigue: "Parecía ejemplar de razas muertas, de las razas primitivas — ser monstruoso... Su mirada era roja, intensa, hiriente y mala" (p. 102). Poco después es llamado "ogro" (p. 103).

Otro personaje importante en la novela es Lorenzo, "el rubio", un tipo de matrero. Tiene una acción importante en la vida de la heroína: él es quien seduce a Juana, mata a Don Zoilo y a Lucio, y parte en busca de nuevas aventuras. Es presentado retrospectivamente, con abundancia de detalles que nos dan un retrato completo de su personalidad. Lorenzo es un pícaro aventurero, "producto del suelo, heredero de aquella raza bravía, indómita y soberbia que destruía por intuición y que se agotó en el reposo cuando no hubo cetros que romper ni extranjeros que expulsar; cuando nadie le enseñó a construir, cuando nadie supo levantar tajamares que, derivando la corriente de sus pasiones, las llevara mansa a fecundar los campos" (p. 123).

Esta garbosa figura, romantizada en sus hazañas amorosas, es cruel y egoísta. Va a la estancia de Encarnación Medina y la convence de huir; ella consiente, dejando su familia y sus bienes, y ambos viven una vida de escasos placeres físicos, compartidos cada vez que Lorenzo retorna de sus vagabundeos. En una ocasión, un amigo oficioso le informa que su "china" le ha sido infiel durante su ausencia, y Lorenzo prosigue hasta la estancia donde debe encontrar a Encarnación en brazos de su amante. Su venganza es completa: mata al amante hiriéndolo con su daga en el corazón y con ella corta ambas orejas de Encarnación. La venganza en este caso es más completa porque ambas partes eran culpables y, lavando su honor de este modo, Lorenzo es en mucho más la contraparte del Ladislao de "Nativa". Reacciona de esta manera cruel y abandona a la ensangrentada Encarnación con estas palabras de condenación: "¡Aura que estás reyuna, sos orejana y te puede ensillar cualquiera!" (p. 129).

Luego Lorenzo se encuentra con Juana y comienza a cortejarla. La atemorizada joven escucha sus numerosas aventuras con otras mujeres y es sorprendida por la violencia y la crueldad de este hombre. El constante recontar incidentes con mujeres, puede ser interpretado como un medio de mostrar la importancia que Lorenzo tiene en tales hazañas y como forma de atestiguar así su "machismo". Cuando deja a Juana, sabemos que ésta ha de ser su próxima víctima y ella misma parece advertirlo por cuanto corre a refugiarse espantada en los brazos de Don Zoilo, quien la recibe con algún asomo de ternura. Este es el único caso en el cual Don Zoilo sale de su naturaleza animal y, por un breve instante, aparece como un ser humano.

Sabemos que Juana piensa como Taine⁽²³⁾. Colecciona tristes recuerdos de su pasado y, en este sentido, es como el naturalista Taine que sólo elige lo que necesita para probar sus puntos de vista. Colecciona tristes, melancólicas experiencias y llega a la conclusión de que sufre alguna enfermedad incurable: "...Juana hacía revivir sus actos de precoz melancolía... una especie de ave negra empezaba a revolotear en torno suyo, la mareaba... el éxtasis que la hacía languidecer, consumirse, morir..." (p. 134). Esta preocupación siempre presente de detallar su enfermedad, tiende a fatigar al lector y es precisamente por esta reiteración que la novela pierde su interés. Su enfermedad es, indudablemente, extraña; pero el autor ha fallado en hacerla creíble de alguna manera. Ha intentado atribuirle a Juana ciertas características de conducta que parecen gobernar su vida. La más importante es esta permanente preocupación por la muerte, que llega a ser morbosa. Su enfermedad es psicósomática, afectando no sólo la mente sino también su salud física. Lo que realmente sufre Juana es una falla de la voluntad de vivir; es llevada hacia la muerte y así elige llevar una existencia desprovista de compromisos. Es una personalidad monótona que nunca supera a la imagen "tipo"; por ello todo intento del autor de hacerla un personaje creíble, aun en lo literario, es totalmente inútil. Porqué rehusa el amor de Lucio solamente para ser seducida por Lorenzo sin ofrecer resistencia alguna, está más allá de toda comprensión.

La conducta de Lorenzo durante la seducción está matizada con explicaciones psicológicas. Guiado por un odio profundo a las mujeres, las hiere en lo que para ellas es lo más sagrado y querido, su virginidad. Una mujer lo ha ofendido y así toda su conducta debe ser reducida al plano de un problema patológico. No puede vivir como los demás hombres y su satisfacción deriva de la contemplación del sufrimiento femenino. Es un sádico, un producto de un medio que ha lanzado sobre él sus fuerzas devastadoras y que lo ha hecho un ser hu-

(23) "Sucediale lo que a ciertos historiadores —como el gran Taine—, que al estudiar un personaje acumulan un caudal de hechos comprobados y sus juicios resultan sin embargo falsos; porque la pasión y los prejuicios los han obligado a no recoger sino los datos favorables o desfavorables" (p. 134). Esto muestra a Juana como una discípula del método experimental.

mano anormal. Lorenzo siente que está al margen, perseguido por la sociedad; siente que si quiere vivir plenamente debe retornar inevitablemente a la sociedad, pero no puede hacerlo: "Sintió en su alma como un remordimiento y un fugitivo deseo de entrar nuevamente a la vida común, incorporándose otra vez a la sociedad que lo perseguía... La naturaleza y el hábito se impusieron. Así había vivido, así debía vivir y morir, libre y salvaje sin ley y sin amo. Como el charúa, su raza debía consumirse, perderse, desaparecer en la lucha como si el progreso y la civilización hubieran sido para ella un disolvente, cual si le hubiesen quitado toda fuerza de cohesión para adherirse y formar cuerpo con la masa social" (pp. 202-3).

1 / Las intenciones psicológicas hacen muy difícil seguir una línea en esta novela. Hay en ella muchas digresiones en la trama y constantes cambios de puntos de vista en su progresión. Todas las acciones son vistas desde la perspectiva particular de la tercera persona del narrador, quien mira el mundo novelístico a través de los ojos de muchos personajes. Desde el punto de vista de Juana, vemos cómo Don Zoilo lentamente retrocede hacia las más bajas formas de la vida animal. El propósito es aquí mostrar tanto las progresiones como las regresiones del gaucho: "Era un ser que marchaba hacia atrás, en lenta transformación, en pausada evolución regresiva" (p. 204). Lo ve como una síntesis de todos los hombres que ha conocido y como un "tipo de la raza" (p. 204).

Debemos recordar que Juana sufre de un complejo de persecución, fruto de su constante perspectiva fatalista de la vida. Siente que nació para sufrir y que está condenada a morir porque las fuerzas hereditarias que la han apresado en su nacimiento son las que dirigen su existencia. Cuando sucumbe ante Lorenzo, toda la escena es vista como algo inevitable. La perturbada joven no podría haber resistido porque es una víctima de esta terrible enfermedad. "Lorenzo la había poseído indefensa, ligada de pies y manos por su enfermedad extraña, por la absoluta falta de voluntad, que no le permitió ni siquiera una protesta contra la brutalidad del bandolero" (p. 217). Esta falta de voluntad está, por lo tanto, en el fondo de todo lo que ejemplifica la esencia y la existencia de Juana. No puede ir a contarle a Lucio la verdad y con el fin de proteger su propia vida, le cuenta a su compañero que Lorenzo la ha raptado. Esta mentira tiene el doble propósito de salvar la vida de Juana del odio de Lucio y hacer del puro amor entre ambos algo imposible. Lo último nunca podría ser porque, después de mentirle, nunca podrá darse a Lucio voluntariamente. Lucio busca la venganza desafiando a Lorenzo en un duelo a facón. En este incidente vemos a Lucio operar en varios planos: espera mantener su honor, mostrar su fuerza y su habilidad con el cuchillo, y probar finalmente que es superior a Lorenzo. Este lo mata y, también, a Don Zoilo. Incendia la estancia y la casa de Don Zoilo, pero respeta el cuerpo del anciano, ordenando un entierro decente. El deseo de venganza en Lorenzo es tan completo como el de Pablo Luna en "Soledad". Es el epí-

tome del "gaucho malo", eligiendo satisfacer su sed de venganza al final. Lorenzo encuentra a Juana, que ha huído, y la ata a un árbol, abandonándola allí hasta que muera; las palabras finales de sus labios son un epitafio para la enloquecida joven: "¡Mujer que ha sido mía nunca más debe ser de otro! ¡Por indina y falsa, vas a quedar aquí, pa' que los caranchos te saquen los ojos, y los tábanos y los mosquitos te chupen la sangre, hasta que los zorros hambrientos vengan a concluir tu osamenta!..." (p. 263). En ese estado, sola y desnuda, Juana fue finalmente salvada de su enfermedad infernal cuando siente que la muerte la arranca de esta vida.

De todos los personajes de esta novela es de notar que sólo el más fuerte es el que sobrevive. Y este es Lorenzo o la figura del gaucho que, fiel a las tendencias del naturalismo, ha triunfado sobre el medio y la herencia. Representa bien la sobrevivencia del más apto en un grupo de inaptos. Este abominable personaje tiene el deseo de vivir, característica básica que falta en Don Zoilo por su edad, en Juana por su enfermedad y en Lucio por su misma simplicidad. "Don Zoilo y Lucio han muerto, los ranchos han desaparecido consumidos por las llamas; el rubio Lorenzo y sus compañeros han triunfado. Ellos quedan, los fuertes, los representantes de la raza indomable. Lo que desaparece es lo débil, lo muy viejo como el huraño trenzador (Zoilo) y los ranchos de adobe, lo insignificante como Lucio, y ella, lo que no tiene objeto, lo que es extraño y está demás en el mundo" (p. 258).

Este parece ser un eficiente testimonio del hecho de que el gaucho ha retrogradado tanto como ha progresado en su marcha. Ha retrogradado hasta el punto de su casi total extinción. Lo único que permanece es el "gaucho malo", Lorenzo, símbolo de la sobrevivencia del más apto.

Javier de Viana ha escrito esta novela dentro de la corriente del Naturalismo. Por tal razón, el énfasis está puesto en una sociedad deteriorada, con todos los detalles repugnantes y la violencia necesaria para probar la tesis. El autor ha cogido el péndulo de la entera conformación del gaucho en el momento de su oscilación culminante. Lentamente el péndulo debe retornar al otro extremo y en su trayectoria abarca numerosos tipos de gauchos.

Ninguno de los otros escritores ha tenido una visión tan pesimista de esta figura literaria como Javier de Viana. Ha fallado en crear el personaje de Juana como una criatura humana creíble dentro del mundo de la novela; pero ha mostrado su influencia en las vidas de aquellos que han estado en contacto con ella.

Entre estas figuras podemos ver claramente tres tipos de gauchos, todos ellos desarrollados en un plano inferior y sirviendo todos como ejemplos de personajes literarios captados en un momento dado de la historia literaria: el período conocido como Naturalismo.

CAPITULO II

ROBERTO PAYRO y CARLOS REYLES

Roberto Payró

Roberto Payró, uno de los más prolíficos escritores argentinos, nació en Mercedes (Rpca. Argentina), en 1867. Se inicia a la fama literaria en 1887 con la publicación de "Novelas y fantasías", una colección de cuentos breves de temas diversos. En 1889 funda la revista humorística "Arlequín" y el periódico "La tribuna". Como periodista colaboró más tarde en "La Nación" y fue en este campo que pudo ejercitar su visión del mundo y de los múltiples problemas con mirada objetiva. También aprendió a ver las situaciones hipócritas que formaban parte integral de la vida argentina⁽¹⁾. Entre sus obras más festejadas encontramos la novela picaresca "El casamiento de Laucha" (1906) y "Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira" (1910). Sus cuentos mejor conocidos son los que figuran bajo el título "Pago chico" (1908).

En este estudio será analizado "El casamiento de Laucha", porque presenta un aspecto del gaucho, personificado en Laucha, que es también evidente en las novelas que ya hemos considerado, pero al que aquí se le brinda preferente atención. El énfasis cae sobre ese tipo que lleva una vida picaresca en una sociedad insospechada, tal como sus predecesores en el "Lazarillo", el "Guzmán de Alfarache" o el "Buscón".

El nombre Laucha proviene de las características físicas del protagonista, descrito así por primera vez: "El nombre de Laucha le sentaba a las mil maravillas. Era pequeño, delgado, receloso, móvil; la boca abierta parecía un hociquillo orlado de poco y rígido bigote; los ojos negros, como cuentas de azabache, algo saltones, sin blanco casi, añadían a la semejanza, completada por la cara angosta, la frente fugitiva y estrecha, el cabello descolorido, arratonado..."⁽²⁾. Estas pocas líneas muestran la capacidad del autor para captar por entero la ca-

(1) E. Diez-Echarri y J. M. Roca Franquesa, *Historia General de la Literatura Española e Hispanoamericana* (Madrid, 1960), pp. 1422-1423

(2) Roberto Payró, *El Casamiento de Laucha* (Buenos Aires, 1906), p. 10. Todas las citas siguen esta edición.

racterística esencial del protagonista con pocos y bien elegidos trazos que forman realísticamente una pintura objetiva del sujeto. La técnica seguida por Payró es contar la historia del pícaro como si él mismo la hubiera recogido de labios del protagonista.

Laucha es sólo un ser insignificante desprovisto de todo escrúpulo moral. Toma la vida como viene y parece sacar partido de cada situación que enfrenta, sin detenerse siquiera a pensar en los sentimientos de los demás. Comienza su peregrinación a través de la Argentina y llega finalmente a la pulpería de una gringa llamada Carolina. Luego de haber examinado la situación y viendo que puede beneficiarse si saca ventajas, hace de modo que sea invitado a asumir la posición de brazo derecho de Carolina.

Por propia afirmación encontramos una característica exterior: "Yo no soy buen mozo... pero tengo algo, algo que me hace simpático, sobre todo a las mujeres" (p. 31). Carolina, un tipo de matrona de alrededor de treinta años y viuda reciente, siente una cierta atracción por este encanto personal y Laucha se gana su afecto contándole su vida llena de penosos incidentes.

Los primeros días en la pulpería pasan entre menudencias y, a este respecto, Laucha se muestra como un tipo bastante industrial. Ve que el negocio puede ser mejorado en algo por el empleo de algunos recursos de astucia. Trabaja arduamente y logra obtener la confianza de Carolina; en este tiempo está tan impresionada por su aparente celo, que para ella Laucha es el modelo de hombría y de bondad. Laucha emplea nuevos métodos para la mezcla y fabricación de licores en la pulpería, eliminando así al intermediario que debía venir del pueblo a traer las mercancías. Se hizo un maestro en falsificación empleando métodos tan torcidos como "hacer dos cuarterolas de vino de una sola, falsificar el biter, el añejo, el anís y todo lo demás, lo mismo que misturar la yerba buena con la mala sin que se conozca" (p. 43).

El negocio va en alza y tan agradecida está Carolina, que da a Laucha cada vez más libertad y lo hace participe en sus empresas. Teniendo a su disposición fondos ilimitados, se dedica a apostar fuertemente en toda clase de juegos de azar, desde la riña de gallos, las cartas, hasta las carreras de caballos. Esta insaciable sed de dinero los lleva eventualmente a ambos a la ruina.

Laucha es muy capaz de confundir a la gente y ganarse su confianza por pura chicanería. Dice una cosa y piensa otra e incluso engaña a Carolina con esta manera conmovedora: "Mi vida ha sido tan triste hasta ahora... Puras penas y nada más. He sufrido mucho y no quisiera molestarla con mis recuerdos..." (p. 51). Minutos más tarde, cuando Carolina, hondamente conmovida, rompe en llanto, el pícaro parsimoniosamente saca su pañuelo y finge secarse los ojos. El mismo anota: "E hice la farsa de limpiarme los ojos con un pañuelo de seda celeste —¡ah criollo!— que ella me había regalado en los primeros días y que tenía limpio y muy planchado" (p. 53). Esta escena es, en apariencia, muy humorística y revela ya un aspecto del

carácter esencial de Laucha: su desaprensión frente a los sentimientos ajenos.

Al pasar los días, Laucha se entera de que Carolina tiene una fortuna en tierras y varios proyectos financieros. Tiene buena práctica en eso de atraer a la viuda con falsos cumplidos; pero ésta, temerosa de los chismes de los vecinos, fuerza el compromiso con Laucha con este ultimátum: "La cosa es que hay que casarse, si no, ninte" (p. 61). Y esto es irónico, porque ella misma cae en la trampa armada por el conspirador Laucha. Se conviene el matrimonio y Laucha va al pueblo en busca de un sacerdote para sacramentar la unión.

Pronto descubrimos, en una de las páginas de sátira más mordaz de toda la novela, que Laucha ha comprado del padre Papagna una fórmula especial de licencia de matrimonio que le garantiza la opción de disolver el lazo sagrado en cualquier momento, si de alguna manera Laucha no está satisfecho con el acuerdo matrimonial. Papagna es descrito como un sacerdote italiano, avaro, capaz de descender hasta lo más bajo por dinero. Era tan miserable que "nunca gastaba un cobre, y hasta vendía las gallinitas y los pollitos que le llevaban de regalo las beatas. Siempre andaba llorando miseria aunque el cuerpo le destilara grasa por todos lados" (p. 69). La descripción de Papagna en su burro, profiriendo una mezcla de palabras napolitanas con otras de un español bastardeado, es uno de los momentos más vívidos de toda la novela.

Pasan meses de unión matrimonial y el drenaje de los bienes familiares se hace notorio. Carolina, al comienzo, pasa por alto el asunto; pero las ofensas continuas la hacen estallar en una rabia tal que amenaza con repudiar a Laucha.

No importa en qué clase de juego de azar sea, Laucha siempre fracasa. Atribuye su mala suerte a alguna fuerza que lo viene persiguiendo desde su nacimiento. Esta actitud es típica de los pícaros, que se consideran a sí mismos como víctimas del destino y viven sus vidas bajo la terrible sombra de esta noción fatalista. En este aspecto es que se encuentra la falla básica de Laucha: no es capaz de aceptar la realidad tal cual es, distorsionando a tal punto su concepción de la vida, que se ha forzado a sí mismo a perder de vista la causa real de su miserable existencia. El no poder realizarse a sí mismo, el cerrar los ojos despreocupadamente y el transferir la responsabilidad al destino, son las causas de su infelicidad.

Menguados sus recursos, Laucha se ve forzado a arriesgar todo su capital sobrante en una carrera de caballos; así espera recuperar lo perdido y ganar una fuerte cantidad. Apuesta fuertemente para una carrera sobre un caballo al que Laucha, hábilmente, ha transformado al punto de hacerlo parecer un jamelgo sucio. No necesita decirse que el gaucha Contreras, también él ladino, no cae en la trampa y acusa a Laucha de fraude. Saca un cuchillo y, mientras están rodeados de gauchos curiosos, fuerza a Laucha a combatir. Contreras lo ofende con hirientes alusiones al dudoso linaje de Laucha hasta que éste saca su cuchillo, aunque bastante a desgano. Vista desde el lado de Laucha, la

escena es terrible. Como lectores, no podemos sino reírnos en esta situación en la que el magistral Laucha es cogido con la guardia baja. "A mí no me gustan mucho estas cosas, ¿a qué decir? Soy bajito, bastante delgadón, no tengo gran fuerza, y más, no entiendo mucho de cuchillo. Pero el hombre me apuraba, los paisanos habían corrido a ver, y había que hacer la pata ancha... Me tiró dos puñaladas que conseguí atajarme, mal que mal. ¡Pero las papas quemaban, compañeros!" (p. 100). Lo que es irónico en la situación y mortificante para Laucha, es el hecho de ser salvado por Carolina, quien ataca al adversario y protege a su marido. Esta escena sirve para mostrar la debilidad de carácter de Laucha.

Enfrentado a la perspectiva de tener que trabajar para vivir, Laucha decide eludir responsabilidades y abandona a su mujer. Este asunto del abandono no debe parecer chocante en una época en la que los gauchos cambiaban de lugar dejando tras de sí familias enteras. Lo que es sorprendente es el modo elegido para romper el vínculo: informa a Carolina que el matrimonio nunca ha existido. Entre gritos violentos y muestras de cólera, Laucha, riéndose, rompe en pedazos la licencia del matrimonio. Al final es completamente duro y cruel, por su incapacidad de sentir la brutalidad de su conducta al abandonar a Carolina en su estado de desmayo. Más tarde, contestando a una pregunta sobre la suerte de Carolina, admite al pasar haber oído que está trabajando de enfermera en un hospital.

Laucha muere a los treinta y seis años sin haberse realizado por haber penetrado poco profundamente en la vida. Su ligereza es evidente en estas acciones. Fue un frívolo protagonista de una vida frívola, resultando el estereotipado tipo del pícaro anti-héroe.

Podemos conjeturar que el autor ha elegido este personaje para representar en él los males de la sociedad argentina a fines de siglo. Laucha es un personaje que encarna un tipo particular de seres, y posiblemente una verdadera víctima de la sociedad. En muchos aspectos, sin embargo, está trazado de modo semejante a otros gauchos. Su amor por el vagabundeo, sus apuestas, y su actitud con respecto a los gringos, es típica del modo de vida de los gauchos. Es irónico que el único personaje honorable de la novela sea uno de esos a quienes los criollos consideran intrusos, la gringa Carolina. En este sentido puede verse una actitud crítica hacia este tipo de vida gauchesca, aunque en ningún momento de la novela se lo muestre abiertamente. Presentando los hechos de manera autobiográfica, el autor ha permitido que el personaje de Laucha viva como figura literaria, una figura que concentra la esencia del gaucho pícaro en su ambiente de la pulpería.

Carlos Reyles

Carlos Reyles nació en Montevideo en 1868. Era de familia de buena situación económica y de joven debió soportar las burlas de compañeros menos afortunados y celosos. Lo hicieron el centro de sus travesuras infantiles y fue continuamente hostigado por su manera de

vestirse y por su conducta, generalmente aristocrática. Reyles tuvo escasos contactos sociales en su juventud y muy de acuerdo con su época, vivió en soledad, en el estudio de los escritores españoles clásicos, esforzándose por captar el sabor especial del español del Siglo de Oro. Su padre era un famoso y fuerte estanciero, que había amasado su fortuna como pionero en el empleo de los modernos métodos en la cría del ganado vacuno y ovino. El mismo Carlos vivió en estrecho contacto con los estancieros y con la tierra. Viajó extensamente por Europa, donde refinó sus modales y acrecentó su cultura.

Reyles, considerado un decadente por sus contemporáneos, estaba imbuído de la cultura francesa y fue arrastrado por las fuerzas del Modernismo. Murió en 1938 luego de haber sido elegido para el cargo de Maestro de Conferencias en la Universidad de Montevideo.

En 1888 publicó su primera obra, "Por la vida", dentro de los lineamientos generales del Naturalismo⁽³⁾. En 1894 apareció "Beba", una novela rural basada en la industria ganadera y llena de términos de esta técnica. Es, realmente, una tesis acerca de lo lejos que un ganadero puede ir en los nuevos métodos de cruce del ganado⁽⁴⁾. A ella le siguieron una serie de historias breves, comenzando por la "Odisea de Perucho" y "Mansilla" (1893), "Primitivo" (1896), "El extraño" (1897), "Sueño de Rapiña" (1898), y "Capricho de Goya" (1902)⁽⁵⁾. "Primitivo", "Odisea de Perucho" y "Mansilla", fueron posteriormente rehechas en forma de novela en "El terruño" (1910) y "El gaucho Florido" (1932). "La raza de Caín" fue publicada por primera vez en 1900 y, con "El embrujo de Sevilla" (1922) completan el acervo novelístico de Reyles⁽⁶⁾.

En su novela "El terruño" no hace un buen uso de la figura principal, Primitivo, que tan bien había desarrollado en la novela breve del mismo nombre. Puesto en contraste con la vida de Tocles, el intelectual, y de Pantaleón, el caudillo, perdió fuerza y quedó reducido tanto en importancia literaria como dramática. En el cuento original, Primitivo era la figura clave en la presentación del cambio ocurrido en la existencia de un gaucho que es forzado por las circunstancias a una vida de crímenes. Como en el "Juan Moreira" de Gutiérrez, el protagonista, mientras busca vengarse del adulterio de su esposa con su amante, se ve inevitablemente forzado a llevar una vida de crimen y de vicio. Es el ejemplo de cómo un gaucho bueno y honesto, es transformado, sin falta de su parte, en un "gaucho malo". Primitivo mata a su medio hermano Jaime y a ello le sigue su desintegración moral. Quiriendo prolongar la trama de esta bien urdida historia, el autor agregó a la novela una tesis completa: la de la inferioridad del

(3) Martha Allen, "La personalidad literaria de Carlos Reyles", *Revista Iberoamericana*, XIII (1947), 92.

(4) Allen, p. 92.

(5) Arturo Sergio Visca, *Tres narradores uruguayos* (Montevideo, 1962), p. 9.

(6) Allen, p. 95.

intelectualismo cuando debe enfrentarse a una vida de acción. Para ello ha debido crear otras circunstancias que lo desvían de la historia original.

Podemos decir que la novela se desarrolla fundamentalmente sobre tres planos. La tercera persona del narrador se entremezcla con la historia de Primitivo, con las frustraciones de Tocles cuando se enfrenta con su suegra Mamagela, y con lo heroico de una figura que es el símbolo del pasado, el "gaucho caudillo" Pantaleón. Entre ellos hay dificultades para elegir un personaje real, pues todos son meros muñecos que encarnan la tesis básica de la novela: una invectiva contra un abúlico, un intelectual que no es hombre de acción. La figura del gaucho Primitivo, contrastada con la del abogado ciudadano de edad mediana, obra como un artificio en la configuración de la novela, basado en la vida libre de preocupaciones de una persona (Primitivo) ligado al campo por elección, en contraste con la vida frustrada del ciudadano (Tocles).

Primitivo es un buen gaucho que trabaja constantemente para cuidar su tierra y para hacer crecer su rebaño de ovejas. La vida gira en torno a la pulpería "El ombú", gobernada por el espíritu práctico de Mamagela. Primitivo, como su nombre bien lo simboliza, es el epítome de la simplicidad; por primera vez se le ve rodeado de la inmensa pampa, realizando sus humildes tareas con un aire de simplicidad y dignidad. Su mejor descripción es la de un "hombre bueno y simple"⁽⁷⁾. Podemos interpretar lo de "primitivo" en el sentido de no contaminado por la sociedad; es inocente y feliz en su ignorancia. Este ser solitario eligió ser uno de los últimos, realizando sus tareas sin pronunciar una sola palabra. Hay una finalidad obvia en la creación de este personaje como un solitario, incapaz de comunicarse con los demás.

En una divertida escena con Papagoyo, su suegro, descubrimos que todo el diálogo consiste en un intercambio de las frases "es verdad" y "sí señor", separadas por inacabables momentos de silencio. El autor ha sido capaz de percibir la tensión que existe entre ambos, incapaces los dos de comunicarse, cuando se encuentran frente a frente. La vida de Primitivo ha transcurrido sin accidentes; vive su monótona existencia haciendo lo que se espera de él, sin que jamás se pregunte por qué obra de una u otra manera. Se casó porque le dijeron que un hombre a los treinta años debe hacerlo. Aunque incapaz de transmitir su amor a Celedonia, su mujer, Primitivo es capaz de sentir profundamente. Tiene el orgullo de su trabajo y en esto también es diferente a los demás gauchos que hemos visto antes. Goza en su casa, rodeado de animales a quienes trata con tiernos cuidados, sacando un gran placer de su compañía. "Primitivo sabía trabajar... Los traviosos animalitos parecían agradecerle... A la vuelta se le metían entre las pier-

(7) Carlos Reyles, *El terruño* (Buenos Aires, 1945), p. 50. Todas las citas siguen esta edición.

nas, mordíanle las bombachas o le interceptaban el paso, plantándosele delante de él con los grandes ojos llenos de luz y alegría. Y Primitivo, viéndolos medrados y lozanos sentía un goce purísimo, plácido y tan hondo, tan hondo, que a veces dilataba el fornido pecho, del que salía el áspero vello por entre la camisa abierta, como una mata de enredado trébol" (p. 65). En esta descripción nos enteramos de la ternura de Primitivo. La intención al mostrarlo de esta manera es hacernos ver después su venganza como más verosímil.

En este momento conviene destacar que el autor ha sumergido a este simple y simpático personaje en la hermosa de la pampa, donde disfruta de la paz del espíritu. Esto sugiere que realmente la pampa, o la vida fuera de las luchas de la ciudad, es muy beneficiosa para aquella anhelada tranquilidad.

Tocles (abreviatura de Temístocles, a quien él suponía emular) sufre delirio de grandezas; piensa, como el griego predecesor, que está destinado a ser una fuerza significativa en la modelación del futuro de su país. Pronto descubre que su vida ha sido una serie de fracasos desgraciados y decide recomenzar en el campo. El nombre de su nueva residencia es significativo: "Nueva esperanza", nombre que expresa muy bien el estado de espíritu de Tocles. La vida en el campo le ofrece un solaz temporario; pero poco después se siente insatisfecho: la pampa no es una respuesta a sus problemas. Y el lector llega a la conclusión de que sería igualmente desgraciado en cualquier otro lugar.

Hay un permanente pasar de un personaje a otro, en un esfuerzo por mantener la coherencia del hilo narrativo en un trabajo de valor novelístico. Por esta razón el autor nos lleva hasta cierto punto con uno de los personajes y lo abandona, dejándonos en la expectativa mientras recorre otros aspectos de la trama. Así volvemos a Primitivo y lo encontramos en el esplendor de su gloria.

