

JAVIER DE VIANA NOVELISTA

Por EMIR RODRIGUEZ MORALES

La génesis, según Viana

En un prólogo que escribió para la segunda edición de *Gaucha* (1901), Viana, aunque con bastante reticencia, da los elementos que, integrados, constituirían el tema de su novela. Son dos: un cuento de matrones, relatado por un gaucho viejo ("envejecido en el pago"), y el encuentro del narrador con una joven que se marchitaba en un rancho humilde, semi escondido entre las frondas del Olimar. Viana no dice que quiere robar a su lector del placer del descubrimiento cuál sea la aventura de matrones pero dice, sí, que era "un episodio local, altamente dramático y emocionante". Y agrega, para adobar mejor el interés: "El patrón y los peones lo habían oído referir cien veces; y sin embargo escuchaban atentos y tenían húmedos los ojos cuando el tosco narrador remató la trágica historia. Yo lo oí conmovido y emprendí una serie de prolijas investigaciones para cerciorarme de la verdad del relato, concluyendo por adquirir la convicción de que era perfectamente histórico."

Qué provocación para el lector: Un episodio dramático y emocionante que pone húmedos los ojos de quienes lo escuchan (hasta por centésima vez), una trágica fábula, y además histórica. Pero Viana no dice cuál fuera esa aventura. O mejor dicho: no la cuenta, aunque hace saber a su lector más adelante que ella está contenida en los dos últimos capítulos. Escribiendo como escribe ahora, a más de cincuenta años de concebida la novela y cuando ya rozaba en su séptima edición, no parece infidencia revelar que en esos capítulos se cuenta la historia de la violación de una joven por una cuadrilla de matrones que acaban abandonándola (crucificada en un guayabo) después de haberla ultrajado. Pero ésta es sólo una de las fuentes de *Gaucha*.

La otra la proporciona esa muchacha que Viana encuentra un día, al azar de sus correrías por el Olimar o (como él dice con refinamiento tal vez desahogado) en una "vacación esmerpetre". La muchacha, a la que llama Juana con el nombre de la protagonista de la novela (pero puesto en cursiva para que se advierta que no es el nombre verdadero), es definida en el prólogo como "una fierna y sentimental criatura, una descolorida flor silvestre que se moría de un mal extraño e invisible, en un rancho humilde". Nada más dice de la joven que aparece así, en estas palabras, investida de un halo poético (o tal vez sólo cursi). Pero la figura de la joven lo trabaja y decide usarla como protagonista de aquel episodio que califica de "querido", que tanto lo seducía y que "no se borraba de mi mente".

Empieza un cuento que titula "Margarita blanca" (así va a llamar a Juana su prometido Lucio a lo largo de toda la novela, y también el autor la va a llamar así, utilizando el nombre como leit-motiv). Pero el cuento crece y se desarrolla y acaba en novela. O como cuenta Viana: "Las ideas se fueron acumulando, las cuartillas de papel se sucedieron, y por uno de esos involuntarios détours de la composition littéraire de que habla Bourget, mi plan se modificó por completo, mi cuento se transformó en novela. "Margarita blanca" se convirtió en "Gaucha". La narración del viejo paisano quedó relegada a la escena final del libro." O sea: Viana encontró un personaje, estático y detenido en una misteriosa enfermedad, y lo convirtió en protagonista de una historia brutal y breve que se desarrolla en pocas horas, a páginas. Pero para dibujar el personaje no le bastaron los límites del cuento y movió espacio de una novela. Y eso que inventar episodios que sirven a revelar el personaje antes de que comience, realmente, la acción.