Se le concede particular atención a su manera de vestir, tanta como a sus sentimientos. "El gacho, las alas cortas y copa alta, era flamante; las botas de cuero amarillo y las espuelas de plata, presumidas y galanas, también. Contemplándose en la sombra, afirmábase en los estribos de amplia campana y abría las piernas con presunción, como antes de casarse, cuando pasaba por delante de las mozas de redondas caderas y firmes pechos, y al verse tan peripuesto sobre un pingo escarceador sonreía con todo el rostro" (p. 111). Es feliz, los negocios le marchan bien y su esposa lo ama. Repentinamente, sin embargo, la naturaleza lo golpea y su suerte cambia. Toda su casa, que él creía sólidamente fundada, resultó de cartas y construída en suelo débil. Primero es una violenta tormenta que destruye completamente su rebaño de ovejas. Había querido usar el beneficio de la venta de los animales para sorprender a Celedonia con la compra de nuevas tierras y su deseo quedó frustrado. Con fuerza renovada desea continuar luchando para complacer a su esposa. El capítulo finaliza con esta nota de optimismo que enfatiza el carácter esencial de Primitivo: "Primitivo era un hombre sano. Primitivo era un hombre bueno", seguido de

la inversión de los términos, que se leen: "Primitivo era un hombre bueno, Primitivo era un hombre sano" (p. 120). Nuestra atención recae en la palabra "sano", la última de la frase, la que ha logrado un nuevo y más fuerte nivel de comprensión por el recurso estilístico. Es altamente efectiva en extraer la ironía de la situación en la que el mismo Primitivo se encuentra dos años más tarde.

Después de haber trabajado intensamente, finalmente Primitivo está en condiciones de tener todo el dinero para la parcela. Compra algunas chucherías para su esposa y regresa inesperadamente a su casa. El gaucho que es en este retorno al hogar, es diferente a todos los que hemos encontrado: ya no usa más las tradicionales bombachas, sino pantalones (p. 122). No tenemos ya más un gaucho que no se interesa en los bienes materiales, sino uno que ha hecho de ellos el fin de su existencia; uno que enumera con fruición sus posesiones y que saborea los vínculos que lo unen a su mujer y su familia. Está particularmente orgulloso de ser un terrateniente. Esto es de importancia definitiva en nuestra configuración total del gaucho como protagonista, porque por primera vez en la novelística se ha detenido en su vagabundeo por su propia voluntad y se ha atado a sí mismo a la tierra. Laucha, en la novela de Payró, era capaz de moverse de un lado a otro; pero Primitivo ha realizado la permanencia. En este importantísimo aspecto de la vida del gaucho vemos en germinación las semillas de la eventual desintegración de esta figura. Como bien lo veremos más adelante en las novelas de Amorim, y especialmente en el personaje de Matabayo en "La carreta", el gaucho que se detiene en su vagabundeo se detiene en su existir. Sáquese al gaucho de su capacidad de cambiar de ambiente y átesele a la tierra y ésta hasta ayer orgullosa figura no será más que un mero peón.

Primitivo piensa acerca de su buena suerte y de pronto recuerda que cada vez que estuvo en una situación semejante fue por un breve tiempo, pues estaba seguro que la desgracia lo seguía en cualquier cosa que quisiera. Este fugaz pensamiento sobre la posibilidad de ocurrencias desgraciadas, sirve como una premonición de la inevitable tragedia. Entra en su casa y ve a Celedonia haciendo el amor con Jaime, su medio hermano. Este ha sido descrito brevemente como "el modelo del gaucho taimado y peligroso" (p. 66). En esta escena el autor capta a Primitivo de la misma manera que lo había hecho Acevedo Díaz cuando presentaba las características físicas de Pablo Luna en "Soledad". Cuando Primitivo presencia la escena de su desgracia, la descripción se concentra en su apariencia física: "el rostro pareció demacrarsele repentinamente; los ojos se le escondieron en las órbitas, ahondáronse los rasgos de la fisonomía y los pliegues del cerdoso entrecejo, y la nariz se le puso blanca, casi transparente" (p. 126). Jaime lo ataca facón en mano y lo hiere en la frente. Esta señal sirve como un recuerdo permanente de la infidelidad de su mujer y del hecho de que debe tomar venganza.

Después de este incidente la vida del personaje cambia por ente-

ro: el antes orgulloso gaucho alcanza los últimos niveles del animal. Sus modales son los de una bestia desde que eligió llevar su venganza hasta el final, sin escuchar ninguna explicación de su esposa e ignorando siempre sus pedidos de gracia. No se cambia una sola palabra entre ambos. Esto debe ser interpretado como una forma de sadismo de parte de Primitivo, cuya cólera fue creciendo lentamente hasta alcanzar el más alto grado posible: "Fue el furor suyo como el del buey; tardío pero terrible" (p. 127). La analogía con el animal es muy apropiada en este momento, no sólo para mostrar la fiereza de su odio sino, además, para aludir irónicamente a su condición de cornudo.

Piensa escapar metiéndose de cabeza en la lucha política. En esto la similitud con los demás gauchos es evidente: todos luchan sin tener motivo y usan la lucha como un pretexto para rehuir la responsabilidad de enfrentar la realidad. Primitivo se une a las fuerzas del matrero Carranca no por otra razón que la de la posibilidad de encontrarse con Jaime, que se ha plegado a las fuerzas de la oposición. Vaga sin rumbo en un estado de alelamiento, alcanzando un último grado de degradación: "Al presente dejaba que las ropas se le pudrieran en el cuerpo, no se peinaba nunca y dormía muchas veces sin desnudarse en un mal jergón" (p. 127). Las características básicas de Primitivo son sintetizadas y nos es presentado como una víctima de la herencia: "Una personalidad primitiva, áspera, sin cariz de afinamiento, producto de remotos influjos ancestrales y ambientes contenidos, no destruidos por las disciplinas de la cultura, surgía nuevamente del pozo hereditario y se superponía a la personalidad formada por ellas" (p. 127). Aquí el gaucho es reducido a un plano de "tipo", incapaz de lograr la existencia individual debido a las fuerzas fatales que dominan sobre él. Ha cambiado de una manera tan significativa que hasta sus cálidos sentimientos por los animales han desaparecido. Así contempla cómo sus ovejas son destruidas por un animal depredador sin signo alguno de interés.

En este estado de degradación moral se le reaparece el recuerdo de la infidelidad de su esposa, que rememora constantemente en la repetición de esta frase: "Yo tenía un pajarito. Y el pajarito se fue" (p. 129). Su esposa trata de purgar su culpa, pero él se rehusa a escucharla. El encuentro inevitable se produce cuando Primitivo halla al buscado Jaime en un campo de batalla. Le sigue una lucha y el rabioso Primitivo degüella a su víctima de oreja a oreja. Satisfecha su venganza, retorna sólo para encontrar que Celedonia ha muerto. Es en este preciso momento en que Primitivo se enfrenta al hecho de la muerte de su mujer, que alcanza en alguna medida conciencia de la realidad; incluso parece haber recobrado algo de su pasada ternura: "Frente a la cama de Celedonia se detuvo. En los colchones veíanse aún las huellas del cuerpo enflaquecido, y en las almohadas, profundo hundimiento delataba el sitio de la cabeza. Primitivo miraba absorto y con los labios fuertemente plegados por un gesto de dolor. ¡Cuántas cosas sugería el lecho vacío...! Agobiado por la pena, al igual de la

rama que se dobla bajo el peso del fruto, fue inclinándose hasta besar la almohada y esconder en ella el rostro. En tal postura pasó la noche. Afuera los perros le ladraban a la luna y los ladridos se perdían en el espacio azul del mismo modo que los sollozos del infeliz". (pp. 191-2).

Es en descripciones como la anterior que Reyles es capaz de hacer convergir los sentimientos del personaje con pocas y bien elegidas palabras, culminando el efecto estético con un simil.

En la narración se le presta considerable atención a los hechos del caudillo Pantaleón, cuya muerte heroica es vista por Rodó en el prólogo a la primera edición de esta manera: "El cuadro de la muerte de Pantaleón, por su intensidad, por su grandeza, por su épico aliento, es de los que parecen reclamar la lengua oxidada y los ásperos metros de un cantar de gesta"⁽⁸⁾. Esta figura es pintada en toda su mayestático esplendor como parte de un especial ejército de "Centaurios de las epopeyas nacionales" (p. 142). Es descripto en acción, de la misma manera que ha trazado Acevedo Díaz la figura de su célebre Ismael⁽⁹⁾. Pantaleón lucha valientemente y sin causa aparente; es la romántica figura de una época hace tiempo desaparecida, el único remanente de las glorias del pasado. Una alusión a su indiferencia y sabiduría puede verse en esta descripción: "solo... como un lechuzón en las sombras" (p. 165).

Parecería que en esta obra Carlos Reyles ha unificado varios clisés del gaucho basados en los trabajos literarios de sus predecesores, para presentarnos una novela que quizás nos parezca excesivamente poco original como para considerarla una buena obra de arte. Su defecto básico está en la falta de capacidad para mantener una línea de desarrollo uniforme de la acción. La tesis moralizante ocupa el centro de la atención. La importancia de Primitivo es evidente en el hecho básico de que, cuando abandona la tierra, falla como ser humano, así como falla Tocles cuando parte de la ciudad. Parecería que la respuesta a la pregunta esencial de si es mejor la vida de la ciudad que la del campo, es dada negativamente.

La visión de Reyles del gaucho ha sido reconstruida de acuerdo con los puntos de vista de un aristocrático novelista que observa bien pero que es incapaz de hacer vivir a su personaje. La mayoría de sus personajes son más bien tipos que personas completas, quizás con la única excepción de Primitivo. Una falla en la técnica narrativa de parte del autor, hace que este personaje quede aislado. Los demás va-

(8) José E. Rodó: *Prólogo a El terruño*, de Carlos Reyles (Montevideo, 1916, p. XXIII). Este, más que ninguna otra cosa, considera la figura idealizada del caudillo. Vale la pena señalar que el crítico Zum Felde cita erróneamente a Rodó cuando alude a la escena de la muerte de este modo: "A ella —la escena de muerte— se refiere Rodó, en el Prólogo, cuando habla de «los oxidados bronce de un cantor de gesta»" (*Proceso Intelectual del Uruguay*, p. 362).

(9) Para un análisis similar del mismo tipo de caudillo, deberíamos estudiar también las novelas de Martiniano Leguizamón, *Montaraz* (1910) y de Justino Zavala Muniz, *Crónica de Muniz* (1921).

gan en un conjunto de ideas y parecen haber perdido la voluntad de sobrevivir.

Aunque es cierto que Tocles y Mamagela han recibido buena parte de la atención en la novela, al punto de ser considerados por los críticos como los personajes principales, hemos preferido ver en Primitivo aquella característica que lo eleva al rango de protagonista⁽¹⁰⁾. Hemos hecho esto por el papel dramático que tiene en la novela, pues tiene algo que los simples personajes títeres de Tocles y Mamagela no poseen. Primitivo, además, ha sido dibujado con el mismo gusto sancho-pancesco por las cosas materiales y, a este respecto él, mejor que Mamagela, podría ser usado como antítesis directa del intelectual Tocles. El único propósito literario del personaje Mamagela es aclarar el contraste entre dos actitudes frente a la vida, la materialista y la intelectual. Primitivo, al ser el único aferrado a la tierra, es mejor representante que Mamagela del pensamiento materialista. Es el único al que puede aplicársele el título "El terruño". Es el gaucho que ha sido reducido al nivel de "tierra", y que voluntariamente se ha hundido hasta el nivel del peón.

El Gaucho Florido

Es la segunda novela que hemos seleccionado para analizar y, posiblemente, el mejor esfuerzo de Reyles en el campo de la literatura gauchesca⁽¹¹⁾. Esta novela, publicada primero en forma de folletín, es un buen ejemplo de cuadro de costumbres. Es una vaga recolección de épocas y lugares que conociera Reyles, y en este sentido puede entenderse como un intento de vagar "à la recherche du temps perdu"⁽¹²⁾. Reyles pretende que este trabajo sea "La novela de la estancia cimarrona y del gaucho crudo"⁽¹³⁾, describiendo de un modo simpático el gaucho de un remoto pasado.

Imprime a la obra un tono realista mediante la recreación del lenguaje del gaucho, captando fielmente su peculiaridad idiomática⁽¹⁴⁾.

La novela comienza ubicando a un grupo de gauchos en el marco de una noche lóbrega. El efecto de provocar sólo una lúgubre escena es aparente; estos hombres están ocupados en un rodeo y tratan de alejar las horas nocturnas, de frío y humedad, conversando en torno al fuego. Esta especie de lugar comunal de reunión es visto como algo

(10) Los críticos a que me refiero son Alberto Zum Felde, Arturo Sergio Visca y Osvaldo Crispo Acosta. Ver de éste *Carlos Reyles* (Montevideo, 1918), p. 125.

(11) Josefina Larena Acevedo De Blixen, *Reyles* (Montevideo, 1943), p. 150.

(12) Zum Felde, p. 371.

(13) Carlos Reyles, *El gaucho Florido* (La novela de la estancia cimarrona y del gaucho crudo) (Buenos Aires, 1939). Todas las citas siguientes siguen esta edición.

(14) Allen, p. 98.

especial: el gaucho interpreta esta hoguera como "el fogón, la capilla del gaucho" (p. 10). El fogón parece ser quien crea un vínculo de solidaridad entre aquellos que deben pasar su tiempo en la soledad; pronto veremos que estos hombres están en una actitud particular frente a la naturaleza. Esta no los afecta y permanecen indiferentes frente a sus bellezas: "No admiraban la aurora saliendo desnuda y tiritando de frío entre las sábanas húmedas de la niebla; no veían las puestas de sol en las cuales los seres y las cosas parecían agonizar dulcemente y disponerse para el último sueño, paisajes apenas esfumados por las tintas crepusculares y que se desvanecían como paisajes de cine" (p. 11).

Como todos los hombres que trabajan rudamente, el gaucho gusta de jugar fuerte en sus momentos de descanso. Voluntariamente gasta su dinero sin preocupaciones, a menudo disponiendo de muchos de sus fondos para la compra de variadas baratijas para una cantidad de chinas. Florido es un tipo especial de gaucho y no se pierde tiempo mostrándolo a través de estas líneas: "Florido era para ellos el prototipo del gaucho, el paradigma del criollo que tenían embutido en los sesos: lindo mozo, liberal, decidor, buen compañero en toda suerte de lances, suertudo con las hembras, capaz de hacerle la pata ancha a un escuadrón y por añadidura, camperazo. Facciones muy regulares y viriles, ojos azules agresivos o reidores, según, el cabello dorado, el cuerpo largo y flexible como la caña de bambú. Y por modelo lo tenían en el pago entero. Por eso no lo llamaban Florido a secas, sino el gaucho Florido, como si quisieran expresar que era la cristalización perfecta del gaucho, el espejo de una raza en que el paisanaje se veía de cuerpo entero" (p. 14).

Es el centro de la atención en todo lo que hace. Cuando canta o toca alguna tonada en su guitarra, es objeto de elogio y de emulación. Hay una característica que lo separa de todos los demás: "Le gustaban las flores. Caso único entre la peonada. Galopando por el campo solía dejarse caer hasta tocar el suelo con la mano y se enderezaba con un puñado de margaritas" (p. 15). Le gustaba como costumbre llevar una flor entre los labios.

Cuando se enfrenta con el peligro no guarda menos compostura. Se lanza en el fragor de una batalla y enfrenta la muerte con una sonrisa burlona, como desafiándola. Este abandono temerario ante la muerte inminente, es típico de los gauchos en las novelas anteriormente estudiadas. Es impetuoso e incauto al mismo tiempo. Aquí la fuerza dominante del "machismo" es presentada al vivo.

Pronto nos enteramos que el gaucho tiene predilección por dos cosas en este mundo: "Su china y su caballo son las dos cosas que más quiere el gaucho" (p. 40). Su manera de cortejar es comparable a la de la mariposa que va de flor en flor libando el dulce néctar de la más hermosa. Florido es presentado como un mujeriego y es bien comprensible que las mujeres quedaran cautivadas al encontrar retratados en él, en una sola unidad, tantos atributos. La sensual Micaela, producto de la estancia, es la china favorita de Florido. Se la

describe en toda su voluptuosidad, con pocos rasgos físicos bien elegidos⁽¹⁵⁾.

La escena costumbrista gana forma lentamente a medida que el narrador acumula detalles del ambiente que rodea a los personajes. Así encontramos la descripción de la vida en la pulpería, la de las mujeres preparando la comida cotidiana en la cocina, etc. Los gringos son vistos en su pasatiempo favorito del "Bocce" (p. 43). Presenciamos los numerosos juegos de azar de los gauchos, tan bien como sus habilidades en los deportes y en este último caso, los juegos son descritos con toda la pompa de una justa medieval. Florido coge a un toro por los cuernos y, a mano limpia, lo obliga a arrodillarse; el toro entonces es atado y castrado y nuestro héroe abandona la escena con toda la presunción típica de todos los gauchos. Después de la faena es descrito de esta manera: "...Iba remangado de piernas y brazos; el chiripá muy subido, el pie desnudo. El broche del tirador, adornado con monedas de plata y oro, parecía ponerle una corona de estrellitas en el ombligo y delataba la presunción gaucha, que se manifiesta aun vestida de harapos" (p. 57).

Florido tiene debilidad por las mujeres. En un sentido las teme tanto como teme a la estancia, como representantes ambas de fuerzas que quieren privarle de su libertad y atarlo a una existencia monótona⁽¹⁶⁾. Dragoneaba con Mangacha, una protegida del estanciero, pues dentro de la estructura mental del gaucho no hay ninguna objeción a estar enamorado de varias al mismo tiempo. Florido resuelve este problema haciendo distinción entre Micaela y Mangacha: a la primera la considera su "china", mientras la última es su "novia". Entre tanto, ambas luchan por llamar su atención.

Florido siente que su oficio de gaucho hace de él un individuo especial, algo semejante a un superhombre. Se ve a sí mismo como "hombre entre los hombres" (p. 61). Este énfasis puesto en la virilidad es semejante al de la actitud de Don Segundo en la novela de Güiraldes⁽¹⁷⁾. Nos sorprendemos al descubrir que Florido no es solamente "el gaucho crudo" que Reyles pretendía pintar al comienzo, pues lo desarrolla como un sensitivo enfrentado a problemas vitales que debe resolver. Se toma su tiempo para filosofar sobre cosas de la vida que considera importantes. Sus reacciones ante la vida están expresadas en aquella encantadora filosofía casera que era la vena de Will Rogers. Florido es un individuo práctico, que puede examinar su situación cuidadosamente y llegar a la conclusión de que la vida es una mezcla de buenas y malas experiencias. En su modo popular, prefiere la fruta del limón a otras, porque le recuerda su propia situación vital.

(15) Para una detallada descripción de Micaela, ver p. 42.

(16) Luis Alberto Menafrá, *Carlos Reyles* (Montevideo, 1957), p. 280.

(17) Don Segundo se refiere al oficio del gaucho como "el más macho de todos los oficios". Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (Buenos Aires, 1959), p. 63.

Como todos los gauchos, pronto siente la necesidad urgente de desplazarse y vagar por la inmensidad de la pampa. La vida en la estancia le parece sofocante y debe cambiar de ambiente: "Todos los años por aquella época sentía Florido la necesidad imperiosa de liberarse de toda sujeción e irse a gauchar" (p. 67). Esto constituye, también, un deseo de liberar su vida de la mujer, aunque sin éxito, porque se ha atado a sí mismo a Micaela. La escena de amor entre ambos es descripta realísticamente y en detalle. Como en "Ismael", "Soledad" y "Gaucha", tenemos los vacilantes intentos del macho que trata de crear vínculos de amor. La naturaleza animal de Florido domina la situación, iniciada por la coqueta Micaela. Es un electrizante juego emocional de chispazos entrevistos, de esfuerzos tanteados para concretar una unión descripta magistralmente con estas palabras: "Parecía de fuego. Con los ojos revueltos y toda tremante, en un erótico chuchó, se colgó de Florido como de un árbol. El la estrujó, medio con rabia, entre los brazos y sintió contra el suyo, de abajo a arriba, el cuerpo fino, flexible y tibio de ella. Sin cura de las parejas que los precedían, el rubio se dejó caer con su preciosa carga sobre el mullico tapiz del pasto. Oyóse, en medio del temeroso silencio de la noche, desgarrada y sorda queja y después susurro de suspiros y besos" (p. 68).

Como en otras novelas analizadas, aparece aquí el tipo de fuerte mujer de gaucho. En este caso se llama Casilda y sirve como símbolo de un desafío a las fuerzas de la naturaleza. Como sus contrapartes, ella también da a luz sin ayuda y sufriendo en silencio: "Parió, bañó a la criatura, se bañó ella misma y al otro día ya estaba en la cancha con el gaucho. meta tijera..." (p. 83). Este personaje es la fuerte compañera del gaucho y ambos están cortados de la misma tela.

En su cotidiana labor de domador, Florido no tiene igual. Cuando actúa hasta el mismo estanciero se vuelve a admirarlo. La figura de Florido surge como amo y señor sobre las bestias salvajes que intenta domar. Vestido exclusivamente de blanco como desafiando a su adversario a arrojarlo en el barro, Florido emprende batalla con el fiero pampa: "En cada corcovo el pampa se levantaba un metro y medio del suelo y hacía un cerrado arco. Corcoveaba a la derecha en redondo, como si se buscara a sí mismo, de repente a la izquierda en la misma forma o a los dos lados a la vez... En el aire Florido abría las piernas, haciendo gala y alarde de su dominio sobre el bruto, y al tocar la tierra le clavaba los "fierros" (pp. 97-8). El poder del pampa se contrapone aquí a la fría habilidad de Florido.

Renueva su amor por Mangacha, a quien respeta cariñosamente. Es en escenas como aquellas en que ambos se encuentran cara a cara tratando de comunicarse su amor, que Reyless excede en captar lo vívido de la situación, siendo capaz de percibir la tensión de las acciones y los vagos intentos de Florido. Hasta el ambiente participa de la furia de la pasión y es reproducido con sutiles matices de color: "En el horizonte color gris de laguna, el sol poniente flotaba como un

camaleonte de fuego" (p. 99). Reyless tiene predilección por las personificaciones cuando se esfuerza por reproducir el estilo de la naturaleza. Imbuído en el espíritu del amor puro, desprovisto de todo deseo sexual, Florido se transforma en un romántico sentimental. Se dirige a Mangacha con estos términos afectuosos: "Mi amor, corazoncito, patroncita, torcaza" (p. 102). En el mejor de los estilos gauchescos, le dedica sus coplas a su amada, quien lo ve en la pulpería bajo el ojo escrutador de Doña Justa:

*Mi doña Justa que viva,
ponga atención y repare,
va' ver cómo se lamenta
entre prisiones un ave.
Antes quiero que usted sepa
que es Florido quien le canta;
soy la tierra que usted pisa
y el polvo que usted levanta.*

(p. 103)

Nuestro héroe tiene la dudosa distinción de ser considerado un "picaflor" o dragoneador. Reflexionando sobre la situación, deduce lo siguiente: "El gaucho debe picar de flor en flor y volar" (p. 105), pues su espíritu libertario se sobrepone y se niega a ligarse él mismo a la mujer que ama. Vuelve a Micaela mostrando su característica dominante basada en el "machismo": yendo de mujer en mujer asevera su virilidad y da testimonio de su libertad. Pero este constante cambio de compañía ofrece algunos problemas: Micaela, que tiene razones para desconfiar de Florido, lo fuerza a decidir entre ambas y su respuesta está en la misma línea de su carácter donjuanesco: "Eso no priva que te quiera a vos. Ella es mi novia, vos mi china. Y tuavía eso del casorio está lejos" (p. 126). La mitad es siempre mejor que nada; el gaucho Lucero, que también está enamorado de Micaela, contempla esta escena y viéndose desdeñado, se suicida. El eventual espectáculo de emoción dado por los troperos que acuden al funeral, es visto de un modo inesperado (p. 129).

El tema básico de la novela alcanza proporciones climáticas en este momento de la obra. Es en este momento en el que se hace evidente que el gaucho, como individualidad, está siendo reemplazado por el gringo. Este es capaz de aclimatarse a los cambios operados por el progreso y en este sentido, supera al gaucho, que es incapaz de cambiar y que no tiene voluntad de hacerlo. En una edad de mecanización no hay sitio para la romántica figura del gaucho. Nuevas y más nuevas técnicas son empleadas en la estancia y el estanciero da el toque final a la muerte del estilo de vida gauchesco. Reyless anota: "La estancia y el gaucho que se queden atrás van al muere —solía explicar el patrón; y continuaba introduciendo novedades" (p. 137). Se engendra un sentimiento de animosidad en el gaucho contra el gringo; Florido comprende que el italiano lo está reemplazando a él y a su modo de vivir.

El arte del gaucho se pierde lentamente; ya no usará más las "bolas" y el lazo, pero sigue con la ilusión de que siempre hay un lugar para él. Con referencia a los gringos se le puede oír decir a los gauchos: "Más fácil será pa' nosotros hacernos chacareros 'e ley que a ellos medio gauchos no má" (p. 139). En esta expresión le falta al gaucho la visión necesaria para comprender que, como fuerza viva, está en lenta decadencia y eventualmente abocado a su total extinción. El sentimiento de un ciego orgullo es parte de su misma esencia que puede ser fácilmente percibido. Está orgulloso de ser gaucho y por esta razón no puede sujetarse a sí mismo a una vida regimentada, con el pretexto de un cambio, porque hacerlo sería admitir en esencia su eventual destrucción. El gaucho está condenado a no cambiar y todavía mantiene su identidad. Su falla básica es la total falta de ambición, pues se satisface con las tres siguientes cosas elementales: "Caña, tabaco y chinas" (p. 141).

Florido, "la flor del gauchaje" (p. 142) debe admitir finalmente ante sí mismo que su vida de don Juan es infructífera, y a la madura edad de veintiocho años decide que es ya tiempo de tomar esposa. Circulan rumores de que Mangacha le ha sido infiel con don Froilán, un amigo de confianza de la familia. Florido reacciona instintivamente y con la idea de la venganza se dirige a la estancia. Como otros antes que él, obra sin averiguar todos los hechos: corta el pelo de Mangacha, y lo ata a la cola de su caballo como pública señal de su pecado. Luego busca al autor de la historia y le corta la lengua. En todas estas acciones no siente el menor remordimiento y una vez que ha satisfecho por entero su venganza se transforma en un fugitivo de la ley, en un "gaucho matrero".

En este momento la trama es dejada parcialmente de lado porque el autor concentra toda su atención en los aprietos del gaucho afligido por una sociedad en constante progreso. El hijo de don Fausto, el viejo patrón, es ahora el nuevo administrador de la estancia. Como lo ha hecho antes su padre, gobierna su pequeño reino con mano de hierro y, como él también, no parece afectado por las vicisitudes del gaucho. Es buen lector y practica deportes, combinando los negocios con los placeres. Es descripto como la nueva casta de terratenientes que usa los métodos modernos y que por ello dispone de más tiempo para el ocio y las artes. Hacia el final de la novela hay una nota de nostálgico romanticismo sobre la gloria pasada del gaucho. Con referencia a ellos como antiguos trabajadores de estancia, cariñosamente anota: "Aquéllos podrían ser bárbaros, pero eran más enteros, más hombres" (p. 166). Este sentimiento nostálgico está implícitamente expresado por el autor a través de toda la obra y nos ayuda en nuestra comprensión del gaucho.

Pasan diez años y Florido regresa al lugar de sus primeras hazañas. Micaela lo encuentra y le informa que Mangacha ha sido asesinada. Florido es ahora incapaz de pensar en la venganza como en el pasado. Micaela lo conduce a su cuarto, que ha sido conservado

intacto como un santuario. Este gaucho que retorna es un inútil en su misma tierra, que debe aceptar amargamente los avances del progreso. Exclama resignadamente: "hay que agringarse para vivir" (p. 168). Esto debe ser interpretado como su sentencia de muerte, porque bien sabemos que este tipo es incapaz de someterse a ningún régimen.

La apariencia física de Florido no ha cambiado mucho; todavía llama la atención de Micaela. Parte con la acostumbrada flor entre los dientes y su cautivante sonrisa: "Los miraron alejarse lentamente, hasta que las siluetas gauchas fueron achicándose, borrándose, desvaneciéndose y se hundieron en las sombras" (p. 176). La simbólica importancia de estas pocas palabras es que concentran lo que está pasando con el gaucho en la realidad. Lentamente está siendo erradicado de la tierra; lentamente va desapareciendo en las sombras del pasado, aunque ganando seguramente en estatura como figura simbólica de una edad hace tiempo pasada, pero que compromete a una buena parte de cada uno de los individuos en la cultura del Uruguay y de la Argentina.

Reyles ha sido acusado de haber presentado en el mundo de la novela una falsa pintura del gaucho⁽¹⁸⁾. Esto puede ser cierto si solamente se funda la configuración de tal figura en consideraciones sociales. Si se trasciende la esfera de lo social y se penetra en los dominios de lo artístico, vemos que el escritor compone su gaucho de acuerdo con principios preconcebidos y a este respecto, sin lugar a dudas, presenta una nueva fase en la conformación del personaje⁽¹⁹⁾.

(18) Mario Benedetti, "Para una revisión de Carlos Reyles". Número VI-VIII (1950), 195. Comenta: "Por lo demás, el gaucho de Reyles es un retrato bastante adulterado. Así como ve a los pobres con su arbitraria visión de millonario, también considera únicamente al gaucho desde su inamovible condición de estanciero... El gaucho real es menos dicharachero y más parco, menos florido y más frugal" (p. 195).

(19) Menafra, pp. 309-313. Este crítico comenta el ensayo de Reyles sobre las cualidades del gaucho. De acuerdo con el autor de *El terruño* y *El gaucho Florido*, este personaje tendría las siguientes características: "El verdadero gaucho, el clásico, es ágil y resuelto para cualquier empresa; alegre y animoso, en las faenas más rudas y prolongadas, y campechano y decididor en todas las circunstancias y ocasiones. Su permanencia en las estancias se conoce pronto; en la cocina, por las francas y ruidosas carcajadas con que alegra la tertulia del fogón... En el trabajo se distingue más presto aún. Todo lo hace oportunamente y bien... Raras veces se ve al gaucho clásico empleado de peón. Su desmedido y casi salvaje amor a la libertad y al movimiento, le hacen preferir el trabajo por día en las estancias, y fuera de ellas... El es la verdadera carne de cañón: pelea en primera fila; los puestos de mayor peligro son para él... A la vuelta del ejército no encuentra nada de lo que dejó... El gaucho contempla un momento la desoladora ruina; dedica un recuerdo, uno solo, a los bienes que ha perdido, y pensando sin duda en que para sufrir han nacido los varones, hace un gesto de resignación... y parte al galope, sin volver la cabeza hacia atrás... Hoy, considerando las ideas nuevas y flamantes procedimientos de trabajar que invaden la campaña y que matan las viejas y castizas faenas, el gaucho vive intranquilo... se le petrifica la risa en los labios y una profunda tristeza oscurece su rostro, comunicándole esa conmovedora melancolía que tienen las cosas llamadas a desaparecer" (pp. 311-313).

CAPITULO III

RICARDO GUIRALDES, ENRIQUE LARRETA y BENITO LYNCH

Ricardo Güiraldes

Ricardo Güiraldes, autor de importancia relevante, en nuestro enfoque del gaucho, nació en Buenos Aires el 13 de febrero de 1866. Era hijo de una familia acomodada y frecuentemente realizó viajes en los que se empapó de la literatura de Francia, Inglaterra y Alemania⁽¹⁾. En 1889 su familia se afincó en una tierra que pertenecía entonces a los Güiraldes, en la estancia "La porteña". Esto le dió al escritor un gusto particular por el gaucho y una afinidad con su desventurada manera de vivir. Luego de completar su educación escolar, Güiraldes trató de estudiar arquitectura y leyes; en ambas empresas fracasó. El año 1910 lo encuentra en Europa nuevamente y, después de una permanencia en el Lejano Oriente, se radica en París hasta 1912. El año siguiente se casa con Adelina del Carril⁽²⁾.

Sus primeros trabajos llevan la marca de su rebelde originalidad en lucha por romper con la tradición literaria⁽³⁾. "El encerro de cristal" (1913) es una colección de poemas en prosa y en verso en el estilo modernista⁽⁴⁾. "Cuentos de muerte y de sangre", que aparece el mismo año, son encantadoras descripciones de varias anécdotas fundadas en la tradición oral, que giran en torno del tema costumbrista de la estancia. Emplea en ellos técnicas vanguardistas, dando al tiempo expresión artística a su profundo amor por su solar nativo. "Al rescoldo", uno de los cuentos de esta colección, es especialmente importante para nuestro estudio porque en él aparece por primera vez la figura de don Segundo Sombra⁽⁵⁾. Como personaje principal aparece un viejo gaucho aficionado a contar cuentos. Se le retrata vestido como un gaucho típico, con su guitarra en la mano y su "chiripá".

(1) Ramiro Mata, *Ricardo Güiraldes, José Eustacio Rivera y Rómulo Gallegos* (Montevideo, 1961), p. 7.

(2) Mata, p. 8.

(3) Mata, p. 9.

(4) Mata, p. 9.

En 1917 publica una novela breve, "Rosaura". En esta obra, que también puede ser considerada como un cuento largo, el autor pinta la vida de una joven perdida en el arrastrar tediosas experiencias cotidianas en una pequeña ciudad⁽⁶⁾.

El tema gauchesco es predominante en su esfuerzo siguiente, "Raucho", una novela que aparece en 1917. Es fundamentalmente la historia de un joven y sus vínculos con la tierra argentina; se considera esta obra como parcialmente autobiográfica⁽⁷⁾. El personaje del capataz Víctor Taboada, alcanza su dimensión literaria en esta novela y el crítico Arturo Torres Ríoseco ve en esta figura el modelo de don Segundo⁽⁸⁾. La publicación de esta obra señala el comienzo de una larga y fructífera amistad entre Güiraldes y el editor Francisco A. Colombo, de San Antonio de Areco. Este publicará la otra novela, "Xamaica" (1923), colección sentimental de un viaje de dos enamorados, y "Don Segundo Sombra" (1926)⁽⁹⁾.

En 1924, Güiraldes, junto con Pablo Rojas Paz y Jorge Luis Borges, fundan la revista literaria "Proa". En sus páginas aparecieron por primera vez algunos fragmentos de lo que más tarde se publicaría como "Don Segundo Sombra"⁽¹⁰⁾. Meses después otro grupo, que expresó el deseo de promover ideas de renovación política y artística en la Argentina, logra una sólida fundación. En realidad este grupo, que se llamó a sí mismo "Martín Fierro" y que publicó una revista del mismo nombre, estaba dirigido por Güiraldes y Oliverio Girondo, ambos considerados por sus compañeros como "ricos homes"⁽¹¹⁾.

La obra señalada por la crítica en forma unánime como su pieza maestra, es "Don Segundo Sombra". Aunque ésta es parte de una larga línea de novelas sociales, primordialmente es una obra de arte⁽¹²⁾. Lo

(5) Ricardo Güiraldes, *Cuentos de muerte y de sangre* (Buenos Aires, 1945), pp. 49-59.

(6) Mata, p. 13.

(7) Mata, p. 14.

(8) Arturo Torres Ríoseco, *Novelistas contemporáneos de América* (Santiago de Chile, 1939), p. 127. Cita a Ricardo Güiraldes en la obra *Raucho* (Ed. Calpe) p. 26, de esta manera: "Individuo sin lujo ni platerías, necesitando siempre un 'seguero' fuerte y durable, bastábase a sí mismo teniendo cuero a mano. Era prudente, callado: solía reír sin ruido y sabidor de las inseguridades en la vida, no avanzaba un juicio sin anteponer la duda".

(9) Mata, p. 31.

(10) Mata, p. 31.

(11) Mata, p. 32. "De este grupo de jóvenes intelectuales argentinos con afanes de renovación, surge una revista apolítica que lleva el nombre de la agrupación" (p. 32).

(12) Juan Carlos Ghiano, *Ricardo Güiraldes*, (Buenos Aires, 1961) p. 253. Se cita también a Jorge Luis Borges, "Sobre *Don Segundo Sombra*", *Sur*, 217-218 (1952), 9-11. "*Don Segundo Sombra* presupone y corona un culto anterior, una mitología literaria del gaucho. Eduardo Gutiérrez y Hudson, Bartolomé Hidalgo y determinados capítulos del *Facundo*, hombres de la historia, sueño borroso, y del sueño vívido de las letras, dan a la obra su patética resonancia; merecer y cifrar ese hondo pasado es una virtud de Güiraldes, no accesible a los otros cultivadores de la nostalgia criolla" (p. 10).

que el autor se propuso en ella fue moldear, fuera de todas las características del gaucho que uno encuentra admirables, la síntesis de una figura que no es sino una idealización de un ser concreto⁽¹³⁾. Quizás Güiraldes basó este personaje en la figura real de don Segundo Ramírez, un gaucho de su estancia a quien había conocido. Este factor no impide al autor sobrepasar los aspectos sociales, en un esfuerzo por crear un personaje artístico el cual, tal como es retratado en la novela, podría muy bien no haber existido realmente⁽¹⁴⁾. Y en última instancia, el hecho de que don Segundo haya o no existido es de menor importancia en nuestro estudio, ya que es claro que Güiraldes se está esforzando en busca de una perfección literaria y se preocupa muy poco de la documentación social exacta⁽¹⁵⁾. Don Segundo emerge en los lindes de un ambiente literario como una figura literaria. Adherimos a la tesis de Ramón Doll de que sobre todas las cosas don Segundo es un producto de la imaginación del artista; de un artista que ha conocido la figura del gaucho porque lo ha visto ser explotado en la estancia de su padre. La clase que ha explotado al gaucho y ha causado su desaparición, trata ahora de rehabilitarlo⁽¹⁶⁾. Buscando quizás alguna manera de justificarlo por sus acciones, el hijo del estanciero ve ahora en el gaucho cualidades que lo hubieran salvado de haberlas poseído⁽¹⁷⁾.

La perspectiva particular del escritor consiste en ver a su personaje como una figura ideal y parte de una larga tradición literaria que, a través del tiempo, y de las actuales necesidades del momento histórico, ha sido elevado al plano del mito. Representa todo lo que es ser, en esencia, un "verdadero argentino"⁽¹⁸⁾.

Como protagonista de la novela debemos analizar en detalle el personaje de Fabio Cáceres y su ideal de gaucho, dibujado como la

(13) Torres Ríoseco, p. 38. Para otra evidencia cito a Dora Pastoriza de Etchebarne, *Elementos románticos en las novelas de Ricardo Güiraldes* (Buenos Aires, 1957). "Ricardo Güiraldes no ha pintado el gaucho argentino tal como es —cosa que le han censurado críticos de corto vuelo— pero ha creado un gaucho como él lo deseaba; es decir, ha proyectado en la figura de Don Segundo Ramírez el gaucho que él llevaba dentro de sí 'sacramento'..." (p. 46).

(14) Ramón Doll, "*Segundo Sombra y el gaucho que ve el hijo del patrón*", *Nosotros*, 158, 271. "Y ya localizado en ambiente y época Don Segundo, hay que confesar que resulta un tipo completamente literario: un gaucho que no ha existido y que ni siquiera es como el gaucho real hubiera querido ser; un gaucho, en fin, que es como cree o quiere creer que fue el gaucho, una cierta y característica clase social argentina..." (p. 271).

(15) Torres Ríoseco, p. 139: "El estilo del libro, lleno de metáforas, imágenes, términos literarios, está explicando bien claro al lector de buena voluntad cual fue el propósito inicial de este escritor".

(16) Doll, p. 276.

(17) Doll, p. 276.

(18) Roberto F. Giusti, *Crítica y polémica* (Buenos Aires, 1927), p. 151. Este crítico señala: "Don Segundo Sombra no es un hombre por más que lo veamos de carne y hueso; es un mito" (p. 151). Por otras evidencias, ver Mata, p. 36, y Ernesto G. Da Cal, "*Don Segundo Sombra*, teoría y símbolo del gaucho", *Cuadernos Americanos*, 40 42 (1948), 247-248.

esencia de aquello que es don Segundo. De este modo obtendremos una nueva perspectiva del gaucho y así podremos detener el péndulo en el otro extremo de su total configuración como personaje: el extremo en términos de excelencia.

El autor no ha determinado exactamente el tiempo de los sucesos que narra. A veces el lógico parece ser el comienzo de este siglo⁽¹⁹⁾. Que un tal personaje aparezca justamente cuando se ha extinguido históricamente la figura del gaucho, debido al empuje de fuerzas sociales, resulta esencial para nuestro estudio y atestigua el predominio de lo estético en esta novela.

Técnicamente la novela tiene una estructura externa dividida en tres partes. Fabio narra tres distintas fases de su vida y los veintisiete capítulos pueden ser divididos de modo que representen estos aspectos del protagonista: del capítulo uno al nueve comprenden la infancia de Fabio; del nueve al dieciocho, el proceso de su aprendizaje junto a don Segundo y, desde el diecinueve hasta el final, la narración de los sucesos que conducen a la final aceptación de la vida de estanciero y el subsiguiente y voluntario compromiso de Fabio⁽²⁰⁾. Estas tres divisiones tienen temas concurrentes como la formación del hombre, la libertad y el compromiso final con sus propias convicciones sobre el mejoramiento de la sociedad⁽²¹⁾. Circular en su estructura, la novela concluye con el personaje en el mismo punto de partida. Usa el agua como un símbolo de acopiamiento de experiencias pasadas y es en este sentido que se desarrolla la novela⁽²²⁾.

El narrador, un joven rebelde que quiere librarse de la autoridad paterna, encuentra a don Segundo y se embarca en un largo viaje a través de la vida⁽²³⁾. Como joven que es, Fabio ha sentido un fuertemente enraizado amor por la libertad. "La calle fue mi paraíso, la casa mi tortura"⁽²⁴⁾. En contacto con los mil enredos de la vida diaria, pronto llegó a ser un muchacho díscolo.

El primer encuentro con don Segundo es digno de comentarse: "Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser; algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río" (p. 21). Desde este encuentro inicial podemos deducir que la figura de don Segundo como hombre no es de las ordinarias. Lo dicho tiende a añadir un aura de misterio

(19) Doll, p. 271.

(20) Juan Carlos Ghiano, *Temas y aptitudes* (Buenos Aires, 1949), p. 31.

(21) Ofelia Kovacci, *La pampa a través de Ricardo Güiraldes* (Buenos Aires, 1961), p. 73.

(22) Juan Collantes de Terán, *Las novelas de Ricardo Güiraldes* (Sevilla, 1959), p. 141.

(23) Da Cal, p. 249: "En un verdadero 'camino de perfección' el muchacho... va recibiendo la lección ejemplar que le dicta la conducta ideal de la 'sombra' que camina a su lado... protegiéndolo en su viaje por la vida hacia su realización como gaucho".

(24) Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (México, 1958), p. 13. Todas las transcripciones siguen esta edición.

sobre el personaje y lo engrandece al colocarlo en un plano por encima del hombre común. En el curso de la narración se van sumando características adicionales y todas ellas tienden a completar esta entidad que tiene detrás de sí la fuerza de la tradición, resultando de este modo un personaje bien cincelado y de fuerza mitológica.

Fabio parte de esta descripción abstracta hacia otra más concreta: "No era tan grande en verdad, pero lo que lo hacía aparecer tal hoy le viera debíase seguramente a la expresión de fuerza que manaba de su cuerpo. El pecho era vasto, las conyunturas huesudas como las de un potro, los pies cortos con un empeine a lo galleta, las manos gruesas y cuerudas como cascarón de peludo. Su tez aindiada, sus ojos ligeramente levantados hacia las sienas y pequeños. Para conversar mejor habíase echado atrás el chambergo de ala escasa, descubriendo un flequillo cortado como crin a la altura de las cejas" (p. 23). Es de notar que los símiles usados están basados en motivos agrarios⁽²⁵⁾.

Una posterior y detallada descripción de sus ropas revela el hecho de que don Segundo esté vestido a la moda típicamente gauchesca: "Su indumentaria era de gaucho pobre. Un simple chanchero rodeaba su cintura. La blusa corta se levantaba un poco sobre un "cabo de güeso", del cual pendía el rebenque tosco y ennegrecido por el uso. El chiripá era largo, talar, y un simple pañuelo negro se anudaba a su cuello, con las puntas divididas sobre el hombro. Las alpargatas tenían sobre el empeine un tajo para contener el pie carnudo" (pp. 23-24).

Naturaleza y comprensión humana fundidas en una forma, crean para Fabio un mundo propio, en el cual se siente totalmente libre de la asfixiante vida de su casa en la ciudad: "Experimentaba una satisfacción desconocida, la satisfacción de estar libre" (p. 31). Hay una estrecha armonía entre el hombre y el medio: "En derredor, los pastizales renacían en silencio, chispeantes de rocío; y me reí de inmenso contento, me reí de libertad, mientras mis ojos se llenaban de cristales como si también ellos se renovaran en el sereno matinal" (p. 33). Así como los pastos crecen y están llenos de vida —la rejuvenecedora fuerza de la naturaleza— así también Fabio se siente renacer con esta nueva vida.

Hay una implicancia en el hecho de que don Segundo haya sufrido su proceso de purificación al mismo tiempo que Fabio. Esto señala que en su juventud fue una persona impetuosa y que había conocido el mundo. Precisamente es esto lo que añade a la figura de don Segundo el aspecto de comprensión humana: no es meramente uno que enseña desde un plano abstracto, sino uno que ha vivido su vida y ha sacado provecho de sus propios errores.

Fabio siente la cordialidad beneficiosa de don Segundo y ambos vagan a través de la pampa. Cuando Fabio se transforma en resero,

(25) Para más abundantes ejemplos de símiles basados en la flora, fauna y paisaje de la pampa, ver pp. 76-77, 81, 82, 85, 99, 109, 113, 149, 159, 161, 216, 263, 270 y 271.

siente por este oficio deslumbramiento, reverencia y devoción. Comenta: "De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían almas de reseros, que es tener alma de horizonte" (p. 62). El elemento implícito de ilimitada libertad expresado en estas poéticas líneas, es evidente. La vida de resero para Fabio es un tipo de casi mística existencia, que debe ser reverenciada con la mayor sinceridad. Poco tiempo después señala: "Había empezado mi trabajo y con él un gran orgullo; de dar cumplimiento al más macho de los oficios" (p. 63). El orgullo de esta posición se manifiesta aquí como una muestra de machismo. Este elemento es extendido al tratamiento de la mujer, ya que el gaucho usa a la mujer solamente como una expresión de su virilidad. Está despojado de cualquier otro sentimiento profundo o sensibilidad, pues considera a la mujer como un mero adorno.

De inmediato es traído al primer plano el más importante de los aspectos de la vida del gaucho. El núcleo de su filosofía puede reducirse a esta simple certificación: "Animales y gentes se movían como captados por una idea fija: caminar, caminar, caminar" (p. 73). El gaucho debe conservarse en movimiento; localizarse en un punto puede ser una invitación al desastre y a la posible liquidación del tipo.

Cada capítulo que sigue es una viñeta costumbrista, enfocada sobre un aspecto de la vida del gaucho. Don Segundo conduce a Fabio paso a paso en la formación de su personalidad gaucha. Los avisos suministrados a Fabio por su maestro están avalados por la sabiduría de años de experiencia. Tan completo es el dominio de don Segundo sobre su discípulo, que desde el comienzo el joven siente como si fuera barrido por la fuerza de la vida que su maestro simboliza por entero. En su metamorfosis, Fabio pasa de niño a gaucho: "Cinco años —dice Fabio— han pasado sin que nos separáramos ni un día... Cinco años de esos hacen de un chico un gaucho, cuando se ha tenido la suerte de vivirlos al lado de un hombre como el que yo llamaba mi padrino. El fue quien me guió pacientemente hacia todos los conocimientos de hombre de pampa" (p. 92).

No fue don Segundo un maestro relegado solamente a cosas de la pampa y su manera de vivir, sino un maestro de las cosas de la misma vida y de cómo se debe encararlas. La educación de Fabio en este sentido fue completa: "También por él supe de la vida, la resistencia y la entereza en la lucha, el fatalismo en aceptar sin rezongos lo sucedido, la fuerza moral ante las aventuras sentimentales, la desconfianza para con las mujeres y las bebidas, la prudencia entre los forasteros, la fe en los amigos" (p. 93). Debemos destacar que don Segundo es el epítome de todas las virtudes enumeradas anteriormente. Pero el aprendizaje de Fabio no fue todo él seriedad: viviendo con don Segundo fue instruido en tocar la guitarra, componer coplas y cómo "hacer sonrojar de gusto o de pudor a un centenar de chinas" (p. 93).

El método empleado por don Segundo está fundado en lo práctico. Siendo testigo de los acontecimientos cotidianos de la vida de su maestro, Fabio deduce la manera correcta de vivir bien la vida. En

ocasiones, como las historias interpoladas y de las cuales hay dos en la novela, don Segundo emplea un método similar al de Cristo. Narra parábolas que tienen importancia literaria en dos planos distintos: en uno de ellos muestran la cautivante personalidad de don Segundo, capaz de mantener suspendido a su auditorio por largo tiempo; en otro plano, el más importante en la educación de Fabio, estas historias llevan consigo un elemento moralizador expresado en una suscita frase de don Segundo. Son sentencias medulares sobre la vida, teñidas con un criterio fatalista: "Naidas empezaría el camino si le mostraran lo que le espera" (p. 119) o que el hombre está destinado a vivir en la pobreza y la desgracia (p. 232).

A través de las observaciones de Fabio, don Segundo va cobrando una forma concreta. Vemos que ama la libertad y que prefiere apartarse aun de sus amigos para disfrutar de un momento de soledad completa. Es una entidad en sí mismo y Fabio lo ha captado excelentemente en estas palabras: "Su popularidad, empero, lejos de servirle, parecía fatigarlo después de un tiempo... Era un espíritu anárquico y solitario, a quien la sociedad continuada de los hombres concluía por infligir un invariable cansancio. Como acción, amaba sobre todo el andar perpetuo; como conversación, el soliloquio" (p. 94). En este caso la figura de don Segundo es delineada a lo largo de trazos románticos, y la faceta predominante de su personalidad es la total independencia de este personaje frente al mundo y la sociedad. Don Segundo no tiene amo, en el sentido de que nadie puede atarlo a un sitio determinado.

Fabio va tropezando y aprendiendo por la vida. Finalmente, cuando don Segundo y los demás lo consideran gaucho y aparentemente ha alcanzado el fin de su "via peregrinatio", debe enfrentarse a una importante decisión. Descubre que su padre, a quien nunca ha conocido realmente, ha muerto y le ha dejado un nombre y algunas posesiones. Debe entonces decidirse entre la libre existencia del gaucho y la menos libre vida del estanciero.

Todo el clima de la novela parece concentrarse en este punto. De sólo un niño Fabio se ha transformado en gaucho. Después de largas luchas ha sido capaz de abrazar el modo gaucho de vida; llega a comprenderlo y siente realmente que aquél conduce a ser un hombre libre en la pampa. Su reacción es típica del modo como pensaría un verdadero gaucho: "Parece mentira; en lugar de alegrarme por las riquezas que me caían de manos del destino, me entristecía por las pobreza que iba a dejar. ¿Por qué? Porque detrás de ellas estaban todos mis recuerdos de resero vagabundo y más arriba, esa indefinida voluntad de andar, que es como una sed de camino y un ansia de posesión, cada día aumentada, de mundo" (p. 269). Abandonar este modo de vida es, en esencia, entregar parte de la propia existencia. Fabio realiza esto pero obrando según las advertencias de don Segundo, quien quizás ve la vida del gaucho como una cosa del pasado, él mismo se somete a la estancia y las enseñanzas de Raucha, un joven intelectual símbolo de la nueva estirpe.

Don Segundo permanece con Fabio por un lapso de tres años pero como un símbolo de una cultura que, desubicada, no puede confundirse con el progreso. Fabio se queda porque lo que ha aprendido con don Segundo constituye solamente una parte de su educación. Como persona, se beneficiará más todavía aceptando este compromiso si desea ser capaz de desarrollarse más completamente a través del contacto con las nuevas ideas⁽²⁶⁾.

La figura de don Segundo es elevada finalmente al nivel del puro mito por las últimas palabras de Fabio en el momento de la partida: "Por el camino, que fingía un arroyo de tierra, caballo y jinete repecharon la loma, difundidos en el cardal. Un momento la silueta doble se perfiló nítida sobre el cielo, sesgado por un verdadero rayo de atardecer. Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre. Y bruscamente desapareció, quedando mi meditación separada de su motivo" (p. 285). Fabio vuelve y dice: "Me fui, como quien se desangra" (p. 285). Partir ha sido penoso, pero quizás necesario. Podría fácilmente decirse que don Segundo en realidad desaparece en el atardecer, el atardecer de la vida gaucha. Al partir lleva consigo una parte de la vida de Fabio.

Mucho se ha escrito sobre el estilo y la elección del lenguaje poético empleado por el autor. Está más allá de las intenciones de este estudio tratar en detalles este aspecto; pero debemos decir que, sin duda, la elevada elección de las palabras y el modo de la expresión son dignos compañeros de los nobles temas y del generalmente idealizado tratamiento de los personajes⁽²⁷⁾. El gaucho de Güiraldes, básicamente una creación artística, ha sido transformado en un ídolo de su patria; el símbolo de una edad hace ya largo tiempo pasada, pero no olvidada.

Enrique Larreta

El escritor que mejor tipifica la tradición Modernista en la novela argentina, Enrique Larreta, nació en Buenos Aires el 4 de marzo de 1875⁽²⁸⁾. Perteneció a una renombrada familia uruguaya instalada en la Argentina unas generaciones atrás. Sus estudios universitarios fueron dedicados al doctorado en leyes en la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo el título de Doctor en Leyes y Jurisprudencia. Su vida fue una feliz combinación de aspiraciones políticas y artísticas. Como hombre de letras, es considerado sobre todo un novelista, aunque realizó con éxito la composición de poemas, dramas y ensayos críticos⁽²⁹⁾.

(26) G. H. Weiss, "Argentina, The ideal of Ricardo Güiraldes", *Hispania*, XLI (1938), 151.

(27) Para un estudio detallado de los recursos estilísticos usados por Güiraldes, ver: Juan Collantes de Terán, op. cit., y Eunice J. Gates, *The imagery of Don Segundo Sombra* (*Hispanic Review*, XVI (1948), pp. 33-49.

(28) Germán García, *La novela argentina* (Buenos Aires, 1952), p. 307.

(29) *Diccionario de la literatura latino americana* (Segunda parte - Argentina), (Washington D. C., 1960), p. 311.

Su primera producción literaria fue una colección de recuerdos personales del general Mitre, que se publicaron en el diario "La Nación". En 1896 en la revista "La biblioteca", publicó su primera novela, "Artemis". Mientras hacía búsquedas en España para un futuro libro sobre la vida de Santa Rosa de Lima, Larreta descubrió en los archivos algunos documentos de importancia histórica, con los que más tarde desarrollaría su novela más famosa, "La gloria de don Ramiro" (1908)⁽³⁰⁾.

Dedicó algunos años a la enseñanza de la historia en el Colegio Nacional de Buenos Aires antes de entrar en el campo diplomático en 1910. Los próximos seis años los pasó como representante de su gobierno en Francia. Luego de un largo silencio aparece en 1926 su siguiente novela, "Zogoibi", que junto con "Don Segundo Sombra" fue considerada la sensación literaria de ese año⁽³¹⁾. Le siguieron "Orillas del Ebro" (1949), "Gerardo o la torre de las damas" (1953), "En la pampa" (1955). Como poeta se le recuerda especialmente por una colección de poemas que llevan el nombre de una bien conocida calle de Avila: "La calle de la Vida y de la Muerte".

Para los fines de este estudio hemos elegido su novela "Zogoibi", que consideramos de especial importancia por presentar un nuevo aspecto de la vida del gaucho. Larreta escribe sobre un tipo de gaucho que encuentra en aquel particular período de la historia argentina, cuando la "barbarie" está por ser remplazada por la "civilización". Su gaucho es el tipo intelectual sorprendido entre dos corrientes. Cuando la novela progresa, los problemas vitales de esta individualidad se transforman en el símbolo de los problemas de la nación en este momento crucial de su historia⁽³²⁾. En esta obra se puede ver un panorama de la sociedad con todos los tipos que han ayudado a su configuración. Esto constituye el drama de la Argentina al final del siglo⁽³³⁾.

Zogoibi es una palabra árabe que el pueblo del rey Boabdil le otorgó a su gobernante después de sufrir muchos infortunios. De acuerdo con la definición del diccionario que se cita en la novela, significa "desventuradillo"⁽³⁴⁾. Este es el sobrenombre dado al protagonista de la novela, Federico Ahumada, el joven que debe elegir entre el puro amor de una joven nativa y el amor adúltero de una exótica europea

(30) Diccionario, p. 313.

(31) Giusti, p. 147.

(32) "El gaucho de Larreta no es el mismo de Gutiérrez, ni siquiera el de Lynch. Se trata del espíritu refinado, culto y sumamente sensible que sufre a la vez el tirón de la tierra ancestral y el atractivo de la civilización, encarnada en el progreso y en las estimulantes delicias que éste comporta. Una vez más, la lucha entre instinto y deber; una vez más también, el conflicto entre progreso y tradición". E. Díez-Echarri y J. M. Roca Franquesa, *Historia General de la Literatura Española e Hispanoamericana* (Madrid, 1960), p. 1414.

(33) Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, 1953), p. 183.

(34) Enrique Larreta, *Zogoibi* (Buenos Aires, 1926), p. 77. Todas las transcripciones siguen esta edición.

llamada Zita. Federico es para nosotros, del mayor interés por cuanto es el símbolo de una nueva casta de hombres. Es el "gaucho-criollo" que ha recibido los beneficios de una nueva cultura a través de la educación. Es el individuo quebrado entre dos culturas que, a horcajadas de ambas, trata de ser tan europeo como argentino. La primera de estas culturas le ha dado nuevas perspectivas y no puede, a la vez, tener la esperanza de rechazar su pasado porque es buena parte de su herencia y de su orgullo de ser un producto de su tierra.