Por cuando todavía no se había publicado la obra ocurrió una cosa extraña: Viana comprendió que el episodio

GAUCHA (1899) es la primera y única novela de Javier de Viana. Antes de morir proyectaba una novela de ambiente colonial, *Mbucú*, de la que habla en una entrevista con Eduardo S. Taborda, publicada en *Nuestra América* (Buenos Aires, setiembre 30, 1926.) Pero nada se sabe de la realización de este proyecto. *Gaucha* ha quedado como el único intento del género. De los tres periodos en que puede dividirse la producción narrativa de Viana (1896/1901; 1910/1912; 1919/1925), *Gaucha* pertenece al primero: aquel en que el narrador aspira a una creación más compleja y extensa, a la pintura más profunda y minuciosa del medio, aquel en que predomina el "artista". No es éste sin embargo el mejor periodo de Viana porque en él (como en tantos creadores) la obra madura no llega cuando es más pura la intención sino cuando la experiencia ha despojado todo lo que era accesorio en su arte. Pero *Gaucha*, que se publica entre su primer volumen de cuentos (*Campano*, 1896) y el tercero (*Gurí y otras novelas*, 1901), es sumamente representativa del primer Viana: del ambicioso, del cursi, del profundo intuitivo que era el primer Viana.

Estas precisiones son imprescindibles para ubicar el juicio sobre *Gaucha*. Porque si se fuera a considerar la novela con abstracción de su marco temporal se cometería fácilmente una injusticia con ella. Se condenaría con indudable acierto todo lo que la obra tiene de falso y de mediocre, lo que tiene de pastizo, de desmayadamente exquisito. Pero también en esa condenación se perdería mucha cosa por la que *Gaucha*, sin dejar de ser uno de los fracasos más suntuosos de nuestra incipiente literatura, es también una obra densa y (a ratos) hermosa. La perspectiva temporal es la única que puede hacer justicia a esta novela. Y es la que corresponde asumir ahora, en ocasión de su ingreso (¿consagratorio?) a la Biblioteca Artigas.

final (el episodio que había sido la semilla de la novela) sobraba: "...encontré (dice) que los dos últimos (capítulos), los que encerraban el episodio originario, estaban de más en el nuevo plan, desde que no agregaban nada a la idea fundamental, y que, además, por su extrañeza, podrían ser juzgados inverosímiles. (...) Los suprimí." La novela se publicó con doce capítulos únicamente, la violación colectiva de la primera versión sustituida por la entrega marmórea, sin vida, de Juana a la lujuria del rubio Lorenzo, el matronero.

Aquí no termina la historia. Amigos, enterados del primer final, pidieron que fuera repuesto, considerando francamente malo el nuevo. Viana, abrumado por las opiniones coincidentes, lo repuso. Y a partir de la segunda edición, la novela contó con sus catorce capítulos y el trágico, simbólico, remate. Pero en la tercera edición volvió a suprimir los dos últimos capítulos. Las vacilaciones terminaron para el autor, aunque no para la crítica que no ha cesado de discutir cuál de los dos finales es el mejor. Más interesantes parecen otros temas de discusión que estas vacilaciones sugieren: la inseguridad de Viana frente al material narrativo que tiene entre manos, su sentido puramente intuitivo de la estructura novelesca.

Porque si algo revela ante todo esta confidencia sobre la génesis de la novela es la naturaleza absolutamente dispar de los dos temas que Viana intenta fundir en la versión completa: la violación y el carácter extraño de la protagonista. Tan dispares son que luego de concluida la novela y producida (al menos en el papel) la fusión de ambos, Viana decide, en un golpe de lucidez o de confusión, separar lo que nunca había estado realmente unido, eliminar el final con su pesado lastre simbólico. Pero se rectifica en la se-



bujan dos de los cuatro personajes de la novela. En el primer capítulo se introduce al gaucho don Zoilo, paisano que vive en el Puesto del Fondo de matrones, a orillas de un enorme lago. Es un viejo hosco e incivil (para usar una palabra que le gusta a Viana) que no es muy preciso y no puede explicarse por ciertas indicaciones del autor. Llega a visitarlo el joven Lucio, que no del viejo y que ha dejado una carta a su cargo. La entrevista es seria y hostil; el viejo apenas se da por enterado. Pero en el capítulo II va a buscar a la muchacha, Juana, y asiste (conmovible, envuelto en su capa protectora transparente) a la despedida de los jóvenes. Porque Lucio y Juana se aman.