Larreta concentra su atención en los pensamientos y acciones de este personaje y logra crearnos a través de ellos un vívido retrato de esta sociedad en la forma de una bien forjada novela psicológica. Federico está sumergido en el ambiente de la pampa: "No era solamente la vida de la pampa, era la pampa misma, su tierra, su cielo, lo que amaba en ella Federico de Ahumada. Aunque no conociera otros países pensaba como el padre Torres, que aquella tenía que ser la belleza suprema despojada de accidentes subalternos, sin ringorranos... paisaje todo horizonte, que es para muchos la mayor hermosura y trazo de unión soñadora de los ojos y el alma" (p. 53). Puede remontar su abolengo hasta los conquistadores y a partir de allí acuna la ilusión de ser un descendiente de los hermanos de Santa Teresa de Avila (p. 40). Se tiene considerable esmero en hacer de nuestro héroe un miembro de la aristocracia o un elemento distinguido de la sociedad. Nosotros lo vemos como un joven sensitivo, con una inteligencia inquisidora y despierta, siempre dispuesto a desafiar todo lo que no cree. Es sobre todo un ser humano que tiene problemas vitales y que parece hallar respuestas para ellos en la contemplación y a través de consejos de aquellos que están en condiciones de ofrecérselos. Este joven intelectual no ha abandonado el peculiar espíritu de aventura que es, en mucho, parte intrínseca de la vida del gaucho. Rápidamente podemos decir que este espíritu de aventura es transformado para operar en los planos más altos: aquellos del intelectual que no ha perdido de vista la esencia de lo criollo.

En el aspecto sentimental, la escena está preparada para un inevitable triángulo. A Federico se le prohíbe ver a la mujer que ama —Lucía— porque sus conceptos en religión no coinciden con los de sus custodios, quienes representan la vieja línea de la tradición familiar de estancado fanatismo religioso. Su compañero habitual es un sacerdote, Don Alvaro Torres, a quien admira como hombre y no como emisario de Dios. Federico da señales de ser un rebelde en una sociedad que no está preparada para innovaciones. Por sus ideas radicales se le hace sufrir y es apartado de la mujer que ama. Quizás una crítica implícita de la especie de gente que reacciona ante las innovaciones escondiendo la cabeza en la arena como el animal que siempre está presente en la pampa, el avestruz, está dirigida contra la familia de Lucía.

En realidad, Federico es un inadaptado en su propio medio. Se ha superado mucho como para que los demás lo acepten totalmente como

un europeo. Encuentra a Zita, la encantadora y seductora francesa, esposa de Mr. Wilburns, un yankee negociante recientemente llegado. Ella es la Circe europea que pone a prueba la fibra moral de nuestro héroe; éste es, precisamente, el tercer elemento que añade tensión dramática al de otra manera monótono movimiento de la novela.

Federico es débil como hombre. Tiene la hechura de un personaje noble, pero de alguna manera realiza menos de lo que se espera de él. El esfuerzo por retratarlo como un antiguo gentilhomme castellano, por lo menos en lo físico, es evidente: "Algo enjuto, los ojos azulencos y vagamente rasgados, como última señal quizá de remotísima ascendencia de mujeres calchaquíes, el cabello lacio y muy rubio, la faz recia, quijaruda, varonil, aunque con mucha bondad en el labio voluptuoso y doliente, Federico recordábale siempre al cura uno de aquellos señoritos que suelen verse, todavía, en Castilla la Vieja. por robledales y pinedos, cazando con galgos" (p. 74). El, como su más antigua contra figura, fue poseído por la avidez de la lectura de novelas, y en este aspecto significativo es que puede decirse que se transformó en un Alonso Quijano (p. 104).

Su rebusca filosófica lo sumerge en profundos pensamientos sobre el sentido de la vida, la religión y la muerte. Está tan preocupado por la idea de la muerte como por los otros problemas vitales. Se aproxima a Zita de la misma manera que lo haría un hedonista. La unión ilícita que promulgaba con la encantadora cosmopolita está condenada a permanecer en un plano puramente físico, como si no fuera otra cosa que una búsqueda del placer por el placer mismo. Ha resuelto el problema de la incapacidad para alcanzar el ápex de la cultura, por el cual pensara en un viaje a Francia, trayendo a Francia a su lado. Como esto fue evidente dentro de un limitado alcance material, no puede ser usado como una razón para su negativa de cruzar el océano. Más profundamente en su naturaleza psicológica, podemos encontrar el hecho de que Federico se siente atado a su tierra; no tiene esperanzas de romper con ella, y la única manera de ser "corrompido" por esta nueva cultura es unirse en relaciones adulterinas. Es el destino el que le ha permitido este camino y es quizás por ello que puede ser llamado "desventuradillo". Hay algo patético en este personaje, que aparece con esta obsesión de entregarse a los placeres sexuales. Esta voluntad lo conduce eventualmente a su propia destrucción, tanto como a la de la mujer que ama, Lucía.

El pensamiento de Federico ha sido llenado por las nuevas ideas hasta tal punto, que no le es suficiente el mero compromiso intelectual. Tanto como la estabilidad emocional, todo esto equivale a nada. "De tan súbito enlace (con la cultura) nació, seguramente, en el mozo, aquella gran ansiedad de sentimiento y de intelecto, aquel su gran amor metafísico que, como todo amor, buscó también la posesión necesaria" (p. 100). Busca comprometerse en varios planos y se siente frustrado cuando comprende que sólo realiza su satisfacción en el más bajo de todos.

Este deseo de contacto emotivo como un medio de comunicación, colocaría a Federico en la categoría de un moderno existencialista.

Su deseo de llegar a comprometerse con el sentido y la seguridad de la existencia en más de un plano, unido a algo más que una vaga conciencia de los problemas vitales, hace que esta figura se destaque por encima de lo ordinario. La única falla es la falta de perseverancia una vez que la decisión ha sido tomada. Es este único detalle el que le impide adscribirse a los fundamentos del existencialismo en tanto que filósofa. Constantemente modifica su posición, oscilando entre su licencioso amor por Zita y su amor puro por Lucía. Sin embargo, su conflicto debe ser encarado desde una perspectiva existencialista. Y son precisamente estas fallas del carácter, que le impiden vivir como él quiere y de acuerdo con las posibilidades que tiene, las que lo apartan de la potencia total del héroe.

Vagando de una en otra posición sin ser capaz de aceptar una por entero, aunque represente bien la posición de la Argentina en este momento de su historia, le resta valor literario al protagonista porque lo reduce a mera encarnación de las ideas del autor sobre los problemas de su patria. Cuando esto ocurre en una novela, el protagonista ya no es un ser vivo sino un títere atado a los cordeles de su dueño.

La inconsistencia del protagonista es quizás nuestra clave para la comprensión de la novela. Más se la lee y más se concreta el punto focal de la obra, a saber: que Federico, porque participa de dos culturas, no es realmente dueño de ninguna. Zita es atraída a la sensibilidad de Federico; pero él no reconoce esta circunstancia y procura acercarla desplegando el aspecto gaucho de su personalidad y obrando como "más gaucho que nunca" (p. 106). Totalmente vestido de gaucho va a un encuentro concertado previamente con Zita, cuidando siempre de señalar que no engaña a Lucía y, al mismo tiempo, temeroso de ser descubierto (p. 196).

La señora Wilburns simboliza la vida frívola de placer del continente. Es un dechado de refinamiento, vida lujuriosa y cultura decadente, tan caras al escritor modernista. Es más una idea que una realidad concreta y es por esta razón que no debemos saber todavía de donde viene. Es presentada como una criatura mística, más en el plano de lo abstracto y lo efímero, en mucho la típica princesa de los poemas y los cuentos breves de Darío. Zita no puede aceptar la vastedades de la pampa porque es precisamente esta vastedad lo que la atrae. En esto se puede ver un indicio para una más clara pintura de la novela, pues al igual que Federico, es incapaz de aceptar por completo una nueva cultura y, ahora, es incapaz de mezclar la suya con la vieja vida tradicional de la Argentina. Teme la pampa al punto de convertir esto en una obsesión: "Es otra clase de miedo. Es más bien un vértigo. Aquí —en la pampa— todo es desmesurado" (p. 206). Ambos son espíritus semejantes tratando infructuosamente de acercarse y sin poder realizarse completamente, porque ninguno de ellos puede pertenecer en esencia al otro.

Sus amores son reducidos a encuentros fugaces en un mundo de su propiedad, oculto entre la flora del bosque. Esto puede interpretarse como una fuga de las exigencias de la realidad. Ambos confían el uno en el otro para alguna forma de recompensa; Federico, porque no podrá poseer nunca a la virtuosa Lucía y Zita, porque su esposo está demasiado ocupado con sus negocios y no puede ocuparse con cosas que considera sin sentido. Es importante señalar que hasta Wilburns, por enérgico que sea, busca evadirse por medio de las drogas cuando se enfrenta al hecho de la infidelidad de su esposa.

En este pequeño mundo, recreado por el artista con todos los cuidados de un miniaturista, se entra en contacto con un aspecto de la sociedad que parece ser incongruente con el ambiente local. El mundo de fuga que Larreta ha modelado tiene un estrecho parecido con el mundo de París en este momento del siglo. Primordialmente es un mundo de evasión. Lucía pretende escapar de la pasión abrazando la religión; Domínguez, el adicto a las drogas, ama a Lucía pero no puede unirse a ella a causa de su debilidad y, deliberadamente, busca nuevas sensaciones. Este sería el mejor representante de la sociedad decadente francesa tan admirada y emulada. Cecilio, el abogado, es el americano típico que hereda una fortuna y abandona su patria para ir a la Meca del placer, París.

En otras novelas del mismo período se encuentran lamentos por la desaparición del gaucho, cuya muerte es atribuida a la acción del progreso. Aquí se tipifica en el viejo don Nazario, que en su madurez era considerado un maestro trenzador (p. 196). Esta gente ha visto el advenimiento del cerco de alambre de púa, que no sólo limitó el movimiento del ganado, sino que confinó también al gaucho en un espacio reducido. Y éste fue el principio de su destrucción.

El final de la novela es irónico. Lucía ha salvado a un gaucho matrero llamado Jesús Benavidez (el nombre es también irónico) que se cree comprometido por la acusación de Federico. Cuando Lucía va a advertirle a Federico, lo sorprende haciéndole el amor a Zita, a pesar de haber jurado no volver a verla, y trata de permanecer escondida entre las ramas, sollozando de dolor. Federico oye un ruido y en un impulso hunde su daga en el escondido intruso. Cuando ve que ha matado a su amada, se suicida.

El final es quizás un tanto melodramático; pero este impacto sirve para mostrar la completa desolación y la absoluta destrucción de todo un estrato social. Realmente, no podía haber terminado de otra manera.

Larreta no ofrece solución a los problemas que enfrenta el gaucho. Un retorno al pasado no es por cierto beneficioso⁽³⁵⁾; y un lanzarse por entero en el futuro parece serlo aún menos. Parece haber querido presentar el agónico problema del crecimiento, madurez y lucha, involuacrado en cada acto de rebelión. Hubiera sido Federico un poco más

(35) Arturo Berenguer Carisomo, *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta* (Buenos Aires, 1946), p. 133.

resuelto y un poco menos abúlico y quizás hubiera superado su destino. Esto parece estar implícito.

Fiel a las tendencias de la novela modernista. Larreta ha creado una obra de arte rica en lenguaje colorido y descripciones poéticas⁽³⁶⁾. Su estilo muestra la lucidez de un artesano maestro en la concisión y belleza de la expresión. La manera como reproduce la naturaleza y el ambiente unidos a los sentimientos de los personajes, es admirable. Todo el dorado mundo de una frívola sociedad parisina ha sido transplantado a esta novela y ubicado en un medio diferente.

Ideológicamente representa una edad de descubrimientos; descubrimientos tanto en el pensamiento como en el progreso material. El acento puesto en el gaucho intelectual sirve como un medio para hacer convergir los problemas particulares de una clase que estaba en boga y en total vigencia cuando el Ford modelo T vino a sustituir al caballo.

Benito Lynch

Muy poco se sabe acerca de la vida de uno de los más grandes escritores argentinos, Benito Lynch. Los escasos datos que existen revelan que nació en Buenos Aires en 1880⁽³⁷⁾. Sabemos que prefirió vivir al margen de los círculos sociales y literarios, retirado en su estancia. Como su nombre lo indica, es un descendiente de irlandeses; pero su familia estaba instalada en la Argentina varias generaciones atrás, por lo cual se le considera como un argentino auténtico. Desde los dos años se instaló con su familia en la estancia "El deseado", en la región de Bolívar. Allí pasó su juventud del mismo modo que Güiraldes, en contacto con la pampa y los gauchos. Sus últimos trabajos literarios llevan la marca de la estancia. Su vida desde los diez años es un constante trasladarse del campo a su residencia ciudadana en La Plata⁽³⁸⁾.

"Plata dorada" (1909) es su primera novela, seguida de "Los ranchos de la Florida" (1916); ésta gira sobre la violenta crisis de un padre y un hijo que han sido sacados de la ciudad y ubicados en una estancia. Ambos se asimilan a la vida gaucha y ambos luchan por el amor de la misma joven. El desenlace es trágico pues ambos han descendido hasta el nivel animal y concluyen matándose mutuamente en un duelo. "Raquela" (1916) relata la historia humorística de un porteño que va al campo y se viste como gaucho con el fin de lograr el amor de una jovencita. La novela corta "La evasión" fue publicada este mismo año. "Las mal llamadas" apareció en 1923 y fue seguida del quizás mejor conocido de sus libros, "El inglés de los güesos" (1924). "El antojo de la patrona" y "Palo verde", ambos de 1925, son consi-

(36) Rafael Alberto Arrieta, *Historia de la literatura Argentina* (Buenos Aires, 1959), IV, 258.

(37) Germán García, *Benito Lynch y su mundo campero* (Bahía Blanca, 1954), p. 3. Este crítico da como fecha de nacimiento el año 1880. En su obra *La novela argentina* la fija en 1885. Nason concluye sin lugar a dudas, que la fecha es 1880 (ver: Marshall R. Nason: "Benito Lynch, Uruguayo". *Marcha*, XXII, N° 1047, del 24-II-1961, p. 21).

(38) Aurelio Giroud, "Benito Lynch", *Armas y Letras*, X (1953), 3.

derados como novelas breves de la pampa⁽³⁹⁾. La última es un profundo ensayo psicológico de un gaucho que sufre de un complejo de inferioridad. El héroe es tenido por el crítico Carmelo Bonet como el modelo de "El romance de un gaucho" (1930⁽⁴⁰⁾). Lynch publicó además un ensayo titulado "El estanciero", en 1933.

Debemos decir de inmediato que Lynch nos ofrece un gaucho más humano, pintado de una manera más realista que sus predecesores. Su gaucho no es la idealizada creación de Güiraldes, ni la criatura romántica de Acevedo Díaz. En su visión Lynch concentra su atención en la gente simple y en sus problemas⁽⁴¹⁾. No debemos perder de vista que este escritor crea en una época en la que el gaucho ya ha desaparecido; intenta, entonces, crear una obra con el propósito de mostrar las condiciones actuales en las que vive. Con las técnicas realistas y con el empleo de los métodos psicológicos aplicado al mundo novelístico, Lynch es capaz de reproducir un ser viviente que lleva consigo profundamente los problemas de la gente común de la estancia, y prueba que, en manos de un buen escritor, éstos pueden ser sujetos de sólidas creaciones literarias.

Lynch es capaz de dejar vivir a sus personajes en las páginas de sus novelas y a este respecto éstos no están comprendidos en los moldes de las individualidades estereotipadas, sino que existen como personajes de "carne y hueso"⁽⁴²⁾. Se esfuerza por ser fiel al modo realista de presentar la realidad. Hay poca descripción en sus novelas y es el diálogo su modo favorito de comunicación. Sus personajes son gente llana, como son actualmente en la vida real, despojados de todo heroísmo⁽⁴³⁾. Con todos estos elementos en el pensamiento, hemos elegido para nuestro análisis "El romance de un gaucho", celebrado como su mejor trabajo en lo que a técnica novelística se refiere⁽⁴⁴⁾.

El autor explica que esta novela no ha sido escrita por él, sino solamente descubierta. El propósito es recrear artísticamente a un gaucho que había vivido en la estancia de los Lynch. Esta figura, llamada Sixto, ha sido testigo de todos los sucesos novelados y comienza a relatarlos para nosotros en el lenguaje gauchesco⁽⁴⁵⁾. Hay muy poca acción en la novela porque el énfasis recae sobre los personajes mis-

(39) Carmelo M. Bonet, "La novela argentina en el siglo XX", *Cursos y Conferencias*, XLI (1951-52), 72.

(40) Bonet, p. 74.

(41) Carlos Horacio Magis Otón, "Trayectoria del realismo en la Argentina y una novela rural", *Cuadernos Hispanoamericanos*, XLVI (1961), 107.

(42) Magis Otón, p. 110. "Los personajes de esta novela cuajan sin esfuerzo y acabadamente de aquel realismo y esa creación interna. No hay estilizaciones... Lynch enfoca un trozo de campo, y los hombres aprisionados en el encuadre viven casi con independencia del autor. Se crean y mueven a sí mismos..."

(43) Torres Ríoseco, p. 155. "Según mi manera de entender esta clase de literatura argentina, Lynch es el único que logra darnos un retrato fiel de la vida del gaucho y del ambiente en que se mueve, armonizando ambos elementos de modo que no hay disonancias ni contrastes, como ocurre a veces en la obra de otros novelistas".

(44) Magis Otón, p. 107.

mos y el modo como se desenvuelven en el plano psicológico mientras se mueven a través del doloroso sendero de la vida. El diálogo constituye un dato esencial mejor que las extensas observaciones del autor⁽⁴⁶⁾.

El narrador tiene en la novela la misma función que el omnisciente autor. Relata la historia de un joven, Pantalión Cruz, y su lucha personal en el intrincado proceso de llegar a ser un hombre. Está desesperadamente enamorado de una mujer casada y toda su vida gira en torno a este hecho. Padece una serie de frustraciones provocadas por los intentos abortados para alcanzar su fin. Fundamentalmente se trata de un joven abúlico, incapaz de poder tenérselas con la realidad.

Pantalión es, por propia voluntad, un joven retraído. Es un individuo tímido que vive con su madre viuda reciente. Las admoniciones por el tipo de vida que ha elegido llevar, encuentran siempre esta respuesta negativa: "Y, ¿qué quiere, mamita?... Cada hombre ha de tener sus vicios, y yo tengo los de no salir y de ser callao..."⁽⁴⁷⁾. Su madre tiende a protegerlo y su frase favorita es "hijos de mis entrañas". Posiblemente doña Cruz compensa la pérdida de su esposo mostrando en sus afectos por el hijo los estrechos lazos con el difunto.

Este joven sensible, que aún no tiene veinte años, siente los dolores del amor cuando el matrimonio Fuentes viene a vivir cerca de su estancia. Vienen del interior, y Julia, la esposa, no tiene ninguna de las toscas características de la mujer que vive en la pampa. Es un ser delicado a quien Pantalión admira como un puro y simple amor de adolescente. Su esposo, Pedro, es el polo opuesto: rudo, bebedor y acostumbrado a abusar de su esposa de palabra y de hecho. Desde las primeras páginas de la novela podemos percibir que la escena ha sido planteada para un inevitable encuentro. Pantalión, casi por necesidad, ha sido atraído por Julia. Visto desde la posición de Julia, ella se da cuenta de la imposibilidad de tal situación, pero es incapaz de cortarla de raíz desde su comienzo. Las visitas a la estancia de los Fuentes, "La blanqueada", se hacen frecuentes cuando Pantalión descubre que no puede apartarse de aquella mujer en su creciente amor. Se satisface con su sola presencia y se porta como un niño cuando es llamado por el dueño. Cuando Pedro maltrata a su esposa, es evidente que el joven sufre por no ser capaz de ofrecer resistencia.

Lo que al comienzo es un amor juvenil ahora vive y nos da una nueva dimensión de Pantalión en cuanto éste comprende la verdadera extensión de sus sentimientos. Cuando se confiesa a Julia y jura amor eterno, el lector puede darse cuenta de que la conducta de Julia es

(45) Torres Ríoseco, p. 193. Para una descripción detallada de todos los cambios lingüísticos y para el análisis del lenguaje campero empleado por el autor, ver Magis Otón, pp. 116-7.

(46) Torres Ríoseco, p. 194. "En vez de darnos la descripción exterior de estas gentes, su indumentaria, su casa, su pago, su provincia, su educación, Lynch los hace dialogar a su manera dos o tres minutos y muy pronto el lector los conoce a fondo".

(47) Benito Lynch, *El romance de un gaucho* (Buenos Aires, 1933), p. 9. Todas las citas subsiguientes siguen esta edición.

típica de una mujer adulta y sensata. Aparenta haber sido insultada, pero todavía le permite al joven halagarla con sus atenciones. Cuando Pantalión se descubre y le ofrece su puro amor es electrificante; buscando alguna forma de reconocimiento, Pantalión es feliz cuando Julia toca su mano y le expresa que no está enojada por la súbita confesión. Esto basta para dejar al joven en un estado estático: "Y dicen que al montar a caballo, el mozo, lleno de felicidad, se metió en el seno la mano que había agarrado aquella otra mano perjumada y tibia y la apretó contra su corazón, como si hubiera querido guardarla adentro" (p. 29). Esta reacción es típica del joven que se encuentra por primera vez con la excitación del amor. Es una reacción pura, con una mezcla de ternura, de exaltación y una cierta dosis de torpeza.

Este primer amor provoca en nuestro héroe vacilaciones entre períodos de alta expectativa y otros de depresión. Su madre lo nota y cuando oye rumores de que se encuentra envuelto en un asunto de adulterio con Julia, los cree. Estas falsas acusaciones de Casilda, la curandera, y de Pacomio, el padrino de Pantalión, obligan a la rígida doña Cruz a impedir a su hijo ver a Julia. Se manifiesta así el aspecto dominador de la personalidad de la madre. Presiona a Pantalión y, en un arranque de cólera, insulta a Julia. En la discusión que sigue entre madre e hijo se revela una importante faceta de la personalidad de éste. La inocencia de Pantalión y el respeto por su madre son reprochados; su madre lo maltrata y nos sorprendemos cuando él toma un cuchillo. Pero se lo extiende a su madre y le pide que haga de él lo que quiera. Este acto de total sometimiento muestra la enorme fuerza de los lazos que existen entre ellos.

Las maquinaciones de una madre que ve en otra mujer un obstáculo para su felicidad, pueden alcanzar grandes proporciones. Doña Cruz, en un esfuerzo por mantener a Pantalión atado a los lazos de su delantal, contrata los servicios de un gaucho llamado Ferreyra, de profesión baqueano; el propósito es mantener a Pantalión ocupado y sin tiempo para ver a Julia. Es a través de este personaje secundario que el protagonista es lanzado a la vida. Ambos realizan varias recorridas por las cercanías de la estancia, y Pantalión entra en contacto con las pulperías, bebiendo, jugando y peleando. De Ferreyra aprende a no mostrarse extrañado con sus triunfos y, en general, a adoptar una actitud cuidadosa en las relaciones con aquellos que no son de la vecindad.

La mejor manera de enseñar a nadar es arrojar al que comienza al agua y exactamente así es como aprende Pantalión, por el método del intento y el error. Despilfarró todo su dinero y se ve obligado a pedir prestado con el propósito de continuar jugando; Pantalión confía en que su suerte cambiará, pero no tiene éxito. Pedro Fuentes le presta el dinero y la nota irónica penetra aquí al transformarse Pantalión en una inversión del marido de Julia, inversión a la que posteriormente deberá cuidar. Ferreyra gana una enorme suma de dinero y se niega a darle algo a Pantalión: una pelea a facón se sigue y el experto baqueano deja seriamente herido a nuestro inexperto joven. Pedro, con

estupor de borracho, lleva a la víctima a "La blanqueada" donde lo atiende Julia con tiernos cuidados.

Para quien lo ve de afuera, parece imposible que Pantalión y Julia puedan convivir sin cometer adulterio. Esta situación idílica es disfrutada por ambos en un plano altamente espiritual. El amor de Pantalión es el amor de un adolescente que está en trance de transformarse en hombre. Pero es también un amor frustrado, porque nunca logra reciprocidad. El inocente gaucho comprende que este amor no tiene posibilidad de ser aunque esté profundamente envuelto en él y no pueda romper los lazos: "Usted no me hizo mal doña Julia... El mal me lo ha hecho el destino... ¿Quién me metió, a mí, a poner los ojos en lo que no me estaba destinado por la suerte?... Yo la quiero a usted, sin querer quererla, y esto no puede ser un delito como pa pagarlo con tantos dolores y tanta miseria..." (p. 120). Julia acepta la explicación de su pretendiente y por un momento ambos se ven como son actualmente: dos amantes desdichados que tratan de escapar de los afectos que debían consolidar sus relaciones: "Y fue en esto, que un red repente, la cabeza de doña Julia cayó casi de golpe sobre el pecho de Pantalión, y que con las caras casi juntas, medio ahugaos y sacudidos por iguales ansias, lloraron y lloraron los dos solitos en lo oscuro, hasta que la luz del alba comenzó a asomarse por las rendijas de las puertas" (p. 121).

Se siguen una serie de sucesos destinados a mostrar el calibre de este nuevo amor. Pasado un tiempo, Pantalión llega a ser más hombre y comienza a tomarse ciertas libertades con Julia. Se atreve a besarla en una oportunidad y la reacción de la mujer alcanza para mostrarnos que sigue considerando a Pantalión como un niño. Su reacción es la de la esposa fiel; fiel a un hombre que no da la menor señal de amarla. Ella desdeña a Pantalión y lo ataca cruelmente con palabras hirientes. Insegura de sus sentimientos con respecto a su pretendiente, orillando un posible compromiso, Julia rechaza a su amante: "¿—Qué quiere, porquería? ¿Qué quiere, basurita?... Y lo miraba con aquellos ojos grandotes que él tanto quería, güeltos enemigos y relumbrantes de rabia" (p. 141). Palabras como éstas, mejor que cualquier descripción, captan la naturaleza dual de los sentimientos de Julia, y muestran al quejoso joven entregado a merced de la mujer experimentada. Es en escenas como ésta que Lynch sabe crear momentos de tensión, apareciendo como un maestro en eso de penetrar en lo psicológico mediante el encuentro de las emociones humanas que coloca delante nuestro. Ternura y repugnancia de una situación erótica son recreadas en vívidas escenas en las que el diálogo, que permite a los personajes expresarse a sí mismos, es de la mayor importancia.

Pantalión no ha vuelto a casa de su madre por la simple razón de que espera ser hombre. Este deseo de un rompimiento claro es frustrado por el hecho de que Julia lo trata como lo haría una madre. El debe romper este vínculo y lo hace cuando don Pedro le reclama el dinero que le adeuda. Esto sirve de pretexto que arroja a Pantalión en el mundo; decide trabajar en una estancia cercana a sueldo hasta que pueda pagar toda su deuda. Julia no quiere que parta, pero en

ese momento Pantalión ha afirmado su masculinidad y por primera vez muestra a través de este propósito práctico su voluntad de ser hombre. La lucha del niño ha engendrado esta nueva entidad y quiere asumir el peso de la masculinidad. Aunque sea solamente un deseo, es importante para nuestro estudio porque muestra que, por fin, está psicológicamente pronto para romper el cordón umbilical. Podría haber regresado a su casa y su madre haber asumido toda la responsabilidad, pero no lo hace.

Pantalión se aventura en la cercana estancia de los Rosales, un grupo de gente al margen de la sociedad, y participa de sus sospechosos manejos con la ley. Se transforma en abigeo e incluso consiente en robarle a su madre. Espera pagar su deuda con los beneficios obtenidos, pero sólo descubre que sus compañeros lo han engañado dándole solamente una parte de sus ganancias. Estos tienen un código peculiar basado en un gran respeto entre ellos y un absoluto desprecio por los derechos ajenos. Pantalión se informa de que robar a los propios padres no es realmente un crimen porque se trata tan sólo de tomar lo que es suyo por derecho.

La vida con ladrones y criminales tiene efecto sobre nuestro héroe. Pantalión llega a ser como sus socios: aprende a beber en abundancia, juega a voluntad y riñe por la menor provocación. Aprende a confiar en su cuchillo para protegerse y aun asume la arrogante actitud del "gaucho malo", completada con todas las señales del "machismo": "Y pasíandose por el galponcito aquel, testigo de tantas penas, olvidado de que al fin y al cabo medio lo madrugó al otro, ya se creyó una suerte de "Facón chico" pa el fierro y ya vido abirselé delante e los ojos todo un porvenir de hacer lo que se le diese la gana, ya que al fin se había hallao en la cintura, esa llave que al decir de los Rosales, «todito lo abre en este mundo» y que viene a ser el cuchillo del hombre guapo..." (p. 297). El cuchillo es visto como un medio para cualquier fin de la vida gaucha; lo que se precisa es aprender a usarlo bien.

También aprende a pensar como verdadero gaucho, que su caballo y él son un solo ser. La bondad con el animal es evidente en este pasaje: "Ya se puso a ensillar su colorao en el palenque, haciendolé de paso mil cariños y zalamerías, que al fin era aquel animal lo único que allí tenía y el único amigo que nunca supo hacerle daño ni traición ninguna..." (p. 299).

La vida al margen de la ley no le parece satisfactoria a Pantalión, y decide volver a su casa. Su madre lo recibe bien y comienza a tratarlo como a un niño. Descubre que ha estado visitando a Julia y una noche lo ata a la cama y lo azota sin piedad; en esta ocasión Pantalión abandona la estancia para siempre.

Meses más tarde se entera que don Pedro ha muerto y que ahora es libre de ir a lo de su amada. Monta a caballo y cabalga noche y día. En un estado frenético maltrata a su fiel compañero y lo deja atrás; a poca distancia de "La blanqueada" y como consecuencia de

su enloquecimiento, Pantalión tropieza y es golpeado por su caballo que lo ha seguido. Cuando Pantalión ha logrado finalmente ser hombre, obra sólo por impulsos y tropieza. El hecho de que su propio caballo lo haya golpeado, es irónico. Estaba destinado a no consumir su amor y este episodio agrega una nota trágica al final de la novela.

Lynch ha poblado la estancia de muchos personajes secundarios que representan variados tipos de la pampa. El más importante entre ellos es el estanciero Don Venero Aguirre, símbolo de una nueva casta de hombres. Vive en un vasto establecimiento y maneja sus posesiones y la gente que emplea con el mismo criterio de empresa de negocios. Ha remplazado al gaucho por el gringo porque éste se adapta mejor al progreso. En este caso, la actitud es la misma que hemos visto en "El gaucho Florido". En ambos casos es manifiesto el elemento chauvinista de parte del gaucho que desaparece, quien critica a aquellos que lo reemplazan.

Otro personaje interesante es el viejo don Pacomio. Puede vincularse con el Don Zoilo de la novela "Gaucho", de Javier de Viana. Ambos son misántropos y además, don Pacomio, agrega la peculiaridad de ser avaro.

La caracterización de los chicos que trabajan respectivamente en casa de Doña Cruz y en "La blanqueada", Zoilo y Serapio, atestiguan la maestría de Lynch para presentar personajes vivos que deben bastarse a sí mismos. Son presentados como pícaros que, de alguna manera, deben arreglarse para vivir en un mundo lleno de adversidades⁽⁴⁸⁾.

Está fuera de los límites de este estudio mostrar en detalle cómo el autor realiza una unión realista entre personajes y ambiente por medio de símiles. Baste decir que en todo momento se establece una relación unívoca entre los seres humanos o sus características, y algún aspecto del medio⁽⁴⁹⁾, como forma de mostrar la estrecha correspondencia que existe entre el ambiente y los personajes. Esto implica igualmente, y en especial en el caso del narrador, que su visión del mundo, aunque limitada a su ambiente, es un reflejo exacto de la realidad.

De los tres escritores estudiados en este capítulo podemos fácilmente ver que los tres caen en diferentes planos del espectro teórico de la figura completa del gaucho como héroe. Los dos primeros, Güiraldes y Larreta, tienen mucho de común en materia de estilo, pero difieren en importantes aspectos de perspectiva. El primero, en su idealización del gaucho, lo eleva al nivel del mito; el segundo fija más realísticamente un diferente estrato social. Sus mundos reflejan sus gustos decadentes, modernistas. Lynch, por su parte, se maneja con la gente común y con una materia que mejor refleja la realidad y por eso es de todos el que mejor capta lo que era el gaucho en su época.

(48) Magis Otón, p. 112.

(49) Para ejemplos de este método de comparación, ver pp. 19, 81, 99, 104, 111, 129, 136, 140, 150, 165, 189, 191, 203, 208, 219, 226, 235, 269, 274, 276, 279, 283, 289, 295, 299, 301, 304, 318, 319, 336, 342, 346, 354, 355, 359, 367, 399, 402, 403, 412, 414, 431, 455, 456, 466.

CAPITULO IV

ENRIQUE AMORIM Y EDUARDO ACEVEDO DIAZ (H.)

Enrique Amorim

Amorim nació en Salto, Uruguay, en 1900 y durante su infancia vivió en una estancia situada en el Norte de su país, hasta su muerte ocurrida en 1960. Es fácil comprobar el gran interés y la profunda comprensión de los problemas humanos de este escritor. Su perspectiva tiende a centrarse en las fuerzas sociales y naturales, que orientan de manera distinta el rumbo vital de la gente. Su propia experiencia de la vida en la pampa es lo que hace de sus personajes seres vivos y creíbles. Pero también ha sido capaz de transferirles más conocimientos de los problemas sociales, obtenidos mediante una aguda observación.

Sus personajes ficticios reflejan la frugal existencia de cada uno de los gauchos pobres o peones, que han tenido que luchar para darle una magra existencia a sí y a sus familias. Ellos se mueven por el mundo novelístico como seres golpeados por las poderosas fuerzas del medio. Podemos ver a hombres y mujeres en sus luchas cotidianas y nos empeñamos por aprehender tanto sus problemas sociales como los personales.

Amorim capta un solo aspecto de la vida del gaucho: es el artista que elige ver solamente la suciedad y la pobreza que rodea a estos seres. En este ambiente abominable, el ojo del artista es capaz de ver cierta belleza, aún en las más desagradables escenas.

En su primera novela, "Tangarupá" (1925) el tema central es la pobreza en la estancia. "La carreta", primera novela que trataremos en este estudio, apareció en Buenos Aires en 1932; está basada en un relato breve titulado "Las quitanderas", publicado en 1923 en una colección de cuentos simplemente titulados "Amorim"⁽¹⁾. La influencia de Horacio Quiroga es evidente en esta colección, especialmente en la visión peculiar de la naturaleza y en las descripciones macabras⁽²⁾. La

(1) El cuento "Las quitanderas" será integrado en la novela *La Carreta* correspondiente al capítulo IX. Ver: Enrique Amorim, *Amorim* (Buenos Aires, 1923), pp. 138-152.

(2) Ver: Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (Buenos Aires, 1917).

segunda novela que estudiaremos es "El paisano Aguilar" (1934) y la tercera, "El caballo y su sombra" (1941); esta última es considerada su mejor novela y es favorablemente comparada con "Don Segundo Sombra"⁽³⁾. Entre otros trabajos encontramos la novela "La luna se hizo con agua" (1944) y una historia política, "El asesino desvelado" (1945). De tendencia comunista es la novela "Nueve lunas sobre Neuquén" (1946)⁽⁴⁾. Amorim no se concretó a las novelas y los cuentos, sino que también logró cierta fama como poeta, especialmente con la colección de poemas sobre el tema del amor al terruño, "Cuaderno salteño" (1935) y "Cinco poemas uruguayos", del mismo año.

Existen dificultades para analizar "La carreta" desde el punto de vista novelístico, a causa de un defecto básico de técnica: falta de desarrollo en el personaje y el hecho de no presentar un conflicto, ya sea individual o colectivo, como tema central⁽⁵⁾. Sin embargo, el autor presenta una serie de anécdotas que, al principio, parecen estar desconectadas, pero que luego giran para atarse sólidamente a un factor común: la presencia de la carreta. Mientras el vehículo viaja lentamente a través de la pampa, se pone en contacto con variados tipos humanos y ejerce su poder sobre ellos. La carreta representa para estos hombres de la pampa el símbolo viviente de la sensualidad y la sexualidad en este mundo donde hay "una mujer para cada cinco hombres"⁽⁶⁾.

Varias prostitutas realizan su viaje en la carreta, ofreciéndose ellas mismas a los gauchos. Trabajan para la astuta y celestinesca Mandamás. Los quince capítulos o anécdotas nos dan una visión completa de estas mujeres y de sus relaciones con los hombres con quienes entran en contacto.

Entre los muchos personajes que aparecen en las anécdotas, vemos que algunos, como Matabayo, su hijo Chiquiño y el vagabundo Chaves, aparecen más repetidamente. Por esta razón los tres han sido elegidos como personalidades distintas que participan igualmente del lugar protagónico.

Cada uno de los personajes es retratado con pocas palabras que recogen sus más salientes características físicas. Matabayo, el viejo gaucho y ahora una mera sombra de su pasada gloria, es presentado así: "espaldas de hombros altos; greñosa la cabellera renegrida, rebelde bajo el sombrero... las manos caídas... el paso lento y firme" (p. 7). De joven iba de lugar en lugar exhibiendo su fuerza formidable y llegó

(3) Esta comparación es válida si se limita a las semejanzas que existen entre las dos obras en cuanto al tratamiento de la naturaleza. La novela de Amorim tiende enfocarse en otra dirección más bien sociológica.

(4) Durante la Segunda guerra mundial, y después, Amorim se dedicó en sus novelas a problemas sociales para culminar con *Corral abierto* (1956) en una visión de realismo poético que abarca un conocimiento profundo y a la vez artístico de esta época.

(5) Alicia Ortiz, *Las novelas de Enrique Amorim* (Buenos Aires, 1949), p. 22.

(6) Enrique Amorim, *La Carreta* (Buenos Aires, 1952), p. 69. Todas las citas serán de esta edición.

a ser tan conocido que comenzó a circular una leyenda sobre sus hazañas. En las pulperías todavía se oye que "andaban por los almacenes un pedazo de moneda de a peso arqueada con los dientes" (p. 7). Ahora lo vemos enfermo, viejo, pobre y viudo. Este gaucho es la total antítesis del retratado en la novela de Güiraldes. Aquí el gaucho está pintado al término de sus peregrinaciones a través de la vida, y se le encuentra casi terminado como tipo y como individuo. Matabayo es un hombre sin ninguna responsabilidad y que ni siquiera debe cuidar de sus hijos. Es arrojado de pueblo en pueblo, de aventura en aventura, sin preocuparse mayormente por solventar las mínimas necesidades vitales. El noble gaucho del pasado está ahora transformado en la antiheroica figura del pícaro, cuya única preocupación es la lucha cotidiana por la vida. La idealizada figura del ayer está reducida a una horrible realidad, gobernada su existencia por las más bajas leyes de la naturaleza, dominado por la violencia y el vicio. Matabayo es una parte intrínseca de su suelo y de la misma tierra; entre ambos existe un vínculo tal, que los ha ligado de manera inseparable. La síntesis entre naturaleza y hombre se ve en la muerte violenta de Matabayo. Elevándola a un plano poético, Amorim es capaz de salvar la novela de lo que podría ser la más cruda forma de Naturalismo. "Los huesos (de Matabayo) sirvieron para abonar las hambrientas raíces de los arbolitos. Por varias primaveras, no se vieron dos copas de oro más violento que las de aquellos espinillos favorecidos por la muerte" (p. 107). El autor parece estar pensando en el ciclo platónico de vida-muerte, o en una poética continuidad cuando nos dice que el alma de Matabayo "andaría por las flores doradas" (p. 118).

El paralelo de la vida humana con la animal es evidente en las descripciones siguientes de uno de los personajes, a quien se refiere como "Aquel hombre vegetal, resuelta bestia de labranza" (p. 39). Una parte de la anatomía femenina es vívidamente descrita de este modo: "Y cayeron, firmes y temblorosos, los abultados senos, como caen, sobre el agua vertiente, las cabezas de las bestias, sostenidas por los elásticos pescuezos" (p. 59). La animalidad de los personajes, sin embargo, es más evidente en sus acciones; por ejemplo, Tomasa, en el momento exacto de ser seducida, maneja a Maneco con un cierto despego, el despego de una persona que solamente puede disfrutar del acto sexual en el más bajo de los planos, el de la pura animalidad (p. 59).

Chiquiño es el mejor ejemplo de violencia personificada. Es un gaucho crudo con todo el salvaje instinto del animal. Mata a su rival, Pedro Alfaro, y "con un tajo de oreja a oreja, separó del cuerpo la cabeza de su enemigo" (p. 80), arrojándosela a los cerdos para que tengan su fiesta. Más tarde, duerme como si nada hubiera pasado y a este respecto obra del mismo modo que otros lo han hecho antes que él. Aun en escenas repugnantes como ésta, el escritor es capaz de mezclar un elemento de belleza junto con lo macabro: "Un perro barroso lamía las fauces, mirando hacia la puerta por donde entraba el fresco de la mañana... el sol iba saliendo. Un rayo rojo a ras de la tierra doraba los campos" (pp. 80-81). Es evidente que la descripción

poética en este momento sirve para enfatizar aún más el elemento violento.

Continuando con Chiquiño, vemos la predilección del autor por mezclar lo macabro con lo bello. Antes de morir, Chiquiño tiene que satisfacer su curiosidad comprobando si es cierto que su novia ha sido enterrada junto con el facón de Pedro Alfaro, tal como decía el rumor circulante. Llega a la tumba y escarba con sus uñas hasta ensangrenarse los dedos. En un estado de alucinación y movido por aquella obsesión, escarba sin que se nos ahorre ninguno de los sangrientos detalles y nada de la repugnante y minuciosa descripción de un cuerpo en estado de descomposición. Amorim es un pintor que produce un efecto estético comparable a los de los pintores barrocos, en los que dominan los elementos contrastantes. Estas dos fuerzas antitéticas se unen en una síntesis armoniosa que es semejante a su tratamiento de la naturaleza. Lo horrible y lo macabro son atemperados y llevados a un alto grado, aquel de lo simbólico y lo poético. Lo macabro es mágicamente transformado en algo con matices de belleza: "Los huesos quedarán por ahí, perdidos en un remanso de arroyo, y alguien al verlos creará que la luna ha caído del cielo y se ha hecho trizas sobre las duras piedras de la ribera" (p. 118).

Chaves podría ser visto como el gaucho romántico. Es el individuo solitario que ha sufrido en esta vida y que constantemente está a la búsqueda de algo con sentido. Sabemos que ha tenido un pasado violento y lo atestigua una negra cicatriz en su cuello. El narrador lo describe de esta manera: "33 años de soles y de vientos ásperos que bien pueden sumar cuarenta de vida... era un sujeto de cara despejada y facciones nobles. Vestía de luto y tenía esa mirada característica de los hombres que sufren en silencio" (p. 34). Lo encontramos en el momento en que trata de sacar partido de una prostituta. Lo que empezó como un juego se transforma en una cosa seria; no puede burlarse de la joven porque él es demasiado sensible como para herir a un ser humano indefenso. En el diálogo que sigue aprendemos mucho de la vida de la prostituta, pero más importante es conocer lo que se esconde tras la apariencia exterior de Chaves. Mató al hombre que lo traicionó; el autor no es muy explícito en la causa, pero podemos ver que se encuentra envuelta en ella una mujer. Cuando trata de hacerle el amor a la prostituta, el recuerdo de su pasado amor lo atormenta: "Tenés la misma voz que la finada" (p. 36) exclama. Momentos más tarde, en una huída furiosa de la carreta, grita lo siguiente: "El finao no me deja, maldito sea!... ¡Desde hace tiempo no puedo hacer!... ¡No me deja, canejo, no me deja hacer!... ¡Maldito sea!" (p. 36). Este disturbio psicológico es la causa de su enfermedad. La experiencia traumática de haber encontrado a su amada con otro es la causa de su permanente vagabundeo. Atormentado por el pasado, debe sufrir en silencio, tratando de llenar ese vacío en su existencia que, a causa de sus sentimientos de culpabilidad, resulta una tarea imposible. Es un verdadero gaucho que se niega a someterse en la lucha por su individualidad. Lucha por algo que quizás nunca alcance, pero insiste. Sigue

a la carreta y finalmente encuentra su compañera en la figura de la prostituta Rosita; ambos parecen hallar una parte de esperanza en el futuro cuando se alejan y desaparecen contra un claro cielo.

Es predominante el tema del "machismo", evidente no sólo en las hazañas de Matabayo y de Chiquiño, sino en otros personajes menores. A veces, como en el caso del viejo lujurioso don Caseros, un señor feudal de la pampa, este machismo es expresado de modo humorístico. No puede seducir a la inocente Florita; sin embargo, cuando deja la carreta, muestra su virilidad gritándole a la señora: "¡Linda la gurisa!... ¡como güeso de espinazo, pelaito pero sabroso! (p. 91). Frente a sus compañeros, el gaucho debe mantener su aureola de macho.

A veces esta actitud lleva a un fin trágico, como en el caso del joven correntino, el protagonista del relato breve "Las quitanderas". Es considerado "marica" y para mostrar en la estancia que no lo es, se une con las prostitutas. Cuando lo ven gritando porque una mujer a la que quiere se niega a dejar a su marido por él, es vapuleado: "Y era tan de marica esto de llorar por una hembra... que unos forajidos para quitarle las mañas, le dieron una paliza en medio del campo" (p. 77). Días más tarde lo hallaron muerto. Este incidente refleja el falso sentido de los valores de una sociedad que no puede reconocer sensibilidad en un hombre que, posiblemente, parezca ser menos hombre que muchos, pero que en esencia es capaz de sentir en otros planos.

Podríamos decir que el verdadero protagonista de la novela o el *primum mobile*, es la carreta. Este medio de transporte puede ser interpretado en varios planos: como una fuerza que une las quince anécdotas (aparece en cada uno de los episodios, ya en el primero o en un secundario lugar); como un centro fijo de la acción, que gira en torno a su limitado movimiento; como un reflejo de lo cotidiano del hombre de la pampa, atado a su tierra y a su contorno. Pero de manera más importante, simboliza el sentimiento chauvinista e individualista del gaucho, que no puede rebelarse contra las influencias foráneas que tratan de alterar su estilo de vida. En el último capítulo, la carreta se hunde en el barro del llano y es convertida en rancho. La intención de echar la culpa de esto sobre los hombros del gringo que la compra y la convierte en un objeto inmóvil, es evidente. Lo que le ha pasado a la carreta también le ha ocurrido al gaucho; guardar permanente movimiento es necesario para ambos.

En la presentación de estos personajes hemos visto dos distintos tipos de gauchos: de un lado Matabayo y Chiquiño, y del otro, Chaves. Los tres poseen un pasado violento. Matabayo, como su nombre lo indica encarna la nociva fuerza que destruye completamente la eterna unión entre el hombre y el caballo. Chiquiño sale del mismo molde. Chaves posee la sensibilidad y la sensibilidad para ver los problemas que lo cercan desde todos los ángulos. Es perfectamente conocedor de la situación que enfrenta y asume voluntariamente una actitud estoica, eligiendo sufrir antes que prostituirse en un estilo de vida extraño a su verdadero ser. Esta es la nota optimista de la novela de Amorim: el hecho de que uno solo sea capaz de superar el nivel

animal y con coraje quiera enfrentar el futuro, no importa lo negro que sea.

Chaves es el gaucho que puede aceptar innovaciones, y en este sentido parece ser el tipo de gaucho que no está totalmente dominado por el progreso; el cambio es penoso, pero él tiene la fuerza necesaria para continuar su camino sin rendir realmente ninguna parte de su integridad.

En su segunda novela, "El paisano Aguilar", Amorim trata el enfrentamiento del campo y la ciudad. Pancho Aguilar, el protagonista, vuelve a la estancia de su juventud para asumir la tarea de administrarla. Su padre ha muerto así como sus tres hermanos, dejándolo como único heredero. El joven urbanizado, aunque instruido en las vías del progreso, debe enfrentarse ahora con una nueva forma de vida. Esta situación plantea el conflicto básico de la novela, en torno del cual se revuelven las vacilaciones del protagonista durante su metamorfosis.

Pancho Aguilar vuelve a "El palenque" en un momento en que el gaucho que él conoció ha desaparecido. Se trata, para él, de volver a captar la vida disfrutada en la juventud. Los numerosos peones que habitan en la estancia son un recuerdo permanente del modo cómo administraba y dirigía cada aspecto de la vida rural el viejo Aguilar. Este estaba modelado en la pasta del gaucho y gobernaba bien, habiéndose ganado el respeto de su gente. La figura del hombre instruido la tenemos en Pancho Aguilar, conocedor del pasado y bien versado en las condiciones del presente. Sabe que la mecanización ha cambiado la vida del gaucho; sabe también que el caballo, símbolo de comunidad entre el hombre y la bestia, ha sido reemplazado por el Ford modelo T. Enfrenta un nuevo tipo de vida que es para él un resabio decadente del pasado. Pancho lucha para no ser devorado por ella y esta lucha es la que da forma a la novela y lo que agrega el elemento de tensión dramática. La novela pinta todos los períodos de este desarrollo o, mejor dicho, de esta regresión de una vida mental activa a una pasiva existencia vegetativa.

Pancho Aguilar es descrito por primera vez con la intención de presentar tanto sus más profundas características como sus más exteriores rasgos físicos: "Barba rubia, fuerte, que iluminaba su rostro, disminuyendo los salidos pómulos y la nariz aguileña. Su frente estrecha pero bien modelada, con el mentón ligeramente prognato, jugaba en su rostro un papel importante. Allí estaba su carácter. La terquedad, la firmeza y cierta violencia de modales desconcertaban, si se le mirasen tan sólo sus ojos celestes, de pestañas más largas de lo regular"⁽⁷⁾. De niño había sido señalado como un solitario que prefería retirarse hacia la vasta naturaleza circundante. Esto le daba un sentimiento de unión con lo divino. Ahora, como hombre maduro, deja atrás la naturaleza y siente miedo de encontrarse solo.

(7) Enrique Amorim, *El Paisano Aguilar* (Buenos Aires, 1958), p. 9. Todas las citas serán de esta edición.

Como "Don Segundo Sombra", aparece aquí el gaucho viejo, cuya única finalidad es de reintroducir a Pancho en su antiguo modo de vida. Su nombre es Fariás, y aunque no alcance la romántica e idealizada proporción de su contrafigura, tendrá una influencia definitiva en la vida del héroe. Enseña a Pancho los muchos aspectos del oficio de gaucho y es, en este sentido, un buen y vastamente experimentado maestro. Mientras Fabio en "Don Segundo Sombra" se siente honrado de ser considerado en el mismo nivel de su maestro, y trata de alcanzarlo desde un principio, en esta novela la diferencia en posición social es sentida. Pancho es muy el patrón y aunque Fariás es respetado como hombre, se siente inferior socialmente al estanciero.

Fariás podría ser considerado el agente catalítico que provoca que Pancho piense en su gente. El joven pronto aprende el trato de los gauchos y siente afinidad por este grupo étnico: "Aunque ya sabía perdido al gaucho, perdido en la historia, enredado en algún alambrado o simplemente corrido del campo, a Pancho Aguilar le gustaba meterse entre la gente a su servicio, a fin de descubrir el perfil de aquella figura legendaria. Y, cada vez que lo intentaba a fondo, se afirmaba en sí la idea de que no existieron gauchos, de que apenas si existió un gaucho, en cada cimarrona provincia" (p. 31). Este es el caso del patrón otra vez, que atraviesa las barreras sociales y busca en la gente que lo rodea un medio para su propia existencia. Cuando busca respuesta a estas preguntas, nuestro héroe está solamente tratando de hallar a alguien con quien pueda identificarse. No es capaz, sin embargo, de discernir que lo que está tratando de asir es algo que ya ha pasado y que lo que ahora halla se encuentra en estado de descomposición.

La preponderancia de las fuerzas naturales sobre lo individual humano constituye una de las principales facetas de esta novela. Todo el contorno participa activamente en la modelación de las personalidades de los hombres. Incluso cuando Pancho vacila entre los dos distintos tipos de vida, siente la fuerza de la naturaleza que lo empuja hacia la estancia: "Aguilar se sentía en su rol, identificado con el campo. No cabe duda, pensaba, estoy en mi medio. Gozo de esta paz, de este sosiego; y es hermoso arrear su fortuna desde el lomo de un caballo" (p. 51). En una oportunidad, la mera proximidad de la tierra lo incita a conducir su coche más rápido. Siente el lazo con la tierra que lo llama y alguna fuerza desconocida hace que acelere el automóvil.

En un plano más sensual debemos señalar que la manera como los animales cumplen con sus urgencias sexuales, surte efecto en nuestro héroe. Es testigo del bajo, violento y cruel ataque de varios toros contra un toro débil, y su imaginación se remonta hasta la ciudad donde le rodeaban todo tipo de placeres con los cuales disfrutaba a su voluntad. Es importante señalar aquí el recurso estilístico continuado por el autor de esta novela y paralelo del que hemos visto en la anteriormente estudiada: el contraste de la violencia con la serenidad.

Pancho crece en esta soledad y siente que ya se está transformando

en una parte intrínseca de la tierra: "Su destino de hombre de tierra adentro, de honda raíz campesina, comenzaba a crecer" (p. 67). En otra oportunidad su estado es descripto así: "Habían pasado cinco años... Ahora era una cuña metida en su propio palo, como una piedra del arroyo, como un árbol, en su tierra" (p. 162).

El modo como es descrita Juliana, una sirvienta, es también índice del estrecho lazo entre naturaleza y hombre: "Juliana, pasiva, bestial, con inocencia de vaca, con zalamerías de perro, con sumisión de oveja, con mirada de yegua por parir, estaba en todo lo que se veía a su alrededor... Poseía la mujer todo aquello que era característico del campo, como si estuviese hecha con retazos de una vida animal" (p. 68). De esta manera ve Pancho a la sirvienta. Pronto su vida gira en torno de facetas agrarias. Siente que esta nueva vida le impone todo lo viejo y ensaya rebelarse: "Era su deseo evadirse de aquel encierro. Pero, ya no lo podía... Respiraba aire de pampa... El campo lo había invadido" (pp. 68-9). Estas montañas y llanos sin límites parecen refrenar a Pancho y obrar como fuerzas que coartan su libertad de movimiento. La opresora fuerza de la vida de estancia comienza a dominarlo.

De las muchas mujeres que aparecen en la novela, desde las prostitutas comunes hasta las sirvientas y las integrantes de la clase privilegiada, dos se destacan como representativas de los diferentes modos de existencia del protagonista. En Malvina, la hermana de Juliana, encontramos el exponente de la vida rural. En Sofía, la novia de Pancho, la máxima expresión de las ideas de la vida ciudadana. La primera busca refugio en la casa familiar de Pancho luego de la muerte de Juliana. Teme que Cayetano, un viejo feudal, quiera seducirla y hacerla su concubina; ambos, por otra parte, desconocen que son padre e hija. Pancho rechaza las insinuaciones de la sofisticada Sofía y se siente atraído hacia Malvina, a la que trata con ternura: "Se sintió no sólo protector, sino también hermano, padre, marido..." (p. 123). Pancho nunca ha sido capaz de sentir profundamente en las relaciones en que se ha visto envuelto con mujeres. Toma de cualquiera de ellas, desde las prostitutas hasta Sofía, tanto como de Juliana, pero siempre en el mismo plano físico. Por eso este nuevo sentimiento tierno hacia la indefensa Malvina agrega una nueva dimensión a nuestro héroe. Una vida en común no puede ser vivida abiertamente a causa de la diferencia de clases. Cuando se informa de que va a ser padre, reacciona de una manera que no es del todo extraña a su carácter; Pancho, el patrón, no puede permitir que un niño interfiera en su modo de vivir. Es incapaz de aceptar la responsabilidad de la paternidad, de la misma manera que no ha sido aún capaz de descubrirse como hombre. Trata de inducirla a un aborto y lleva esto tan lejos como conducir a Malvina en una alocada carrera en su Ford. Pero el niño nace y, poco después, comienza a quererlo. Cuando, diez años más tarde, el niño muere, Pancho sufre y este dolor sólo es atemperado por el anuncio de Malvina de que en unos meses volverá a ser madre.

Pancho acepta el papel de padre y de esposo y cuando se enfrenta al llamado de la aventura en la forma de un grupo de contrabandistas que lo invitan a ir al norte, elige quedarse con su familia. La decisión no es fácil; esta llamada que lo libertaría de las trabas de la vida que lo atan a la tierra, es muy fuerte. Pero el ciclo de su metamorfosis ha llegado al último estado y ya es demasiado tarde para que Pancho se libere: "El paisano Aguilar era ya definitivamente del paisaje campesino, como un árbol o como un arroyo" (p. 129). La influencia de la naturaleza y del medio ha sido tan completa, que de la misma manera que los árboles del contorno han cambiado a través del tiempo del estado de vegetal al de mineral, así Pancho ha perdido su forma de hombre de la ciudad para convertirse en algo común con la vida vegetal. La vívida escena final muestra al hijo de Pancho, ya de cuatro años, colgado de las rodillas de su padre: "De las rodillas del paisano Aguilar pendía el cuerpo de su hijo, como una raíz hambrienta de tierra" (p. 191).

El incidente de la muerte de Farías mientras intentaba salvar algunos animales de la inundación, puede representar la desaparición de este tipo frente al progreso imparable. Muere y no queda claro si se ha suicidado en una renuncia a la lucha o si fue dominado por las aguas. El elogio que nos hace el narrador nos da una clara pintura de este tipo. "No era uno de esos gauchos que la estampa histórica divulga, uno de esos que adornaban su casa, chambergo en la nuca, poncho hasta el suelo... No era el gaucho de chiripá y descomunal facón... No desafiaba, ni retaba a duelo a la naturaleza ni a los hombres. Pero llevaba algo heroico adentro, como la vaina del sable... Era un "don Farías", era un peón, un hombre al servicio de otro... Y arriba, arriba de todo —misericordia y heroísmo sin historia— el pájaro rosa de su frente, volando, ayudándole a avanzar sin miedo" (p. 179). Este hombre vulgar ha alcanzado estatura heroica y representa al tipo desaparecido. Sus cualidades eran las que Pancho hubiera querido realizar en su nueva existencia. Sin embargo, los tiempos han cambiado y la novela concluye con esta contrastante nota pesimista: "Era un punto en la inmensidad... Oyendo, no atinaba a responder. Porque aún no ha comenzado el diálogo entre el hombre y la llanura" (p. 198).

La solitaria figura de Pancho, totalmente sumergida y completamente oprimida por la naturaleza, se pierde en la inmensidad del medio, incapaz de comunicarse, pero siendo un hombre mejor porque ha tenido el valor de aceptar las responsabilidades de una familia, sin abandonar a Malvina y a su hijo. Ambos, en el plano simbólico, el estanciero y la sirvienta, representarían el comienzo de un nuevo orden social. Implicaría, además, que los grandes latifundios deben ser repartidos entre los paisanos. Sugiere que, quizás, el futuro del país resida en el rompimiento de las barreras sociales y en la aceptación de nuevos desafíos.