Queda planteada así la situación inicial. Sólo don Zoilo y Lucio resultan dibujados en estos dos primeros capítulos. Deliberadamente, Viana deja a Juana en la penumbra, en tanto que el rubio Lorenzo aroma simplemente como un personaje mencionado al pasar y dentro de un párrafo en que se está precisando el carácter de don Zoilo. El capítulo III llena la función de comunicar los antecedentes de Juana y también de Lucio. Por medio de un largo *racconto* se informa sobre los abuelos de Juana (un distinguido médico argentino de quien hereda exorbitantes complejidades hamletianas, algunas mujeres bravías y gauchas) y también se cuentan algunos episodios de las relaciones entre Juana y Lucio. El más importante: el juego de muertos a que se dedicaban de niños, luego inventado por Juana y que da la clave simbólica de su carácter. El resto del capítulo (que asume el punto de vista de Lucio) muestra el paso del tiempo, desde la despedida hasta el momento de los años después, en que el joven decide ir a visitar a la muchacha.

Los capítulos IV a VIII constituyen el segundo núcleo de la novela. El resultado de la visita de Lucio es doble: por un lado se compromete con Juana (aunque parece aguarle un poco feliz; pero por otra parte, la muchacha está cada vez más melancólica y más dubitativa (Viana llega a compararla realmente con Hamlet) y no se conforma con el porvenir que significa Lucio. La aparición del rubio Lorenzo, que la perturba con su zola presencia física y al que apenas escucha en sus relatos de violaciones y crímenes— contribuye a hacerla sentir aún más su inadaptación al medio. Una crisis histórica la lleva a intentar el suicidio de la que la salva el viejo Zoilo. La situación, intolerable, se resuelve con una visita de la joven a la estancia.

El tercer grupo lo constituyen los capítulos X a XII. Aquí la acción se precipita. Juana parece curada de su inexplicable mal; regresa al Puesto del Fondo, se reintegra a su actividad cotidiana y espera. Las dudas no se han despejado del todo pero el personaje (o el autor) parece intuir ahora cuál es la naturaleza del mal: esa inadaptación profunda al medio agreste. Entonces interviene el destino: el rubio Lorenzo vuelve, y después de un intento abandonado de violación, la consume en un segundo intento ante la pasividad (casi esplotética) de Juana. Aquí termina la novela en su segunda versión.

En la primera versión hay dos capítulos más, cada guignolesca de la última escena. En ellos Juana confiesa a Lucio la violación (aunque calla su pasividad); éste lucha con Lorenzo en un episodio confuso y que queda en suspenso; acepta a Juana y hasta la posee en anticipo de sus bodas. Pero Lorenzo vuelve, con su cuadrilla de matrones, y mata a Lucio (después de matar a Zoilo) y persigue a Juana hasta obligarla. La entrega entonces sus hombres. La protagonista al ver la deseada muerte, destruida por la barbarie, antequeda por ser demasiado quisita, por no ser bastante fuerte, para el medio.

(Pasa a la pág. siguiente)

gunda edición, para volver al punto de partida en la tercera.

* La morosa estructura

No sólo los temas no se funden. También es errática la estructura novelesca que ha concebido (o encontrado) Viana. Él mismo ha confesado que "las ideas se fueron acumulando, las cuartillas de papel se sucedieron y (...) mi plan se modificó por completo, mi cuento se transformó en novela..." Eso fue lo que pasó: Viana empezó escribiendo un cuento, es decir una estructura narrativa breve y concisa en que se crea un personaje (la lánguida muchacha entrevista en las frondas del Olimar, corrida por mal invisible) y se le hace morir atrocemente en una sola escena de acción violenta. La inmovilidad, la morosidad de la protagonista ocuparía las primeras páginas del cuento; una brusca inversión del ritmo llevaría al brutal y rápido desenlace.

Pero Viana empezó a recrear narrativamente a Juana y necesitó doce capítulos para explicarla. (O para no explicarla.) El cuento se le hizo novela: por extensión, por acumulación de pequeños detalles, por invención de incidentes, por reiteración de los mismos, por interpolación de largos y confusos análisis psicológicos. El cuento se transformó en novela sin que cambiara básicamente la estructura interna, es decir: la concepción del tema y del personaje. El cuento se estiró a novela.