"El caballo y su sombra" puede verse como una continuación de "El paisano Aguilar". Continúa cronológicamente a ésta y muchos de

los personajes que aparecen en ella están basados en aquellos dinamizados en las páginas de "El paisano Aguilar". Esencialmente, la novela trata el problema social del latifundio o el de las vastas tierras sin cuidado. Desde el comienzo se enfrentan dos fuerzas en una lucha a muerte por la supremacía, que representan dos facetas de la sociedad al final de la primera Guerra Mundial: el viejo criollo frente a la nueva casta de gringos.

La vieja línea de viejos poseedores de tierra, representada por los Azara (una combinación, a través del matrimonio, de los Aguilar y los Azara) está dominada por una madre avara que gobierna con mano de hierro. Son una fiel expresión de la familia feudal, que vive en el pasado y se niega a admitir que el progreso debe tomar su propio curso.

Dentro de la familia encontramos las dos posiciones con respecto a los intrusos. La estancada tradición familiar es mantenida por el hijo más joven, Nico, quien cree honestamente que es su deber preservar sus tierras intactas. El otro aspecto está encarnado en el hijo mayor, Marcelo, que ha estado conspirando contra el gobierno y ha sido personalmente responsable de contrabandear cientos de "rusos" en la zona del Río de la Plata.

Los extranjeros viven en un lugar llamado simplemente "La colonia", ubicado en la periferia de la estancia de los Azara. Ellos representan una amenaza para la tranquilidad de Nico y su familia, pues en la necesidad de mantenerse a sí mismos, deben extenderse. Esta expansión, y así se espera, traerá como resultado una serie de reformas agrarias que habrán de provocar que las tierras de los Azara sean parceladas en pequeñas extensiones. Como un cáncer de progresiva corrupción, incapaz de curarse a sí mismo, la tierra es la causa de las más amargas contiendas y violenta las relaciones entre ambos grupos.

Como representante del tradicional estilo de vida gaucha, podemos analizar el personaje de Nico Azara como el del protagonista de la novela. Nico es una parte de su medio; pertenece a ella de tal modo, que es descripto con estas palabras: "Alto, recio, plantado como un árbol, con algo de vegetal en sus lentos movimientos, Nico Azara contemplaba su padrillo"⁽⁸⁾. Es el criollo puro que detesta las invasiones de lo privado y se conforma con vivir en el pasado. Su actitud hacia los extranjeros, que en realidad son muy buenos trabajadores, está teñida de sentimientos de odio. Su punto de vista puede ser resumido en estas palabras: "Son una peste, así como lo oís!... Unos rusos atormentados que no hacen más que tener hijos y robar a los vecinos... ¡Rusos o judíos!... Una gente sucia que viven amontonados..." (p. 57). Para conservar los límites de su tierra, Nico ha cavado dos profundos surcos en torno a la periferia. De esta manera los rusos, acostumbrados a cortar el alambrado de púa para atravesar los campos, se encontrarían detenidos por el barro de los surcos.

(8) Enrique Amorim, *El caballo y su sombra* (Buenos Aires, 1943), p. 53. Todas las citas serán de esta edición.

Marcelo trata de defender la causa de los nuevos residentes con poco éxito, chocando con la cólera de su hermano. Ambos luchan y Marcelo acusa a su hermano de ser un señor feudal: "Como Damboronea... tu vecino, que trabaja con la estancia llena de lacras... que no permite... una policía que no sea de su agrado... (que) es un cáncer para el país. Porque es fuerte no se somete a las leyes ni respeta las órdenes oficiales. Lo que pasa es que vos estás hecho de la misma pasta. Tu ideal es ser un Damboronea... ¡No haces mucho honor a la familia" (p. 58).

Nico se siente frustrado porque su esposa Adelita no ha sido capaz de darle un hijo que le asegure la continuidad de la línea familiar. Paralela a esta historia, se desarrolla en la novela una parte que está dedicada a la procreación de caballos por el hermoso y saludable padrillo "Don Juan". Es empleado solamente con las mejores yeguas, para conservar puro y fuerte el linaje.

Los dos aspectos de la procreación, el humano y el animal, son mostrados en ambos casos en el mismo plano y con el mismo énfasis. Ya en este punto de la narración, el lector está advertido de que un elemento extraño será el factor decisivo, pues el autor balancea cuidadosamente ambos temas concurrentes y señala posibilidades externas de las cuales habrá de resultar la solución simplificada. Esta descansa en la mezcla de sangres. En el plano animal, "Don Juan", que no ha sido capaz de encontrar una yegua adecuada, finalmente cubre a una indigna; indigna en el sentido de que su pedigree está cuestionado. En el plano humano, la preservación del linaje de la familia Azara no puede descansar en las relaciones entre Adelita y Nico; todo el peso de la responsabilidad cae sobre el mayor, Marcelo, quien es en realidad el padre del hijo ilegítimo que ha de nacerle a Bica, la sirvienta. Cuando se descubre que Bica es media hermana de Adelita, hijas las dos del mismo padre, se hace evidente una posible solución. Bica continuará viviendo en la estancia, no como sirvienta, sino como parte de la familia. Le será dada una gran parte de tierra, hecho que en el plano simbólico representa el comienzo del fin del latifundio.

Nico se opone a esta situación y es enfrentado a la decisión firme de su mujer. A su boda con Nico, Adelita ha llevado mucho de la tierra y del dinero que poseen; como esposa fiel, ha sometido graciosamente su voluntad a la de su esposo. Pero cuando se trata de luchar por un miembro de su propia familia, las cosas cambian y ella reasume su condición de conductora. Este personaje podría representar la figura simbólica de la justicia, a manera de una mujer que mide los hechos y decide lo que es justo.

La lucha por la supremacía se resuelve en una escena de la batalla inevitable entre ambas fuerzas. Toribio Rossi, un inmigrante italiano, y el austriaco Guillermo Hoffmann, representan las fuerzas conductoras de la oposición; ellos han unido a los gringos y les han dado esperanzas, inculcándoles respeto por los procedimientos legales que habrán de dar por resultado una ley de reforma agraria. Es así que

se preocupan por evitar el uso de la fuerza por parte de los ocupantes descontentos. El climax de la novela es llevado hasta el incidente personal que envuelve a Nico y a Toribio.

Una noche de lluvia, Toribio, cuyo hijo está moribundo, debe cortar el alambrado de púa para conducir su automóvil a través de las tierras de los Azara para ganarle la carrera a la muerte. El, su familia y su amigo Hoffmann, entran en el campo, marchan un centenar de pasos y se encuentran atrapados en el surco: "La tierra partida, en encrespados surcos estériles hacía materialmente impracticable el terreno... Una sepultura al fin de cuentas; una larga fosa empapada" (p. 165). Es irónico que la tierra reclame la vida de Bambino, el hijo de Toribio. Este reduce la lucha de todos al plano personal. Para Toribio, Nico se transforma en su enemigo, un enemigo que ha causado la muerte de su único hijo. Metódicamente, va a la estancia, pregunta por Nico Azara, al que nunca ha visto, y cuando se le enfrenta estando a caballo, descarga su pistola. Ambos, jinete y Don Juan, el caballo, son heridos; esta escena simboliza el comienzo de la caída del antiguo régimen.

Nico reacciona de modo típicamente gaucho: "Nicolás Azara se hizo cargo del desafío. Del fondo de sus días de criollos, ásperos y valientes, una voz le precipitó la sangre. Recoger el reto era gesto de hombría... ¡Fructuoso! —llamó al capataz— ¡Tírame tu cuchillo! ¡Veamos!" (p. 172). En violenta lucha mano a mano, Nico muestra su maestría y hierre repetidamente al gringo. Pero con una puñalada desesperada, el cuchillo de Toribio encuentra su destino y Nico cae mortalmente herido. Los gauchos que presenciaban la lucha pretenden intervenir para matar al intruso; con una última orden los detiene Nico: «¡No le hagan nada! ¡No le hagan nada!» (p. 175). En el fondo se escucha el siguiente comentario: «¡Cuando se pelea en su ley... es de criollo respetar al que gana... y al que pierde!...» Era una voz criolla... La había pronunciado uno de ellos, pero el pensamiento sonaba parejo en las tres cabezas gauchas" (p. 175). Nico, que había vivido una vida muy semejante a la de sus violentos y salvajes caballos, podría haber concluido con las esperanzas de Toribio con una sola palabra; pero no profiere su condenación y a este respecto realiza una medida de su carácter: por primera vez en su vida no eligió permitir que sus prejuicios dominen a su pensamiento. Su único acto de caridad y el único justo, resultan la salvación de Toribio; en un nivel más hondo esto afecta la suya propia.

Bica vive con su hijo y espera que Marcelo regrese de la ciudad para aceptar el papel de padre. La tierra ha sido repartida y las barreras sociales han comenzado a resquebrajarse. El hijo de Bica es el producto de la unión de lo viejo y lo nuevo, de la que habrá de surgir una nueva y mejor generación. Ambos, el elemento criollo y el gringo, enfrentan ahora la vida con un cierto optimismo: "La tierra se levanta con el sol. Está amaneciendo" (p. 180).

El gaucho ha desaparecido y la sociedad ha progresado; ahora resulta imposible para este grupo étnico habitar la pampa. Amorim ha

visto en esta figura, dominada por las fuerzas de la naturaleza hasta el punto de ser sinónimo de ella, una lucha individual, desesperada, para conservar su linaje. Para aquellos que no pueden aceptar un compromiso con los tiempos, no hay esperanza; para los demás hay un mañana más luminoso. El gaucho tal como ha sido visto por Amorim en la primera de las dos novelas, ha alcanzado una nueva profundidad en términos de indignidad. Hombres como Matabayo y Chiquiño son recreados y viven ante nosotros como ejemplo primarios de existencia animal. Otros, como Chaves y Bica, que encaran el futuro con valor, nos son presentados con hondura de carácter. Más allá de los sueños de estos personajes, que se ponen a prueba y se niegan a detenerse en la vida, se encuentran, como una fuerza eventual de salvación, algunos medios para la reforma social. Así resulta Amorim un autor informado de los problemas de su época y que ofrece algunas soluciones factibles para los mismos.

Eduardo Acevedo Díaz (hijo)

Eduardo Acevedo Díaz, hijo del famoso novelista uruguayo, nació en 1882. Como antes su padre, trató de mostrar la evolución del gaucho en novelas que revelan una sólida perspectiva histórica y una profunda penetración psicológica. Las novelas que tratan principalmente este tema son: "Ramón Hazaña" (1932), "Argentina te llamas" (1934) y "Cancha larga" (1939)⁽⁹⁾.

En este estudio analizaremos "Cancha larga", novela que considera toda la vida de su protagonista, Mauro Gómez. Compartimos cada uno de los detalles de la vida del personaje a través de las páginas de la novela, desde los diecinueve hasta los ochenta años. Los cambios de su existencia son sinónimos de aquellos sufridos por el gaucho durante los tiempos pasados. Mauro, o como es llamado, Cancha larga, es un testimonio viviente del pasado. A través de sus hechos podemos comprender un poco mejor lo que constituyó la esencia de la vida del gaucho. Recogemos una mejor comprensión de su filosofía, de sus costumbres y, lo que importa más, como sintió los cambios de la época. Este concentrarse en las aventuras de un personaje que se mueve a través de la pampa y que entra en contacto con otros muchos de menor importancia, nos ayuda a recrear el ambiente de este tipo nómada, facilitándonos una comprensión mayor de las fuerzas que se esconden detrás de este modo de existencia.

Eduardo Acevedo Díaz, el padre, ha visto al gaucho retrospectivamente. Ha captado la figura del gaucho de la primera mitad del siglo XIX, su hijo, siguiendo sus huellas, comienza aproximadamente con el gaucho de la segunda mitad del siglo y lo lleva hasta el presente de la novela, en 1939. En un prólogo a la edición de este año, leemos que en "Cancha larga" el autor se ha propuesto recrear "la historia

(9) Alberto Arrieta, *Historia de la Literatura Argentina* (Buenos Aires, 1959), vol. IV, pp. 154-157.

interna de la vida argentina"⁽¹⁰⁾. Y es, realmente, el cuento de los desplazamientos del gaucho. Sin duda, la historia de Mauro Gómez es trágica desde el momento que emprende su odisea tan sólo para llegar a la inevitable muerte, que no sólo significa el fin de un gaucho individual, sino la muerte de todo el grupo étnico.

La novela está dividida en seis partes. Las dos primeras dan un panorama detallado de la vida de estancia y de la formación del gaucho en un medio humildísimo. Encontramos a nuestro héroe, Mauro, a la edad de diecinueve años y participamos de sus muchas aventuras, amores y osadas hazañas. La tercera parte muestra la vida entre los indios y la lenta asimilación de una nueva cultura que, unida a las antiguas mezclas, hace de Mauro un individuo maduro. Aprende sus costumbres y recibe el ejemplo de cómo tratar a una persona como un ser humano. Las tres partes restantes dan cuentas de las razones de la desaparición del gaucho, erradicado por el progreso de su medio y de sus únicos medios de vida.

Estamos en el año 1875 y Mauro está viviendo con su padre en la "Estancia la reyuna". La madre de Mauro ha muerto cuando éste era un niño; pero en la mesa se ha mantenido siempre un lugar para la finada. En sus años de formación ha aprendido a emular a su padre, don León, y, con una vigilancia relativa, recibe una buena y sólida educación. Aprende los medios para vivir en la pampa en estrecho contacto con la naturaleza y los animales y, en general, aprende observando con cuidado los intrincados pasos de la vida dentro de los limitados confines del pago: "En esta escuela y en la pampa más exigente de paciencia, de esfuerzo y de vigor físico, se crió Mauro para valerse a sí mismo" (p. 19).

La vida en la estancia ofrece poco o ningún secreto cuando se trata de aventuras del corazón. Mauro ama a Gabina, una joven y seductora mujer, quien asume la dirección de la aventura amorosa e incita al apasionado joven. Silvestre, su padre, se opone a esta unión desde el principio, hecho que contribuye a la animosidad que existe entre ambos hombres. La femeneidad de Gabina puede ser resumida en estas palabras del narrador: "Relativamente más precoz que él, sus dieciséis años de entonces equivalían a veinte" (p. 20). Ambos se han amado siempre y están y ahora prontos para las bodas.

No está claro en la obra, pero se sugiere, que Gabina es violada por su propio padre y ella, incapaz de ignorar la afrenta, se suicida. La muerte de su amada tiene un efecto sobre Mauro: "El amor empezado a gustar y bruscamente impedido dejaría un traumatismo en la psiquis de Mauro. Amaría a Gabina después de muerta, y esta pasión sería en adelante el Norte de sus actos afectivos y daría pábulo a una de las supersticiones del pago" (p. 32). Mauro no ha conocido otra mujer y en un esfuerzo por apartarse de su dolor, festeja a otras mujeres. Considerando que era un joven sensible, se transforma ahora en un mujeriego y cada nuevo amor ayuda a alejar la memoria de aquel primero.

(10) Eduardo Acevedo Díaz, *Cancha Larga*, (Buenos Aires, 1939), p. 7. Todas las citas siguen esta edición.

En una sociedad estrecha, donde los gauchos vivían a su gusto y placer, era muy fácil caer en el mismo estilo de vida. Algunas mujeres vivían con muchos hombres; algunas tenían hasta dieciséis hijos sin haberse casado. Y algunos hombres asumían el papel de califas, manteniendo su pequeño harem de nueve o diez esposas. La moral no se hallaba en su nivel más alto, y estos hechos tienen su repercusión en el joven impresionable. A pesar de su sobrenombre, "Cancha larga", que alude a la ilimitada extensión de tierra que no ciñe el alambrado de púa, Mauro vive en la estancia y va al rancho de don Eusebio, donde se inicia en los menesteres del matadero. Llega a ser un maestro en este oficio y realiza las operaciones de cría, matanza y descuartizamiento de los animales a la perfección. Es el brazo derecho del patrón y por ser hombre de su confianza se le confía una misión secreta. Se le ordena ir a vivir a las tolderías con los indios con la finalidad de informar al ejército blanco de sus posiciones.

Apartado de su lugar nativo, al comienzo se impresiona con la violencia de los indios; pero a medida que pasa el tiempo, profundiza en sus costumbres y aprende a apreciar su modo de vida. Interviene y salva a un jefe indio de manos del brujo; le receta algunas hierbas salvajes bien conocidas en el medio gaucho, y el jefe mejora. A causa de ello se establece entre ambos un lazo de amistad.

Este tiempo transcurrido entre los indios es importante para nuestra comprensión de la formación del gaucho. Allí aprende Mauro a ver la vida del gaucho desde otra perspectiva. Encuentra a otros gauchos que viven en un exilio voluntario y que han elegido la vida entre los menos civilizados porque les ofrece libertad, una libertad que ellos no pueden disfrutar viviendo entre los cristianos. De ellos aprende que el gaucho desaparecerá de la pampa; es sólo cuestión de tiempo hasta que el rico de las ciudades invada las estancias y lo fuerce a vivir una vida de peón.

Cuando Mauro participa de la vida de los indios, llega a la conclusión de que prefiere su nuevo ambiente. Finalmente le confiesa al jefe indio Pillán que por primera vez en su vida se siente ser alguien; se siente respetado como ser humano, mientras entre los gauchos no era nadie.

Cuando finalmente retorna a lo de don Eusebio con su esposa india, vuelve a su antigua vida como una nueva persona: se da cuenta de las diferencias de las dos culturas, pero está satisfecho de combinarlas ambas y de ser una persona mayor por haberlo hecho: "Mauro había vuelto de los toldos con la experiencia madura y con el conocimiento cabal de los más altos puntos del corazón humano. La vida del campo cristiano parecióle, por contraste, un remanso de inmóviles pasiones" (p. 252). Dejó una sociedad decadente y se unió a los menos civilizados; entre ellos halló paz de espíritu y madurez.

Nuevos métodos de cría y cuidado de los animales están ya en práctica; Mauro los ignora y los considera como una intrusión en su modo de vida. La gran estancia ha sido subdividida en otras más pequeñas

y al frente de ellas manda el gaucho. En realidad, éste nada tiene que hacer porque es desechado por el progreso y solamente se le emplea por un sentido de compasión, tratándolo como "una de las reliquias de la pampa vieja" (p. 263). Mauro se opone al progreso y se siente fuera de lugar en su propio medio: "Inadaptado al nuevo ambiente, Mauro sintió por primera vez la verdadera soledad, la resultante de una exclusión" (p. 263).

El tiempo de la narración cambia a esta altura de la novela. El gaucho está perdido. A medida que se hunde en el olvido, menos atención se presta a los detalles; cuarenta años de la vida de Mauro son resumidos en algo menos que dos capítulos breves. Mauro ha tenido tres hijos de su matrimonio con Damasia; los años pasan y el mayor, Sixto, pide permiso al padre para abandonar la estancia. Quiere ser peón, lo que equivale en esencia a una confesión o admisión de la degeneración del gaucho. Sixto era buen enlazador, el mejor del pago; pero ya no se le necesitaba. Resignado a este hecho, Mauro consiente. Serafino, el más joven, entra en la policía, hecho que atestigua el cambio de los tiempos, puesto que el gaucho estaba siempre al otro lado de la ley. Ponciana, su única hija, se casa con el gringo Gino después de soportar una gran oposición; Mauro no había realmente dado su autorización, pero la prudente Damasia había señalado que era lo único sensato que se podía hacer. Esto, en esencia, es otro rompimiento con la tradición; son los tiempos que han modificado el pensamiento del gaucho. Este ha tenido que retroceder y contemplar, en total desamparo, cómo el progreso y un nuevo estilo de vida destruían la suya propia. Mauro atestigua la total desintegración de su familia y con ello, la lenta desaparición del gaucho como grupo étnico. Su nieta Asunta se casa con un político de la ciudad, que representa lo opuesto de todo aquello que Mauro quería en la vida. Es descripto como "el espíritu de la ciudad más contrapuesto a las tradiciones del campo" (p. 310).

No es sólo la gente de la ciudad que reduce al gaucho al papel del peón, sino la juventud de la familia gaucha que no quiere participar de esta vida y abandona la estancia por una existencia mejor en la ciudad. Tal es el triste mensaje de la novela. Es el triste pero inevitable mensaje que señala la muerte del gaucho. En cada una de las generaciones sucesivas, los lazos que ataban a este tipo se habían ido aflojando más y más y el gaucho había sido forzado a aceptar una nueva vida en la que no podía vivir como quería. La escena final de la novela es paralela en dignidad a la retirada de don Segundo Sombra: Mauro muere sobre su caballo, recordando y acumulando su juventud de la "Estancia la Revuna": "Su última voluntad fue morir sobre el caballo, en el que vivió toda su vida... La nieta le cubrió el pecho con el poncho de su juventud, bajo el que alentara su corazón de varón recio en las noches pasadas al raso y en medio de los vendavales de La Reyuna, arrebatado de sus hombros por los indios en la posta San Antonio de Aldecoa y vuelto a ellos por la mano del cacique Pillán, en reconocimiento de su prez. Extendido por ella, fue como el sudario colocado por la Argentina nueva sobre el campo antiguo y natural, hogar

de hijos esforzados y anónimos, muerto con él en el silencio del atardecer y de los hombres" (p. 325).

Eduardo Acevedo Díaz (h.) ha visto a la figura del gaucho con la misma simpatía de su padre. Tal como lo pinta, es una figura trágica, en el sentido de que es arrastrado a su propia destrucción por una fuerza que lo domina, en este caso, el progreso. Su falta trágica es su fracaso para unirse al cambio de los tiempos. Es trágico también en el sentido estricto de la palabra, porque mantuvo intacta hasta el final la integridad de su carácter. El autor ha elevado a este personaje hasta las alturas del mito. La figura de "Cancha larga" descansando en su lecho de muerte, es, en el fondo, parte de la campaña que ha desaparecido y que no ha de volver ya más. La literatura puede mirar hacia atrás en las páginas de la historia y recrear distintos aspectos de la personalidad del gaucho. Con mirada nostálgica, el autor ha visto profundamente en la estructura psicológica de este tipo y lo ha presentado como un personaje verosímil, fuerte e inflexible hasta el final.

CAPITULO V

CARLOS ALBERTO LEUMANN, GUILLERMO CASA (GUILLERMO HOUSE) y ADOLFO MONTIEL BALLESTEROS

Carlos Alberto Leumann

Este conocido crítico, novelista, dramaturgo y periodista, nació en Santa Fe, Argentina, en agosto de 1888⁽¹⁾. Sus novelas están comprendidas en lo que se considera como técnica psicológica. Es capaz de penetrar en el subconsciente de sus caracteres y en este sentido nos presenta personajes vívidos que son reengendrados en su mundo novelístico, resultando a la vez seres de ficción legítimamente motivados. Son especialmente notables, tanto en extensión como en profundidad, los personajes femeninos que aparecen en sus novelas de mayor éxito: "La vida victoriosa" (1922) y "Adriana Zumarán", del mismo año. A ellas le siguieron "El empresario del genio" (1926) y la novela que hemos de estudiar, "Los gauchos a pie" (1938)⁽²⁾. Como crítico, sus trabajos "Estudio crítico de Martín Fierro" y "El poeta creador" (1945) le han otorgado justa fama⁽³⁾.

El gaucho que describe es la figura vencida en su lucha contra los cambios sociales, el que ya no es más el orgulloso y romántico personaje del pasado, sino el ser humano quebrado y al final del camino de su vida. Es el gaucho despojado de lo que lo identificaba con el espíri-

(1) *Diccionario de la literatura latino-americana* (Segunda parte - Argentina. Washington D.C., 1960), p. 106. Hay algunas desinteligencias en cuanto a la fecha de nacimiento del autor. Elegimos 1888 por ser la más señalada. Ver: Diego A. de Santillán, *Gran enciclopedia argentina contemporánea* (Buenos Aires, 1941). La fecha 1882 es suministrada por Rafael A. Arrieta, *Historia de la Literatura argentina* (Buenos Aires, 1959) IV, 194. E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Méjico, 1961) I, 429, trae la fecha 1883.

(2) Arrieta, p. 194. Es el único crítico que cita la fecha correcta de publicación. Pinto, Anderson Imbert, Diez-Echarri y Giusti, dan el año 1940.

(3) Arrieta, p. 194.

tu de aventura y que lo ayudaba en sus peregrinajes nomádicos: es el hombre sin su caballo⁽⁴⁾.

La novela relata en forma retrospectiva toda la vida del Cirilo Flores, el protagonista. La novela nos llega en primera persona, la de Gilberto Moreno, un juez que ha cometido muchos años antes a Cirilo en la estancia "La firmeza". Este ha cometido un crimen y su amigo, sin reconocerlo, lo ha condenado a veinte años de prisión.

A pesar del empleo de la técnica descriptiva, los personajes son re-creados especialmente a través del diálogo o de parlamentos confesionales. Solamente cuando presenta el material de fondo, emplea Leumann la técnica descriptiva.

Aprendemos que Cirilo es un hombre de pocas palabras. Como muchos de sus predecesores en las novelas que hemos tratado, revela su naturaleza recoleta y sus dificultades para comunicar sus sentimientos; es presentado como un ser humano patético, que padece el encierro de los alambrados de púa que lo han confinado: "Todo gaucho es cantor... Cosa de otra época. Hoy, como ciertos pájaros cuando los enjaulan, ya no saben cantar"⁽⁵⁾.

Pertenece al grupo de gente "de bombacha y gorras que llevan en sí, taciturnos, lo más íntimo del antiguo gaucho. Son de pocas palabras o de ninguna... Están doloridos por herencia. La herencia de todo lo que padecieron sus padres y sus abuelos, la injusticia que soportan estoicamente, melancólicamente, las generaciones gauchas. Parecen una raza vencida" (p. 10). Este punto de vista, asumido por el narrador, es mantenido a lo largo de toda la obra.

En el otro sector, representando los puntos de vista generales de la sociedad como un todo, hallamos la figura de don Juan Esteban. Aparece como una fuerza que se opone vehementemente al elemento gaucho, considerándolo un ser humano sin valor alguno, seres incapaces de un sentimiento e inaptos en una sociedad que avanza a pasos demasiado rápidos como para seguirla. El argumento de Juan Esteban es que las dificultades del gaucho no le conciernen: este grupo étnico ha desaparecido de la civilización a tal punto que sólo quedan vestigios suyos. Hombres como Juan Esteban son los que rematan la vida del gaucho.

A medida que Cirilo relata su vida, nos enteramos que lo que le ha sucedido es, en esencia, lo que le ha pasado a los sobrevivientes del gaucho. Su abuelo fue guerrero y luchó bravamente cuando fue necesario. Su padre, apartado de lo militar, fue un gaucho malo. Para completar el ciclo de degeneración y llegar a la fase final de la meta-

(4) Germán García, *La novela argentina* (Buenos Aires, 1952), p. 152. Dice: "Antes, el gaucho llevaba a la estancia su tropilla. Más tarde se le permitió tener un caballo y luego se llegó a privarse hasta de eso, de su caballo propio, porque consumía mucho pasto. Un poco como ocurría a las mujeres. Y se condenó al pobre peón a quedarse sin su china y sin su pingo. ¿Puede imaginarse alguien un gaucho en tales condiciones?"

(5) Carlos Alberto Leumann, *Los gauchos a pie* (Buenos Aires, 1938), p. 12. Todas las citas siguen esta edición.

morfosis del gaucho como ser social, Cirilo no es nada más que un simple peón. Era imposible, para un tal personaje que se oponía desde el comienzo a todo cambio, permitirse a sí mismo amalgamarse con el todo social. El lento proceso de caída que conducía inexorablemente a la liquidación de esta clase social, era inevitable; devorado por un progreso que no podía comprender y mucho menos apreciar, el gaucho quedó definitivamente subyugado en su calidad de peón de estancia. En este medio ambiente el gaucho ya no era más capaz de conducir su venturosa vida libre por los caminos del mundo. Se siente contenido en su mundo que afecta físicamente su existir cotidiano, un mundo que ha alterado su espíritu romántico.

La actitud de Moreno hacia Cirilo puede interpretarse como un grito de rebeldía contra esta faceta de la sociedad que señala en el gaucho sus propios males. A este respecto, la constante afirmación de Moreno de que el gaucho es bueno y que la sociedad está en falta, debe ser aceptada como la tesis de la novela. Con sus propias palabras: "Lo recuerdo aquí, no sólo porque sigue el orden de los sucesos, sino para precisar mejor el crimen nacional que se cometió con los gauchos, vencidos por la pseudo civilización de Juan Esteban" (p. 30).

El punto de partida de todos los sucesos que se encadenan en la acción de la novela, es la negativa de Juan Esteban de emplear a Cirilo en un cargo que puede llevar con dignidad, por la simple razón de que el patrón no puede sentir la necesidad de darle al caballo de Cirilo establo y comida. Sería un derroche de comida conservar un animal que es innecesario en una estancia de esta época. Separado de su caballo, Cirilo siente que ha muerto una parte de sí mismo, siente que no puede funcionar ya más como gaucho. La figura de hombre y caballo, tan familiar en las novelas que hemos analizado, queda ahora incompleta. Lo que el narrador pretende decirnos es que no puede tenerse al uno sin el otro.

Al principio de la novela, aún Moreno, en su calidad de juez, es demasiado apresurado en el juicio de Cirilo. Este ha confesado un horrible crimen y ha sido sentenciado a veinte años de prisión. Hubo discrepancias en la confesión, que fueron pasadas por alto al principio por el juez, en su deseo de obtener una convicción. Solamente cuando Moreno descubre que Cirilo es el mismo gaucho que ha conocido nueve años antes, arriesga su reputación política y se transforma en un cruzado de la causa del gaucho. Cuando vio a Cirilo como un gaucho, lo halló culpable; pero cuando lo vio como ser humano, se sintió impulsado a salvarlo. Posiblemente esto sugiere que la ley debe ser igual para todos y no, como en el "Martín Fierro", una trampa para coger a los insospechables: "La ley es tela de araña" (p. 90). Para que la ley sea efectiva, debe ser aplicada igualitariamente, sin condiciones de clase o posición social.

Moreno ha cometido un error y está dispuesto a rectificarlo sin fijarse en las consecuencias. Convencido de la inocencia de Cirilo, hace todo lo posible para obtener una confesión del acusado de que no ha

cometido el crimen. Esto falla porque Cirilo parece no comprender lo que ha ocurrido con él. Está resignado a su suerte y espera estoicamente pasar su vida en la cárcel. Su posición es la del individuo abatingido que busca refugio fuera de los dominios de la sociedad, porque no puede y porque carece de fuerza para estar en la vida tal como es. Cirilo ha caído en el sometimiento; toda su existencia se ha desintegrado delante de él y no quiere vivir más. Por eso fracasan todos los intentos de obtener de él la verdad por medio de preguntas o artificios. El único lunar en su obstinación parece ser la mención del nombre Fidela, una joven a la que amara. Y es Julia, la esposa de Moreno, quien finalmente llega a la dolorosa verdad. La mención del nombre Fidela tuvo efectos catárticos. La historia comienza cuando el caballo de Cirilo fue robado y él había perdido su trabajo; vagabundeando de estancia en estancia, descubrió que Fidela había tenido un hijo suyo, muerto al nacer, y que aquélla había muerto poco después. Como hombre vencido, Cirilo vio que podría concluir con sus sufrimientos confesando un crimen que no había cometido.

Hay muchos factores que contribuyen a la elección de Cirilo. Para el gaucho el mundo ha cesado de existir. Hombres como Juan Esteban veían en él, un cáncer maligno que debía ser desarraigado. La esposa de Juan Esteban creía que el gaucho era una buena niñera a la que podían confiarse los niños. Ambos puntos de vista son igualmente insultantes para el gaucho, y son precisamente personas como éstas las que lo han reducido a un rango inferior, hiriéndolo en su dignidad. No solamente han quebrado su mundo, sino que han tentado llevarlo a una existencia que él no puede aceptar. La única esperanza del gaucho está en las creencias de hombres como Moreno, que quieren ver en el gaucho un hombre y tratan de hacerlo aceptable a la sociedad como un ser humano con cierto sabor nostálgico que le pertenece; un sabor que en buena parte puede ser denominado "argentinidad".

Agustín Guillermo Casa (Guillermo House)

Agustín Guillermo Casa, también conocido con el seudónimo de "Guillermo House", nació el 9 de febrero de 1885 en la ciudad de Buenos Aires. Se dedicó a la carrera militar tanto como a la literaria, participando en la dirección de varios periódicos argentinos. Como novelista es considerado como un exponente de la escuela "costumbrista", habiendo elegido como tema la vida de la pampa y de sus habitantes, el gaucho y el indio. Su primera novela, "Del llano a la montaña", apareció en 1922 y le siguió "Alma nativa" un año después. Después de un período de silencio literario, publicó una colección de cuentos breves que aparecieron con el simple título de "Cuentos argentinos" (1933)⁽⁶⁾. En ellos, como en las novelas, ha puesto el énfasis en el "color local". "El ocaso de los gauchos" (1938), como lo sugiere el título, pinta los

(6) Diego A. De Santillán, *Gran enciclopedia argentina* (Buenos Aires, 1958), II, 187.

últimos días del gaucho. Es una colección de historias basadas en diferentes regiones de la Argentina y en las condiciones sociales prevalentes de esta clase a fines del siglo XIX⁽⁷⁾. "La tierra de todos" (1947) y "El último perro", del mismo año, completan su ciclo literario. El último título, motivo de nuestro estudio, mereció el "Premio Nacional de Literatura"⁽⁸⁾.

La dificultad de esta novela reside en la determinación del protagonista. Un grupo de individualidades, más que una simple persona, aparece como la causa determinante de la obra. La novela presenta, en una serie de episodios sueltos, la vida de un grupo de hombres y mujeres reunidos por diversas circunstancias. Todos llevan una existencia comunitaria en la "Esquina y Posta del Lobatón", apropiadamente descrita como "abandonada en la inmensa pampa, como un huevo guacho de ñandú..."⁽⁹⁾. Este pueblo obra como una unidad contra las muchas dificultades provocadas por los malones, que siempre están turbando su bienestar. Toda la vida se centra en torno a la figura del maestro de posta, un viejo gaucho llamado Facundo Ortiz. La vida que lleva este pueblo, fuera de los límites de la civilización, cumpliendo la útil tarea de cuidar la diligencia como contacto con el resto de la pampa, es digna y elogiada. Estos pocos son de aquellos que se sacrifican para mantener abiertas las fronteras a la civilización y la colonización, como los vigilantes de las rutas del sur de la pampa. Son valientes fronterizos que han aprendido a soportar los sufrimientos y la violencia en la forma de los ataques de los indios, toda vez que los caminos hacia nuevas fronteras deben permanecer libres. Como en "La carreta", la vida gira en torno de las idas y venidas de la diligencia; en este sentido, puede decirse que ella constituye la fuerza unificadora de toda la novela. La vida es una serie de momentos ansiosos, de suspenso y de temor, culminados por breves períodos de felicidad a la llegada de la diligencia a intervalos irregulares.

Facundo Ortiz vive con su familia, compuesta de su mujer, Juana, su hijo de siete años, Gabino, y Cantalicio, un adolescente tenido como hijo adoptivo. También comparte su humilde casa una joven de diecisiete años, que está con ellos desde los cinco. Se llama María Fabiana Cruz y fue enviada a la posta antes que un malón sorprendiera a su padre fuera de los límites de la frontera; el padre nunca logró escapar y ella fue aceptada por Facundo como miembro de su familia. Parece que en medio de la pobreza, una boca más para alimentar no constituye, realmente, mayor diferencia. Un tiempo después, María Fabiana descubre el cadáver de una mujer de la ciudad, y al lado de ella, una criatura debilitada y en trance de muerte; adopta a la niña y le da el nombre de "Gringuita". Del cadáver de la mujer retira un medallón conteniendo una fotografía.

(7) García, p. 279.

(8) De Santillán, p. 187.

(9) Guillermo House, *El último perro* (Buenos Aires, 1947), pp. 11-12. Todas las citas siguen esta edición.

Otro personaje importante es el conductor de la diligencia, el gaucho Nicasio Gauna. Ha mostrado siempre afecto por María Fabiana, tratándola como una verdadera hermana. Los demás personajes secundarios aparecen esporádicamente, contribuyendo a completar la pintura de la vida en la posta.

En este tipo de lugar nunca se sabe qué puede ocurrir mañana; por ello parece obligado que el grupo humano tenga una visión pesimista, casi fatalista, de la existencia. Para Facundo, la vida transcurre en una paz monótona. La estéril, árida tierra, tiene su influencia en el pensamiento de los seres humanos. Facundo comprende, y está resignado, al hecho de que ésta no sea una existencia real, sino solamente un modo de vivir. Cuando señala: "En este camino... no se siembra otra cosa que... muertos" (p. 59), no hace otra cosa que expresar el sentimiento dominante en la posta: un sentimiento de depresión. Sin embargo, comprende su posición y mantiene unida estrechamente a la comunidad, constituyendo la fuerza subyacente a todo esfuerzo de autopreservación. Une a hombres y mujeres en una causa común cuando se espera un ataque indio; éstos traen muerte y destrucción y es precisamente Facundo quien inspira en el pueblo la esperanza para continuar luchando.

La visita de extraños a la posta sirve para presentar una perspectiva diferente en lo relativo a la interpretación de la vida por la gente de la posta; ellos la ven a distancia y son capaces de una pintura más objetiva de la realidad. Esta gente, ajena a tal estilo de vida, se maravilla a menudo de la fuerza con que resisten Facundo y su grupo, sin entender cómo pueden haber elegido vivir en el peligro y en la zozobra. Uno de los visitantes sugiere que quizás los habitantes de la posta nada tienen que decir de ello: son meras víctimas de una manera de vivir que les ha sido impuesta. Mientras algunos han elegido ir a esta región desolada, a muchos les ha sucedido hallar refugio allí donde han quedado atrapados: "¿Quién o qué obligaba a esas gentes a vivir allí, justamente al borde de la amenaza? Estaba en sus manos alejarse del peligro, buscar en zonas más seguras la subsistencia y la tranquilidad. Pero, como a los pájaros nacidos en jaula, cohibíales la libertad de huir hacia lo desconocido. Prisioneros de esa libertad, qué les retenía? La tierra, tal vez. Como el árbol, que sufre lo mismo aquí o más allá el azote del pampero y nunca sueña en mudar de arraigo" (p. 150). En este párrafo está el núcleo de la filosofía de los habitantes de la posta. Estas observaciones son de un extraño, pero recogen suscintamente los pensamientos que permite la mente de las resignadas individualidades de "El lobatón".

El elemento costumbrista se aprecia mejor en el empleo del lenguaje gauchesco y en la descripción de la comunidad, cuando el gaucho se encuentra en la pulpería o tomando mate en torno al fogón y contándose los problemas personales. Detallada información es suministrada a propósito de los galanteos en la posta; como en otras novelas, el varón anda a tropezones y es rechazado por la más joven y más bo-

nita de las mujeres. En este caso es Cantalicio, cuyos propósitos desaliñados alcanzan algún éxito.

La pulpería adyacente es el lugar de encuentro de gauchos y viajeros; estos gauchos viejos vienen a dar sus vueltitas y, ocasionalmente, traen consigo lana o plumas de avestruz que cambian por alimentos y bebidas. Sus actitudes frente a la vida y la muerte son de un estoicismo incipiente, aguardando la muerte como si ya hubieran vivido toda una existencia.

Periódicamente llegan a la posta algunas víctimas de las excursiones de los indios, y son siempre bien recibidas. Una mujer que ha huído de aquellos después de permanecer cinco años cautiva, relata sus peripecias; se trata de una monja capturada en un asalto a la diligencia que, por ser joven y hermosa, fue elegida como esposa por el jefe indio. La concubina celosa, que se consideró despreciada, la torturó llenándole la boca con brasas. Perdido su atractivo, se transformó en esclava. Después de cinco años logró huir con otra de las víctimas, un gaucho malo llamado Larcamón, que había buscado refugio entre los indios huyendo de la justicia.

Trozos sufrientes de humanidad, mujeres y hombres quebrados, vagabundos y víctimas de la sociedad, se vieron en la posta, y son aceptados como seres humanos, sin ser preguntados por nada. La actitud del autor, que los ve como viviendo un infierno en la tierra, es simpática: "Es que aquellos gauchos, sus mujeres y hasta sus niños, a todo lo largo de la frontera pavorosa, estaban conformando inconscientemente, la más dolorosa, la más humana y anónima de las epopeyas, cuya trascendencia deslizábase por el Camino del Sur, por ese imperfecto carril hecho para que el tiempo corriera a lo largo de todos los infortunios" (p. 125). Aquí es evidente el esfuerzo por elevar sus vacías existencias: este pueblo es una parte del presente y, a su modo, está ayudando a forjar un nuevo futuro.

A veces el autor emplea lo macabro para intensificar las horribles condiciones de la posta. La técnica naturalista de la descripción, con el énfasis puesto en lo horrible y lo repugnante, se emplea en varios incidentes: Nato, un chico de la posta, pierde un dedo en un accidente y, sin tener aparentemente ningún sentimiento, se lo arroja a los pollos que están picoteando su alimento cotidiano. Cuando Nicasio es herido mortalmente y es llevado a la posta desangrándose profusamente, no es un espectáculo infrecuente el de los perros, habituales de todo pago, olfateando al herido.

La trama de la novela tiende a debilitarse debido a la obvia técnica melodramática empleada por el autor. Por ejemplo: un prendedor que es introducido al comienzo de la novela, servirá como señal de reconocimiento para que, nueve años después, Gringuita sea identificada por su padre; éste, creyendo que su familia ha sido exterminada, se ha hecho sacerdote. Incidentes como éste, y el de la monja, tienen a intensificar el realismo; pero en realidad se hallan en el cruce de lo fantástico y lo melodramático. La crítica ha interpretado esto

como una de las fallas de la novela, puesto que emplea técnicas generalmente desechadas por la narrativa contemporánea.

Hacia el final de la novela se produce una quiebra en esta cerrada comunidad. María Fabiana se casa con el ahora ciego Nicasio y acompañados de Gringuita y su padre, abandonan al pueblo con la esperanza de una nueva vida en la ciudad. Facundo los acompaña. Cantalicio ha muerto e, indirectamente, ha provocado la muerte de su madre. Este éxodo masivo afectó a Juana al punto de enloquecerla: se siente perdida en la pampa y sin poder resistir este sentimiento. Luego incendia cada una de las casas de la posta, sin que doña Fe ni su hermano Gabino puedan impedirlo. Posteriormente, como atraída por una fuerza misteriosa que los gauchos llaman "luz mala", persigue las luces que emanan de la tumba de Cantalicio y en una frenética carrera corre a campo abierto gritando, hasta que finalmente muere. Se atribuye su muerte a la "luz mala", superstición muy en boga en esta época⁽¹⁰⁾.

Incluso cuando los dos últimos sobrevivientes, Fe y Gabino, contemplan los alrededores desolados y destruidos, sentimos que todo aquello no ha sido en vano. En la árida tierra ha germinado una semilla de trigo; de la nada ha brotado algo que puede salvarse. De los sufrimientos y sinsabores de unos pocos surge la esperanza de muchos. Antes de partir, María Fabiana ha señalado: "Ante el milagro de esas semillas, comprendió María Fabiana que la pampa entonces inhóspita era capaz de germinar, con el tiempo, otra cosa que el alarido del salvaje; de reflejar algo más que el rojo de las heridas, trasunto de cuya sangre aparecía todas las tardes en el ocaso como un permanente alerta. Tuvo la intuición del porvenir, fe en los hombres de la raza... Aferados a la tierra que ignoraban cómo cultivar, no habían sido los hombres fronterizos sino precursores, jalones de una trágica conquista. Pajueranos condenados a aguantar el cimbrón de los malones, de las inclemencias y del infortunio" (p. 272).

(10) Tito Saubidet cita la siguiente fuente para la descripción de un fenómeno referido a la luz mala: "La gente de campo da este nombre a los fuegos fatuos que se levantan de los sepulcros y que suponen ser el alma en pena de los muertos que no han sido enterrados en el cementerio" (Bartolomé Mitre, *Rimas*). "El gaucho más valiente no pasará cerca de una de ellas (luces malas), que en ciertas noches se elevan en algunos puntos, sin sentir un terror supersticioso que le hará sacar el sombrero y rezar por el alma del finado que supone allí se halla enterrado, todo sin ocurrírsele que puede proceder de algún caballo muerto o de cualquier substancia orgánica en descomposición... De ahí que cualquiera de los presentes que encuentre en sus andanzas un fuego fatuo, sentirá, recordando todo aquello, que vuelven a funcionar las células cerebrales antes impresionadas por los relatos citados, y entonces, espantado, sintiendo la piel de gallina por todo el cuerpo, se sacará trémulo el sombrero y recogiendo en sí mismo, mientras los labios balbucean una plegaria, mirará con ojos azorados la luz mala" (Juan B. Ambrosetti). (*Vocabulario y refranero criollo* (Buenos Aires, 1943), p. 217. Estas descripciones ejemplifican la magnitud de la superstición. En la novela, Juana se muere de miedo.

El lector no puede menos de señalar la similitud de esta novela con "La carreta", de Amorim, que no es tanto de personajes cuanto de estilo. Ambas novelas se mueven lentamente y ambas reflejan un aspecto del sufrimiento humano, pintando condiciones de ambiente que, a los efectos prácticos, son iguales. Miseria y pobreza y sufrimiento reinan en ambas obras. El final optimista, surgido después de páginas de episodios deprimentes, sirve de último vínculo entre ambas.

Adolfo Montiel Ballesteros

Es muy difícil clasificar a este famoso autor uruguayo, nacido en 1888, en alguna categoría. Por su extensa y variada producción, no puede ser llamado exclusivamente poeta, novelista o dramaturgo. Por ello lo clasificaremos simplemente como artista⁽¹¹⁾. Es una individualidad igualmente compleja en todos aquellos géneros tanto como un magistral escritor de obras para niños o de teatro infantil.

Algunos de sus primeros cuentos, publicados mientras ocupaba un cargo diplomático en Florencia, Italia, reflejan un profundo amor por el criollo en la literatura, y están escritos en la vena naturalista de Javier de Viana y de Horacio Quiroga. Los más notables de ellos son "Cuentos uruguayos" (1920) y "Alma nuestra" (1922)⁽¹²⁾. "La raza" (1925), su primera novela, que muestra el conflicto existente entre dos generaciones de gauchos. Las fuerzas del tradicionalismo y del progresismo, ejemplificadas en dos grupos, son lanzadas una contra la otra⁽¹³⁾. La aceptación del progreso por parte de los hijos de los gauchos, simboliza la desaparición de esta figura en tanto que héroe romántico.

Con la aparición de una serie de cuentos breves en 1928, con el título de "Montevideo y su cerro", nuestro autor se embarca en la aventura vanguardista y presenta al lector cuentos en los que campea un hálito de humorismo y de poesía⁽¹⁴⁾. Sus "Fábulas", otra colección de cuentos breves que aparecieron el mismo año, son líricas por naturaleza⁽¹⁵⁾. Su novela "Gaucho Tierra" (1948) será el tema de nuestro estudio⁽¹⁶⁾.

Superficialmente, la novela parece estar engranada con la mentalidad y los gustos infantiles. En un plano que puede ser interpretado como el básico, así lo es; pero como ocurre a menudo con toda buena literatura, tras el aspecto primario de simple historia de un niño que

(11) José María Delgado, "Los escritores que culminan", *Revista nacional* (Montevideo, 1947), 279.

(12) Alberto Zum Felde, *Proceso intelectual del Uruguay* (Montevideo, 1941), p. 541.

(13) Zum Felde, p. 542, no considera a esta obra como una de las mejores de Montiel Ballesteros.

(14) Zum Felde, p. 543.

(15) Zum Felde, p. 543. Este crítico no da la fecha de publicación de las *Fábulas*; de acuerdo con el Catálogo de la Biblioteca del Congreso, se publicó en 1928.

(16) Adolfo Montiel Ballesteros, *Gaucho Tierra* (Montevideo, 1948), p. 7.

crea un "Gaucha tierra" o una figura de gaucha forjado con el polvo de la tierra, yace el núcleo para la propagación de un mito. Lo que el niño ha creado no es un simple compañero de juegos; en esencia, es la encarnación de los ideales de lo que continúa siendo lo criollo. Del mundo de la vívida imaginación, el niño está recreando la figura idealizada del gaucha, resultado de una rica y coloreada fantasía saturada de la verdad histórica. El gaucha que percibe Tico-Tico existe como una ficción literaria de la imaginación en un plano artístico. Básicamente, es una producción artística que no pretende mostrar al gaucha como una figura social, sino que se esfuerza en engrandecer la realidad que lo rodea en tanto que individuo. Como ocurría en el caso de "Don Segundo Sombra", es la presentación artística de una abstracción, altamente idealizada, de una idea con la cual los pueblos de Uruguay y Argentina pueden identificarse a un nivel nacional o patriótico.

En el prólogo de la novela, el autor plantea el tono de su trabajo cuando señala: "Esto, más que un prólogo, es una confesión, donde va implícito el sentimiento afectivo hacia lo nuestro —americano— concomitante al puro impulso de la creación del presente volumen... Si algo se descubre de bueno en nuestra obra, es un eco, un matiz, una vibración, un destello del maravilloso encanto que nos rodea" (pp. 5-6). Como algo más importante, habla de "realizar algo entrañablemente nuestro, como si fuese posible trasubstanciar la pristina gracia inédita de las almas y de las cosas indígenas a las formas del Arte" (p. 6).

Tico-Tico, hijo de un domador, es presentado como un chico sensible e inteligente, mucho más enterado que sus vecinos. Tiene un agudo sentido que lo capacita para disfrutar las simples cosas de la vida y de la naturaleza. Su imaginación lo ubica en un mundo de su propiedad, fuera del contacto de los demás. Se trata de un niño que ha crecido sin la ayuda de juguetes ni de amistades; una mente activa es su único juguete. Inventa juegos y halla placer en los dilatados vuelos de su imaginación. Como en todo niño, el mundo del soliloquio es algo envidiable desde el punto de vista del adulto, quien meramente puede aproximarse y observarlo, sin poder traspasar jamás sus sagrados umbrales. El niño, por el simple hecho de ser joven y libre en los caminos del mundo, puede transgredir los límites de su existencia y penetrar en los hondones de lo fantástico. Hablando consigo o con algún amigo imaginario, crea un nuevo mundo en el cual vaga libremente. Cuando le pide un hermano a su padre y éste le explica que otra boca para alimentar sería una carga excesiva, huye a su mundo privado y pide ayuda al "Dios del Barro". Este ser benévolo le dice que cree, con cosas de la tierra, al compañero que satisfaga todos sus deseos. Tico-Tico modela con el barro de los alrededores la perfecta réplica de un hombre. Los dos han llegado a la decisión que esta criatura deberá tener las siguientes características inherentes a su personalidad: "Entonces siendo igual a ti —Tico— teniendo tu condición, querrá ser libre. Amará el mundo, y sus cosas bellas y buenas: la luz, el cielo, los árboles, los campos, las aguas, las aves, las flores. Buscará

la compañía de los otros seres. Sentirá gusto en el trabajo; placer en el correr los caminos; alegría en ser libre. Caminará. Se irá. Pero quien ama, quien quiere, vuelve" (p. 61). Después de una conversación con su padre, estuvo más seguro en su decisión de que su compañero fuera un gaucha. El padre de Tico había insistido en lo siguiente: "Ponga el alma en las cosas. Y si es gaucha, hágalo como un verdadero gaucha. No maturranguee. Que no le falte nada. Ni tirador, ni puñal, ni bota de potro, ni chiripá, ni boleadoras. Hágalo completo y perfecto" (p. 68). El resultado final de su creación es una concreción de su idea de lo que debe ser un gaucha. Es en este instante que nace la figura del "Gaucha Tierra" en el mundo de Tico-Tico. Este personaje imaginario es el héroe de la novela.

Se señala que "un gaucha a pie es como un pez fuera del agua" (p. 75) y para facilitar los desplazamientos de Gaucha Tierra le dan un avestruz. Este animal puede comunicarse con su amo, lo que sugiere en el plano simbólico el vínculo que existe entre el gaucha y su compañero de viaje. Sus destinos se manifiestan en la palabra "galopar", que aparece reiteradamente en la novela como un sinónimo del "caminar" de "Don Segundo Sombra".

Gaucha Tierra tiene muchas cualidades peculiares, resultantes de haber sido hecho con tierra. No puede beber ni exponerse a ningún líquido en ninguna forma, pues le sería fatal. No necesita alimento y nunca necesita gritar. Si está apenado o sufre, debe resistirlo estoicamente. La explicación de Tico en este sentido es explícita: "Lo soportará valeroso. Será un verdadero gaucha. Aguantará o llorará para adentro —que es un no llorar llorando— para que nadie se entere" (p. 82). El parecido con el gaucha de la vida real está claro. Este sufrir en silencio es también compartido con Don Segundo y es, además, una cualidad que hemos visto en todos los personajes de las obras que estudiamos.

Como Fabio Cáceres lo ha hecho en "Don Segundo Sombra", "Gaucha Tierra" aprende por experiencia y en estrecho contacto con la vida misma. El gaucha está pronto para abandonar a su maestro y el momento de la separación es doloroso: "Galopó el Gaucha Tierra. Galopó largo y tendido, como si sintiese la necesidad de alejarse de su pago. No se explicaba aquella prisa sino como una evasión, como si huyera de un imán, que contra su voluntad, intentaba retenerlo y atarlo con raíces de sentimiento y de miedo y de querencia" (p. 87). Esta fuerza, que siente adherida a su espalda, puede ser interpretada como la fuerza total de la sociedad que tiene un efecto negativo en la vida del gaucha.

Trampeado por el pícaro Malasartes, es abandonado sin ropas. A causa de su aspecto oscuro, Gaucha Tierra es a menudo nombrado como "hijo de Mandinga"; Malasarte le propone hacerlo blanco y lo envía a la "capilla del barro blanco" y el inadvertido Gaucha Tierra cae en el engaño. A partir de esta triste experiencia, nuestro héroe saca la

consecuencia que ha sido engañado por su fe excesiva en el ser humano y se nos lleva a hacernos creer que ha sacado algún provecho de esta lección.

Gaicho Tierra se conchaba como peón en una gran estancia y traba amistad con sus compañeros de trabajo, que lo aceptan como individuo. Por la noche se sientan a conversar y a contar historias del pasado heroico del gaicho, mientras toman mate. Aprende el oficio del domador y pronto se aficiona a él. Enseña el arte de curar enfermedades leves con hierbas y es por ello respetado en la estancia por la patrona, con quien él tiene halagos.

Un día, mientras está entregado a sus ocupaciones, una tormenta inesperada lo sorprende sin resguardo; debe inventar entonces una excusa para guarecerse, cosa que sus compañeros encuentran extraña. Poco después deja este oficio y entra de camarero en una fonda; es en este lugar que su individualidad y sus manifestaciones exteriores de machismo salen a luz. Se le pide que vista ropas femeninas y que pinte de blanco su rostro para aparecer más presentable ante los visitantes de nota a quienes su patrona quiere impresionar, no depone su decisión de no rebajarse y de ser aceptado tal como es, y parte.

Su próxima aventura es en una escuela. Es objeto de ridículo de los alumnos, que no están acostumbrados a ver un gaicho estudiando. El proceso de su aprendizaje, aún en el más bajo de los niveles, resulta muy doloroso para Gaicho Tierra; pero persevera y pronto logra ganarse el respeto de su maestro. Hace buenas preguntas, que reflejan su aguda inteligencia y su poder de observación. Es precisamente en la escuela que comienza a pensar en los problemas que afectan al gaicho. Como recién llegado a la sociedad, pues está virtualmente en sus orillas y como ajeno a ella, no está totalmente inmerso en sus problemas pero es capaz de tener una clara comprensión de los males que afligen al gaicho. Propone preguntas vitales sobre las diferencias entre ricos y pobres, sobre porqué necesitan y emplean constantemente el alambrado de púa como un impedimento para su libertad, etc.

Cuando deja la escuela en busca de nuevas aventuras, aparece el motivo del "galopar", esencia del espíritu de Gaicho Tierra. Como en "Don Segundo Sombra", lo que realmente importa es el movimiento, al punto que el llegar a un lugar es sólo un pretexto para dirigirse a otro. Como lo ha hecho don Segundo, Gaicho Tierra necesita viajar y hallar cosas con las que pueda sentir alguna afinidad. Aunque guarda para sí que no quiere llevar la vida de un matrero, como don Segundo, prefiere la compañía de otros seres que valgan la pena.

A través de sus observaciones entramos en contacto con muchos personajes que habitan en el pago, y así vemos, por ejemplo, al payador manteniendo encantados a los gaichos con los sonos de su guitarra y la habilidad de su canto. Observa también los males de aquellos que pierden el tiempo en las pulperías y fustiga los hábitos del beber excesivo.

Cuando es encarcelado por algo que no ha hecho, se transforma

en el clarín de la justicia y en el vehículo de los puntos de vista del autor. La crítica que apunta a la coacción de las fuerzas de la ley, es rápida, amarga, divertida y acertada. Gaicho Tierra crítica a la policía en un diálogo con su fiel compañero el avestruz. La acusa de favorecer al rico y al poderoso, de maltratar al pobre y de ser empleada para beneficio de sí misma. El retrato del jefe de policía es una caricatura trazada en términos picarescos y saturada del humor característico de la picaresca: "Se murmura también que el caballo del señor Comisario gana siempre todas las carreras que corre y esto se repite con la intención de que la gente crea que, hasta cuando pierde, por temor de una represalia, los jueces inclinan el platillo de la balanza de la justicia del lado del que manda y es más fuerte... En cuanto a que se sostenga que esos personajes son fanfarrones, altaneros y prepotentes, no hay que olvidar que... pudiera ser que el traje tan lindo que llevan, el gorro de visera de charol, los relumbrosos botones y los números y galones de oro que gastan, aún a su pesar, los eche para atrás, les engrose la voz y los envalentone" (pp. 162-63).

La crítica no apunta solamente a la policía, sino que señala también directamente al gaicho. No sólo se le critica por beber excesivamente, sino que también se le reprocha su actitud hacia el avestruz; no debe olvidarse que el avestruz era cazada por sus plumas y que casi ha desaparecido de la pampa⁽¹⁷⁾.

Como en la novela "El casamiento de Laucha", el elemento gringo está integrado por italianos. En un episodio de la novela, el gringo es quien padece por las mañas del gaicho: éste permite que su amigo italiano se ahogue a pesar de las súplicas y ofertas de éste porque, al final del episodio y sin salvarlo, igual se queda con su dinero. El relato de este suceso lo oye Gaicho Tierra en la cárcel y el tramposo no es otro que Malasartes.