Lo que cambió, sí, fué la estructura externa. Y en esto Viana demostró haber leído con provecho a ciertos novelistas del siglo XIX. La materia tan delgada del cuento fue morosamente distribuida en catorce capítulos que pueden ser distribuidos en cuatro grupos de desigual extensión. El primer grupo lo integran los tres capítulos

DE VIANA

(Viene de la pág. anterior)
 Esa es la estructura visible de la novela. La acción es escasa y errática. No tiene continuidad y el ritmo es caótico. La inserción de los relatos es caprichosa. Los largos análisis psicológicos paralizan a cada rato la acción y estropean el significado de episodios que Viana había conseguido dar, en su peregrina, intensamente. ¿Por qué? Por qué estas fallas de principiante, por qué esta insistencia en hacer lo que no se sabe y despreciar lo que sí se sabe hacer, por qué las incoherencias de la conducta (en el capítulo once el rubio Lorenzo no viola a Juana, pero sí la viola en el doce), por qué la morosidad intolerable del relato. Para responder a estas cuestiones, para intentar responderlas, hay que examinar la novela desde otro ángulo.

* Tres años mayor que Proust

Javier de Viana nace en 1866. Esa fecha marca en nuestras letras el tope inicial de la generación literaria del 900. La generación de Reyes (del 68 también), de Rodó (1871), Vaz Ferreira (1872), Julio Herrera, Florencio y María Eugenia Vaz Ferreira (los tres de 1875), Quiroga (del 78) y la rezagada Delmira Agustini (de 1886). Es la generación modernista del Uruguay, aunque los mejores pronto escapan a ese encasillamiento y orientan su creación hacia otros rumbos: una madura concepción de América (como en Rodó), un regionalismo de esencias y proyectado hacia el futuro (como en Quiroga). Pero la obra inicial del grupo, la obra que cumplen sus integrantes en el último lustro del siglo XIX, está toda ella impregnada de ese modernismo recientemente importado y que todavía tardaría unos años en convertirse en modernismo asimilado. Es el lustro en que todos se hacen eco de los estremecimientos de la enfermedad sensible finisecular, en que sueñan todavía los acentos del mal del siglo que desde Musset (y aun antes, desde Byron y hasta Chateaubriand) contaminan la literatura occidental.

Viana escribió *Gaucha* impregnado de esa atmósfera. El prólogo no deja de aludir a "la humanidad, desorientada en el opaco crepúsculo de este siglo grande y extraño". Y aunque allí mismo se sostiene que *Gaucha* no es "el estudio de uno de esos penosos problemas sociales o morales que se enroscan como culebras furiosas en el pecho de la humanidad...", y se asegura en cambio que es "la humilde pintura de mi tierra, vista con cariño, sentida con pasión y expresada con sinceridad", la misma novela se encarga de desmentirlo, porque no es de la pintura humilde, etc., de donde surgen esos espesos vahos analíticos que vuelven casi irrespirable hoy su atmósfera.

La falsa modestia le hace escribir a Viana esas declaraciones. Pero la verdad le dicta el párrafo siguiente: "Y porque me empecino en creer que es *Gaucha* una obra de sentimiento, una obra de verdad y hasta una obra de ciencia...". Una obra de ciencia. Si eso es lo que íntimamente quiso Viana que fuera *Gaucha*: "un ensayo de psicología nacional", como escribe en otra parte. Y para lograrla echó mano a su biblioteca de autodidacta y a las técnicas aprendidas (o sólo estudiadas) en la literatura narrativa y ensayística de su tiempo.

La pretensión científica abruma la novela. Ya en el prólogo se habla del "carácter de estudio serio, real, casi científico, que para mí tenía" la obra. Y en el curso de la narración, Viana

no perdona oportunidad para lucirse. Ya se trate de Baudelaire que aparece citado en el prólogo, o de Darwin al que se echa mano para ilustrar un episodio del racconto de Lorenzo sobre sus fechorías ("la verdadera sonrisa atávica, de que habla Darwin") y cuya teoría de la supervivencia del más fuerte sirve de tesis general a la novela, o de Taine que es calificado de "grande" y al que utiliza para ciertos intrincados análisis del alma de Juana, más dignos del barroquismo de Feliciano de Silva ("la razón de la siarazón") que del lúcido método geométrico del historiador de la literatura inglesa.

Pero no sólo hay farolería científica en los nombres o en las citas; la hay también en las descripciones de los personajes. Don Zoilo es reiteradamente presentado como un animal o como un hombre prehistórico. Viana no se ahorra las precisiones. Lo muestra comiendo y habla, inmune al ridículo de "sus treinta y dos piezas dentales" (Acevedo Díaz solía incurrir en las mismas precisiones descolocadas); o lo presenta tomando mate en la sombra de la tarde, convertido en un ejemplar antediluviano de museo de cera, con ilustradas metáforas que aluden a "la manta de piel de Felix Speloea" y al "sañudo cazador de Urus y Ursus" (como le gusta la erudición, aunque la tiene corta, repite las imágenes en una segunda descripción, cuarenta páginas más adelante y por sí el lector no la había saboreado bastante). El entusiasmo erótico que se apodera de Casiana — china sumamente liberal con sus encantos — es evocado en este párrafo: "Músculos y sangre: los músculos traspasados de fatiga se galvanizaban en el placer: la sangre empobrecida en la labor, ardió oxigenada en la satisfacción de los deleites orgánicos". Y cuando el rubio Lorenzo posee al fin a Juana, el narrador cree oportuno deslizar un símil científico: "...el bandido se estremecía, sacudido, cargado, como una botella de Leyden, al máximo de tensión nerviosa."

No faltan, tampoco, las alusiones cultas, esas que embellecen y dignifican la simplicidad del tema. Cierta vez el instinto animal es descrito minuciosamente y la descripción se remata con este párrafo: "porque — como al dios de la leyenda brahminica —, ni le hierre el hierro, ni el fuego le quema, ni el agua lo sumerge, ni le arrastra el viento." Y por dos veces la protagonista es comparada con las mujeres de Botticelli: una vez es el azul de sus pupilas, "adorable de melancolía como una creación de Botticelli"; otra, su actitud: "pequeña, endeble, delicada, la dorada cabeza caía sobre el pecho, los brazos extendidos a lo largo del cuerpo, en una actitud de supremo dolor, parecía una madona de Botticelli, una figura diáfana, transparente, la vaporosa vestimenta de un alma bajada a la tierra por breves instantes."

Es fácil burlarse del estilo exquisito de Viana (como de las cursilerías del viejo Zorrilla). Mejor parece explicarse por qué el narrador se orienta hacia esa actitud, por qué escribe así. No hay que olvidar que estos eran los años de prosa castigada de Rodó en Rubén Darío (imposible intento de gloriar los poemas de *Prosas profanas*), los años de las morbosas exquisiteces que Quiroga deletreaba en la *Revista del Bello*, de las indefendibles composiciones inaugurales de Herrera y Reissig (Canto a Lamartine, por ejemplo, que es del período). Viana paga tributo a su época. Pero paga tributo a algo más.

Porque Viana había nacido en 1866, sólo tres años antes que Marcel Proust, que es de 1871 (como Rodó). Pero había nacido de este lado del Atlántico

lo que equivalía a una distancia temporal de unos cincuenta o sesenta años. Por eso a Viana le llega, simultáneamente y en atroz confusión, el último cuento magistralmente concebido y ejecutado por Maupassant junto con los folletines, que también devora, de *Le Juif errant* o *Les Mystères de Paris*; a Viana le llegan en jocosa mezcla las teorías de Taine o de Ribot y la última gaceta pseudocientífica de algún cronista boulevardier. De ahí la horrible confusión de sociología amateur y psicología amateur y psicofisiología amateur que es el fondo "científico" de su novela. De ahí ese arsenal de ideas de segunda mano sobre el medio y sobre la raza (manes de Taine); ideas esgrimidas con torpeza, usadas sin ton ni son y que sirven para explicar los actos mansos o los feroces de todos los personajes, que explican la brutalidad de Zoilo (el nihilismo de la raza) y la bondad de Lucio (el nihilismo de la raza) y la morosidad de Juana (el nihilismo de la raza). Ideas harajadas por Viana hasta la total vaguedad.