Gaicho Tierra contempla a la naturaleza en torno suyo durante la primavera, cuando todo está activo y respira. Siente que nunca ha conocido una madre y quiere tener su calor. Como no puede hacerlo, sublima sus deseos sumergiéndose en la naturaleza. Renace y siente las fuerzas benéficas de la naturaleza penetrarle por todos sus poros: "Volvió a gustar la delicia de algo que creía olvidado: el silencio. Sentía como un aire fresco que lo trasapasaba y como un aliento dulce, que penetrábale por todos los poros del cuerpo, acariciándolo y for-

(17) De acuerdo con Edward Larocque Tinker, el gaicho gastaba en gran escala. La destrucción desenfrenada no estaba limitada solamente a los animales que lo alimentaban, sino que se extendía a los potros, de los que sacaba la piel para las célebres "botas de potro". Un gaicho medio podía destruir hasta seis animales por año sólo para esta finalidad, pues duraban un máximo de tres meses. Si multiplicamos esta cantidad por los miles de gaichos que habitaban la pampa, la cifra alcanza niveles astronómicos. Ver E. Larocque Tinker, *Life and literature of the pampas*, Monographs, Setiembre de 1960, pp. 2-3.

talesiéndolo. El, que nunca había mamado —como había visto que lo hacían los terneros, los aperiás, los potrillos, los corderitos— creía sentir en sus labios resecoas unas calientes ubres, que manaban una leche tibia y perfumada... No había tenido madre! Su opaco y negro rostro se iluminó con el presentimiento de su dulzura y su ternura. La encontraba ahora en la naturaleza, en las cosas que le conversaban, lo arrullaban, le hacían mimos, sin pronunciar frases, sin gritar, sin chillar, en un idioma de secretos" (p. 213).

La simplicidad y belleza de expresión que trasluce este pasaje es un ejemplo del estilo del autor y de su manera de lograr un efecto lírico que esté de acuerdo con toda la novela. Combina la forma y la naturaleza de su tema de tal modo que produzcan un armonioso efecto⁽¹⁸⁾.

Gaicho Tierra completa su viaje a través de la vida, volviendo a su maestro Tico-Tico. Vuelve con la certidumbre de haber hecho algo. Ha llegado a ser hombre, y algo más importante, gaicho: "Había sabido ser hombre —todo un hombre— luchando, trabajando, sufriendo, labrándose una posición. Ahora volvía, feliz de reintegrarse a su rincón, a su pago, a su patria, a su querencia. A ser lo de siempre: tierra. Simplemente tierra" (p. 222).

Antes de asumir su vida con Tico-Tico y su familia, Gaicho Tierra es sorprendido por un temporal de agua y ante los ojos de sus compañeros se deshace en su elemento primordial, el polvo. Es la lluvia quien le hace perder su identidad; en el plano de los símbolos, podemos inferir que una fuerza exterior ha causado la destrucción del gaicho. Esta fuerza, benéfica como la lluvia, pero destructura, es llamada progreso. En tanto Gaicho Tierra se transforma en nada, pensamos que sus vestigios aún permanecen. Como ocurría con don Segundo, la desaparición de la vida en la nada deja tras suyo recuerdos. Tico-Tico contempla los restos de su creación y su reacción es la misma de Fabio Cáceres cuando don Segundo desaparece: "Desde el suelo, como una ilusión o como una esperanza, los dos ojitos de piedra del gaicho brillaban como si mirasen y prometieran algo... El no se había ido" (. 225). Lo que se pierde en este instante es la mitología del gaicho ideal, que ha impreso su señal en el pasado y que ahora es tema de admiración y devoción.

La razón de incluir esta novela en nuestro estudio, pese a sus similitudes con "Don Segundo Sombra", es digna de mención. Aunque las similitudes existan y el tono básico de intento mitológico sea evidente en ambas, la importancia de la novela reside, no en su grandeza, sino en su simplicidad. Gaicho Tierra es un ser quizá idealizado, pero en su aspecto básico es simple; hace cosas simples pero las hace bien y, cuando retorna al pago, queda reducido al más bajo de los elemen-

(18) Para mayor cantidad de imágenes, ver pp. 48, 55, 62, 73, 74, 75, 88, 95, 105, 110, 132, 141, 142, 184, 185, 186, 197, 213 y 214.

tos. Creemos que, en un plano simbólico, Gaicho Tierra significa las cosas simples de la vida. Es la tierra, el material del cual han surgido todas las cosas según la Biblia. La novela parece un reto a los argentinos y a los uruguayos para que retrocedan hasta las raíces de la civilización americana, para hallar allí un sentido de realización y pertenencia. De alguna manera, representa al criollo, al hombre que realiza un sincero esfuerzo para ser una parte de su propia patria.

CONCLUSION

Después de haber analizado estas novelas, podemos concluir que, a pesar de que existen referencias a la figura del gaucho como una entidad social, especialmente en las descripciones de usos y costumbres, resulta que el gaucho ha sido trazado en una línea predominantemente artística. Un profundo análisis de las novelas ha revelado que el gaucho es un héroe cuyo punto de partida debe buscarse en el "Facundo" de Sarmiento. Los variados tipos que hallamos en esta obra fueron posteriormente tratados desde nuevas perspectivas por los autores posteriores, y el gaucho que emerge del tipo toma su lugar de principal personaje en las novelas. Cada autor, desde Acevedo Díaz hasta Montiel Ballesteros, ha tentado ocuparse del gaucho desde su particular perspectiva y cada uno de ellos ha contribuido en la creación del gaucho con una parte de una radiografía total que abarca a esta figura en los múltiples estadios de su desenvolvimiento.

La afirmación de este estudio es que cada autor ha confiado hondamente en la tradición literaria y la semilla que ha hallado en la literatura la ha madurado hasta hacerla fructificar. De la semilla de Sarmiento y de Gutiérrez nació la particular creación de cada uno de los autores considerados en este trabajo. Todos ellos tienen entre sí similitudes en el tratamiento de la figura del gaucho. Es en sus diferencias, sin embargo, donde hemos puesto nuestras miras, con la intención de descubrir las variadas especies de gauchos y sus características particulares. Es nuestra creencia que el estudio de estos rasgos, como los vimos en las novelas analizadas, haya ayudado a dar una figura completa del gaucho en tanto que héroe.

Generalmente el gaucho fue considerado por todos los autores como un solitario, sufriendo un vacío de humanidad. Ha sido pintado como un hombre al margen de la sociedad, comprendido por unos pocos y víctima del cambio de los tiempos. Sin excepciones, aun en las descripciones más realistas del gaucho, como en los casos de Javier de Viana o Enrique Amorim, el personaje resulta ser una figura romanticizada. Este hecho tiene variantes de grado y alcanza su mayor intensidad en las novelas de Ricardo Güiraldes y Adolfo Montiel Ballesteros. Además, podemos decir que cada autor tiene una noción idealizada del gaucho que le es particular; en esto también las dife-

rencias son de matiz y todos, con la excepción quizás de Javier de Viana, lo tratan simpáticamente. Viana puede representar bien el polo opuesto, dentro de la esfera de la idealización, en la pintura cabal del gaucho. No enaltece sus virtudes, no alaba la fuerza que sobrevive en sus infortunios, y hace de esta figura una víctima de fuerzas que están fuera de su contralor.

A Acevedo Díaz le corresponde el mérito de haber elevado esta figura desde el mero tipo hasta la cumbre de un personaje de novela. Su grandiosa representación del gaucho como factor determinante en las batallas de la Independencia, nos ofrece su figura idealizada como guerrero, con una mezcla de bueno y de malo, que canaliza sus energías hacia el mejor de los fines, como una fuerza que contribuyó más a la civilización que a la barbarie. Su gaucho es una parte intrínseca de la naturaleza, una naturaleza que manifiesta tanto sus fuerzas benéficas como las destructoras. Como sus contemporáneos, presenta al gaucho bajo este doble aspecto.

Viana oscila en el polo opuesto y ve al gaucho como un animal completamente dominado por la naturaleza, como una víctima de una sociedad enferma. Ha carecido de fuerzas para enfrentar la realidad y lo ha visto por sí mismo hundiéndose en un nivel de depravación. En esta época, de boga del Naturalismo, era lógico que la perspectiva de Viana del desenvolvimiento del gaucho tendiera a enfocarlo de acuerdo con sus lineamientos, pues su visión pesimista de la vida y su ley de sobrevivencia del más apto, coincide con las enseñanzas de Darwin. Se le presta considerable atención a los aspectos sucios y repugnantes de la vida, en un intento de penetrar en la constitución psicológica de los personajes. Mientras Acevedo Díaz mostraba que, fuera de algo malo, algo bueno podía ser salvado, Viana destruye esta premisa y muestra que estas fuerzas brutas, inherentes al gaucho, no pueden ser canalizadas y que, cuando no se las guían, destruyen todo lo bueno, dejando como único sobreviviente el más apto de la especie, que es el "gaucho malo".

El tipo de gaucho que nos presenta Roberto Payró está trazado con líneas menos austeras. En principio, uno tiende a reírse con el gaucho pícaro y aún estimula sus hazañas traviesas, sus deseos de viajar y buscar nuevas aventuras, su actitud frente al gringo, así como su orgullo en todo lo que se considera criollo. Este es un período de transición también para el gaucho. La elección es, para él, aceptar o rechazar y Laucha rechaza y se desplaza en busca de otras aventuras.

Primitivo, en la novela de Reyless "El terruño", representa la otra cara de la moneda. El Primitivo reyliano es enfrentado a la misma elección de Laucha. Atado a los bienes materiales, por primera vez en el gaucho de novela aparece la plena voluntad de someterse a la vida de peón. En "El gaucho Florido", la elección no es simple: Florido no es capaz de aceptar el cambio y continúa viviendo en el pasado. Este tratamiento nostálgico del gaucho y del estilo de vida que él representa, se suma a la idealización de su figura. Esta novela, que apareció en

1932, está casi escrita en las líneas de "Don Segundo Sombra", con la que tiene una evidente similitud de tono.

La culminación, en términos de idealización del gaucho, es la novela de Güiraldes, "Don Segundo Sombra". Realmente podemos decir que esta novela es una cumbre en muchos aspectos: representa el tope de la novela gauchesca, porque reúne todo lo que se había escrito antes sobre el gaucho en una concisa y superlativa obra de arte y, además, porque plantea los futuros lineamientos del género. Después de 1926, cada novela que se ocupe del gaucho deberá algo a Güiraldes, ya sea en concepción artística o en estilo o en tono.

Enrique Larreta, en un bien forjado estilo, se concentra en el gaucho como en un intelectual a la búsqueda de un sentido para la vida. Sus personajes deben elegir entre su extinción como seres humanos por su incapacidad de adaptarse, o permitir que las nuevas ideas penetren en sus vidas. El autor favorece la mezcla feliz de "lo argentino" con "lo europeo", que parece ser una especie de mezcla imposible de realizar.

La concepción de Benito Lynch es muy singular. Prefiere desarrollar lo vulgar, el gaucho de todos los días, y sus múltiples pruebas. Su obra "El romance de un gaucho", aparte de su contribución a los aspectos lingüísticos del género, muestra un profundo conocimiento de la psicología gauchesca. Su estudio del joven Pantalión, que ama a la eterna e inalcanzable mujer, es una obra de arte en cuanto a penetrar en los vericuetos de las emociones humanas en tanto que permite al personaje revelar su existencia a través de las páginas de la novela. En ellas se descubre a sí mismo como ser humano sin ninguna ayuda del autor. Vive y se hace creíble por la calidez y sinceridad de sus acciones. Por su significado dramático, esta novela oscurece a todas las anteriores que hemos estudiado.

Enrique Amorim es el responsable de la creación del gaucho incapaz de luchar con la sociedad. Ve al gaucho como un ser humano que sufre a causa de su inhabilidad para someterse a sí mismo a un cambio. En la superficie, sus personajes son seres quebrados, pero en el fondo yace la esperanza de un mañana mejor a través de la reforma agraria. Trata el tema de la venganza en triángulos amorosos en las mismas líneas de Acevedo Díaz en "Soledad" o de Reyless en "El terruño". Amorim es un maestro del estilo colorido y poético, y su empleo de los colores y las imágenes agrega una perspectiva particular del gaucho. Sus personajes parecen querer superar las limitaciones de la vida cotidiana y en algunas de sus novelas, especialmente en "La carreta", se produce el intento de ubicar al gaucho en una esfera platónica. Amorim es el primer autor que presiona abiertamente por una reforma agraria y por el rompimiento de aquellas tradiciones que han causado la desaparición del gaucho.

Eduardo Acevedo Díaz (hijo), al igual que su padre, presenta al gaucho desde una perspectiva psicológica. Ve a esta noble figura como un remanente del pasado; a pesar de que ha desaparecido, el artista

trata, nostálgicamente, de apresarlo. El personaje Cancha Larga, de la novela del mismo nombre, es la figura orgullosa, condenada a extinguirse por haber fracasado en ver las fuerzas del progreso en torno suyo esforzándose lentamente en modificar su estilo de vida. Como otros antes que él, no puede torcer la corriente del tiempo, pues hacerlo comprometería, en esencia, un modo de existencia considerado menos digno por otros. Este fracaso es forzado por energías telúricas; al morir sobre su caballo, su constante compañero, aún posee la dignidad de sus antepasados. Como su predecesor, don Segundo, ha sido elevado al plano del mito y es ahora sujeto de reverencia y admiración para miles que ven en él el núcleo de la "argentinidad".

Alberto Leumann, en su novela "Los gauchos a pie", presenta al gaucho, no sólo como un hombre quebrado, sino como un ser que se niega a vivir. El héroe confiesa un crimen que no ha cometido, simplemente porque no puede vivir una existencia fuera de su modo de ser. Los cambios provocados por los tiempos fueron demasiado grandes como para que este hombre los aceptara; por ello lo encontramos en un estado de desesperación total. El protagonista, Cirilo, no puede aceptar la ayuda ofrecida por una sociedad arrepentida; ha sufrido demasiado y prefiere confinarse en una prisión a seguir soportando los males de la sociedad.

Trazado con las mismas líneas y teniendo mucho en común con "La carreta", "El último perro" de Guillermo Casa (House), pone el énfasis en la vida de un grupo de gauchos que lleva una existencia llena de infortunios en la frontera. Ellos garantizan la posibilidad de que el progreso se extienda por las tierras despobladas e incivilizadas. A través del esfuerzo de un grupo de gauchos que conservan expeditas las rutas de las diligencias, toda una vasta región se abre a la colonización. Con un gaucho que es una figura del pasado, lentamente empujado a la periferia de la sociedad, estos hombres y mujeres se sacrifican para que otros puedan beneficiarse con sus experiencias. Como en "La carreta", se considera que el gaucho puede hallar una vida mejor y tener esperanzas de algo concreto si continúa en movimiento; abriendo los caminos hacia los salvajes estos gauchos abren las sendas a su propio mejoramiento y así prolongan sus existencias.

Adolfo Montiel Ballesteros urde una historia fantástica en torno a la figura idealizada del gaucho. El suyo es literalmente creado por la imaginación de un niño, y este personaje surge con toda la juventud y la inocencia de su creador. La imaginación no conoce límites y el gaucho se mueve a través de las páginas de la novela como una sombra que soporta sobre sí largos años de tradición literaria. El personaje es elevado al rango de mito y, en este sentido, no podemos equivocarnos: Montiel Ballesteros, como antes Güiraldes, ha trazado una figura del gaucho tal como hubiera deseado que fuese. Esta interpretación idealizada fue gustosamente aceptada por aquellos que buscan en la literatura un sentido de correspondencia con su propio pasado. Esta búsqueda de una identificación ha hecho al hombre medio de Argen-

tina y Uruguay consciente del símbolo que se encarna en el gaucho, y lo ha llevado a la literatura. A su turno, cada uno de los autores ha contribuido significativamente al tratamiento romántico de una figura que, como hemos visto, se ha movido a través de muchos planos de desarrollo que abarcan toda la gama del espectro de la figura total del gaucho como héroe.

BIBLIOGRAFIA

- Abalos, J. W. "La fauna en Don Segundo Sombra", *Nación*, 29 (junio 1947).
- Acevedo Díaz, Eduardo. *Ismael*. Montevideo, 1953.
- Nativa*. Montevideo, 1894.
- Soledad, tradición del pago*. Montevideo, 1894.
- Acevedo Díaz, Eduardo (hijo). *Cancha Larga*. Buenos Aires, 1939.
- Acosta, Crispo. *Carlos Reyles*. Montevideo, 1918.
- Allen, Martha. "La personalidad literaria de Carlos Reyles", *Revista Iberoamericana*, XIII (1947), 91-115.
- Amorim, Enrique. *Amorim*. Montevideo, 1923.
- La carreta*. Buenos Aires, 1952.
- El paisano Aguilar*. Buenos Aires, 1958.
- El caballo y su sombra*. Buenos Aires, 1943.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 vols. México, 1961.
- "El casamiento de Laucha"*. *Nación* (15 marzo 1942).
- Ara, Guillermo. *Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires, 1961.
- Arrieta, Rafael Alberto. *Historia de la literatura argentina*. 6 vols. Buenos Aires, 1959.
- Astrada, Carlos. *El mito gaucho*. Buenos Aires, 1948.
- Asunção, Fernando O. *Génesis del tipo gaucho*. Montevideo, 1957.
- Becco, Horacio Jorge. *"Don Segundo Sombra y su vocabulario"*. Buenos Aires, 1952.
- Benedetti, Mario. "Los temas del novelista hispanoamericano". *Número* (1950), p. 491-502.
- "Para una revisión de Carlos Reyles"*, *Número*, 6-8 (1950), pp. 187-197.
- Berenguer Carisomo, Arturo. *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*. Buenos Aires, 1946.
- Bonet, Carmelo M. "La novela argentina en el siglo XX", *Cursos y Conferencias*, XLI (1951-52), 57-81.
- Borges, Jorge Luis. "Sobre *Don Segundo Sombra*", *Sur*, 217-218 (1952), 9-11.
- Bustamante, Carlos Inca Calixto. *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Buenos Aires, 1946.
- Caillava, Domingo A. *Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay*. Montevideo, 1945.
- Caillet Bois, Julio. "El mundo novelesco de Benito Lynch", *Filología*, V (1959), 119-133.
- Caldiz, Juan Francisco. *Lo que no se ha dicho de "Don Segundo Sombra"*. La Plata, 1953.
- Collantes de Terán, Juan. *Las novelas de Ricardo Güiraldes*. Sevilla, 1959.
- Colombo, Ismael A. *Ricardo Güiraldes, el poeta de la pampa*. B. Aires, 1953.
- Coni, Emilio. *El gaucho*. Buenos Aires, 1943.

- Corbière, Emilio. *El gaucho desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires, 1929.
- Cortázar, Augusto Raúl. *Indios y gauchos en la literatura argentina*. Buenos Aires, 1956.
- Da Cal, Ernesto G. "Don Segundo Sombra, teoría y símbolo del gaucho". *Cuadernos Americanos*, 40-42 (1948), 245-259.
- Danero, E. M. S. *Antología gaucha*. Santa Fe, 1957.
- Defant Durán, Alba. "Los muchachos en la obra de Benito Lynch". *Humanitas*, VII (1959), 167-172.
- Delgado, José María. "Los escritores que culminan". *Revista Nacional*. N° 107 (1947), 267-286.
- De Santillán, Diego A. *Gran enciclopedia argentina*. Vols. 8. Bs. Aires, 1958.
- Diccionario de la literatura latinoamericana*. (Segunda parte, - Argentina). Washington D. C., 1960.
- Diez-Echarri, E. y J. M. Roca Franquesa. *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, 1960.
- Doll, Ramón. "Segundo Sombra y el gaucho que ve el hijo del patrón". *Nosotros*, 158, 270-281.
- Donghi Halperin, Renata. "El gringo en la literatura gauchesca". *Nosotros*, (Nov. 1943), 151-159.
- Fabián, Donald. "La acción novelesca de Don Segundo Sombra". *Revista Iberoamericana*, XXIII (1958), 147-153.
- Fayard, C. A. "Sobre Enrique Amorim. 'El caballo y su sombra'". *Verbum*, Num. 1 (1941), 92-99.
- Freire, Tabaré J. *Javier de Viana, modernista*. Montevideo, 1957.
- Furt, Jorge M. *Lo gauchesco en "La literatura argentina" de Ricardo Rojas*. (Buenos Aires, 1929).
- García, Germán. *La novela argentina*. Buenos Aires, 1952.
- "Benito Lynch y su mundo campero". *Cursos y Conferencias*, XV (1954), 170-192.
- Gates, Eunice J. "The imagery of Don Segundo Sombra". *Hispanic Review*, XVI (1948), 33-49.
- Ghiano, Juan Carlos. *Temas y aptitudes*. Buenos Aires, 1949.
- "La composición de Don Segundo Sombra". *Humanidades*, XXXIII (1950), 357-361.
- Constantes de la literatura argentina*. Buenos Aires, 1953.
- "El protagonista en la novela argentina". *Cursos y Conferencias*, XV (1954), 150-169.
- Ricardo Güiraldes. Buenos Aires, 1961.
- Gigovate, Bernardo. "Notes on Don Segundo Sombra; the Education of Fabio Cáceres". *Hispania*, XXXIV (1951), 366-368.
- Giroud, Aurelio. "Benito Lynch". *Armas y Letras*, X (1953), N° 7.
- Giusti, Roberto F. *Critica y polémica*. Buenos Aires, 1927.
- González, Juan B. "El paisano Aguilar". *Nosotros* (julio 1936), 440-449.
- Guarnieri, Juan Carlos. *Nuevo vocabulario campesino rioplatense*. Montevideo, 1957.
- Güiraldes, Ricardo. *Cuentos de muerte y de sangre*. Buenos Aires, 1945.
- "Don Segundo Sombra". México, 1958.
- House, Guillermo. *El último perro*. Buenos Aires, 1947.
- Ibáñez, Roberto. "Prólogo" a Eduardo Acevedo Díaz. *Ismael*. Montevideo 1953.
- Inchauspe, Pedro. *El gaucho y sus costumbres*. Buenos Aires, 1955.
- La tradición y el gaucho*. Buenos Aires, 1956.

- Irving, T. B. "Myth and reality in Don Segundo Sombra". *Hispania*, XL (1957), 44-48.
- Kovacci, Ofelia. *La pampa a través de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires, 1961.
- Larreta, Enrique. *Zogoibi*. Buenos Aires, 1926.
- Lasplaces, Alberto "Prólogo" a Eduardo Acevedo Díaz. *Soledad y El combate de la tapera*. Montevideo, 1931.
- Leguizamón, Martiniano. *Calandria*. Buenos Aires, 1898.
- Montaraz, *costumbres argentinas*. Buenos Aires, 1914.
- La cuna del gaucho*. Buenos Aires, 1935.
- Lerena Acevedo De Blixen, Josefina. *Reyles*. Montevideo, 1943.
- Leslie, John Kenneth. "Símbolos campestres en la obra de Benito Lynch". *Revista Iberoamericana*, XVII (1952), 331-338.
- Leumann, Carlos Alberto. *Los gauchos a pie*. Buenos Aires, 1938.
- La literatura gauchesca y la poesía gauchesca*. Buenos Aires, 1953.
- Lichtblau, Myron I. "Formation of the gaucho novel in Argentina". *Hispania*, XLI (1958), 294-299.
- The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York, 1959.
- Lugones, Leopoldo. *Obras en Prosa (El payador)*. México, 1962.
- Lynch, Benito. *El romance de un gaucho*. Buenos Aires, 1933.
- Magis Otón, Carlos Horacio. "Trayectoria del realismo en la Argentina y una novela rural". *Cuadernos hispanoamericanos*, XLVI (1961), 103-125.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. 2 vols. México, 1948.
- Mastronardi, C. "Sobre Enrique Amorim. *El caballo y su sombra*". *Sur*, XII (1942), 66-68.
- Mata, Ramiro. *Ricardo Güiraldes, José Eustacio Rivera y Rómulo Gallegos*. Montevideo, 1961.
- Menafra, Luis Alberto. *Carlos Reyles*. Montevideo, 1957.
- Meregalli, Franco. *Il gaucho nella letteratura*. Venezia, 1959.
- Mondadori, Arnoldo. (Ed) *Dizionario Universale della Letteratura Contemporanea* (Verona, 1962), vols. 4.
- Montiel Ballesteros, Adolfo. *Gaucho tierra*. Montevideo, 1948.
- Morby, Edwin S. "¿Es Don Segundo Sombra novela picaresca?". *Revista Iberoamericana*, I (November, 1939), 375-380.
- Morley, S. G. "La novelística del 'cowboy' y la del 'gaucho'". *Revista Iberoamericana*, VII (1944), 253-270.
- Murguía, Theodore Infante. *The Evolution of the Gaucho in Literature*. Thesis, Washington University, 1961.
- Nason, Marshall R. "Benito Lynch ¿Otro Hudson?". *Revista Iberoamericana*, XXIII (1958), 65-82.
- "Benito Lynch: Uruguayo". *Marcha*, XXXIII, N° 1047 (24 febrero 1961).
- Neyra, Juan Carlos. *El mito gaucho en Don Segundo Sombra*. Bahía Blanca, 1952.
- Nichols, Madeline W. *The Gaucho, Cattle Hunter, Cavalryman, Ideal of Romance*. Durham, North Carolina, 1942.
- Oberhelman, Harley D. "Enrique Amorim as an Interpreter of Rural Uruguay". *Books Abroad*, (Spring, 1960), 115-117.
- Ortiz, Alicia. *Las novelas de Enrique Amorim*. Buenos Aires, 1949.
- Ostrin, Murray Irving. *Las obras novelescas de Carlos Reyles*. Tesis. México, Universidad Nacional Autónoma, 1949.
- Pastorina de Etchebarne, Dora. *Elementos románticos en las novelas de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires, 1957.

- Payró, Roberto. *El casamiento de Laucha*. Buenos Aires, 1906.
- Pinto, Juan. *Panorama de la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, 1941.
- Predmore, Michael F. "The Function of Symbolism of Water Imagery in *Don Segundo Sombra*". *Hispania*, XLIV (1961), 428-430.
- Quesada, Ernesto. *El criollismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, 1902.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires, 1917.
- Reyles, Carlos. *El gaucho Florido*. Buenos Aires, 1939.
-*El terruño*. Buenos Aires, 1945.
- Rodó, José Enrique. "Prólogo" a Carlos Reyles *El terruño*. Montevideo, 1916.
- Rodríguez, María del Carmen. *El paisaje en "Don Segundo Sombra" y otros ensayos*. Paraná, 1950.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina*. 9 vols. Bs. Aires, 1960.
- Salama, Roberto. *Benito Lynch*. Buenos Aires, 1959.
- Sánchez, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Madrid, 1953.
- Sánchez Reulet, Aníbal. "La poesía gauchesca como fenómeno literario". *Revista Iberoamericana*, XXVII (julio-diciembre 1961), 281-299.
- Santandreu Morales, Ema. "Montiel Ballesteros y su fábula". *Revista Americana de Buenos Aires* (sept-oct., 1940), 3-14.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo: o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires, 1940.
- Saubidet, Tito. *Vocabulario y refranero criollo*. Buenos Aires, 1943.
- Scarone, Arturo. *El gaucho*. Montevideo, 1922.
- Tinker, Edward Larocque. "Life and literature of the pampas". *Monographs* (September, 1960).
- Tomashevskij, Boris. *Teoriya Literaturny*. Moscú, 1928.
- Torres Ríoseco, Arturo. *Novelistas contemporáneos de América*. Santiago de Chile, 1939.
- Viana, Javier de. *Gaucha*. Montevideo, 1958.
- Visca, Arturo Sergio. *Tres narradores uruguayos*. Montevideo, 1962.
"Panorama de la actual narrativa argentina". *Ficción*, V-VII, 120-126.
- Weiss, G. M. "Argentina; the Ideal of Ricardo Güiraldes" *Hispania*, XLI (1958), 149-153.
- Welker, Juan Carlos. "Prólogo" a Enrique Amorim, *La carreta. La obra literaria de Enrique Amorim*. Buenos Aires, 1932.
- Williams Alzaga, Enrique. "Universalidad de la pampa en Benito Lynch". *Nación* (7 diciembre, 1958).
- Xirau, Ramón. "Ciclo y vida en Don Segundo Sombra". *Cuadernos Americanos*, XX (1961), 240-246.
- Zavala Muniz, Justino. *Crónica de Muniz*. Montevideo, 1921.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo, 1941.
Índice crítico de la literatura hispanoamericana. (La narrativa) México, 1959.

INDICE

INTRODUCCION	9
Capítulo I	
EDUARDO ACEVEDO DIAZ y JAVIER DE VIANA	19
Capítulo II	
ROBERTO PAYRO y CARLOS REYLES	45
Capítulo III	
RICARDO GUIRALDES, ENRIQUE LARRETA y BENITO LYNCH	63
Capítulo IV	
ENRIQUE AMORIM y EDUARDO ACEVEDO DIAZ (H.)	83
Capítulo V	
CARLOS ALBERTO LEUMANN, GUILLERMO CASA (GUILLERMO HOUSE) y ADOLFO MONTIEL BALLESTEROS	101
CONCLUSION	117
BIBLIOGRAFIA	123

#180⁰²
12/1968

INDICE

INTRODUCCION

Capítulo I

Se terminó de imprimir en
Agosto de 1966
en la
Imprenta Letras S. A.
La Paz 1825,
Montevideo.

Capítulo II

Capítulo V

CONCLUSION

BIBLIOGRAFIA