Donde es más evidente ese lastre científicista es en los análisis psicológicos, harto censurados ya por todos los críticos de Viana para que sea necesario extenderse ahora sobre ellos. Pero no es sólo en esas copiosas y ridículas páginas en donde se palpa el error básico de enfoque; es en la novela entera, en todo lo que la novela tiene de tesis y de estudio científico. Desde el análisis de la raza y del medio hasta la teoría de la supervivencia del más fuerte que la corona algo incoherentemente ya que por otra parte, Viana parece adherir al enfoque del gaucho como una raza degenerada y en vías de desaparición. Pero la incoherencia no es uno de los elementos menos sabrosos de esta novela.

Viana no era un sociólogo. Viana no era un psicólogo. Viana no era un naturalista. No era Zola, ni siquiera en lo que Zola tiene de más caduco, en su abrumadora manía de teorizar, en su fantasía delirante. Y al no serlo, y al querer serlo, Viana introdujo en la novela un elemento de muerte. Pero no es éste el único.

* La filiación narrativa

La influencia del cientifismo crepuscular explica ese defecto tan obvio de la novela: la parte muerta de análisis, de teoría, de tesis. Pero no explica su curioso desarrollo narrativo. Hay que buscar por otro lado si se quiere comprenderlo. Visca (en su excelente prólogo a la séptima edición de *Gaucha*) ha apuntado el error de Viana al presentar la despedida primera de Lucio y Juana cuando todavía el lector no conoce prácticamente a la joven e ignora los antecedentes sentimentales de la pareja. Este recurso que parece erróneo es deliberado, y su uso revela de dónde proviene, profundamente, la técnica narrativa de Viana. Porque ocurre varias veces en la novela y responde a una concepción particular del desarrollo novelesco.

Conviene recapitular la acción. Viana presenta a don Zoilo y luego presenta a Lucio y cuando don Zoilo va a buscar a Juana, ocurre la despedida entre los jóvenes, escena que debió ser dramática y no lo es porque el lector apenas conoce a Lucio y no conoce a Juana para nada. Parece un error de principiante. Pero no lo es.

Porque Viana busca un efecto, que si ahora nos parece despreciable, antes no lo parecía. Es el recurso de presentar abruptamente una situación fuerte y venir con la explicación después. Se busca conquistar la curiosidad del lector, despertar su apetito por saber qué pasó o qué significa lo que pasó. De ahí que si la escena de la despedida tiene lugar al término del capítulo II, todo el capítulo III está dedicado a ilustrar, morosamente, los antecedentes de Juana y sus relaciones con Lucio, lo que satisface la expectativa, artificialmente despertada.

Lo mismo ocurre, aunque en forma más débil, entre el capítulo IX (en que Juana va a la estancia a reponerse

de su melancolía) y el X en que nos cuenta qué pasó realmente en estancia pero en forma indirecta. El capítulo X muestra a Juana, a punto de abandonar la estancia, recapitulando en el recuerdo los hechos ocurridos. También se despierta de este modo el interés y, por otra parte, se altera el ritmo narrativo; en vez de proceder realmente con la narración, se la hace saltar hacia atrás (como en los relatos) o se la sintetiza por medio de este recurso de la recapitulación.

Pero hay todavía otros ejemplos más reveladores. Los dos últimos capítulos (los que habían sido suprimidos en la primera edición) utilizan un procedimiento más transparente aun de la índole narrativa de esta novela. Ambos están marcados por un recurso que es clásico del folletín: el desmayo de la heroína en el momento culminante de la acción. La primera vez ocurre (capítulo XIII) cuando Lucio y Lorenzo se trenzan en duelo, Juana cae desmayada después de proferir el clásico grito. La acción se suspende y sólo en el capítulo siguiente sabemos (con Juana) cuál ha sido el resultado de la lucha. Idéntico desmayo ocurre en el capítulo XIV, en la escena en que Juana yacía junto a Lucio, después de haber consumado su unión (tan diferida por el destino, o el autor) y Lorenzo asalta el rancho. Juana previene a su amante, grita y se desmaya. Pero esta vez Viana se apiada del lector y no interrumpe el combate.

La última escena está sazonada de más por esas interrogaciones retóricas por medio de las cuales el autor opera las transiciones narrativas. Así, mientras Lucio lucha en evidente desventaja con Lorenzo y su cuadrilla, no se dice nada de Zoilo y hasta se insinúa que mandó buscar al matrero. De golpe la ofensiva cesa y Lucio se encuentra sin atacantes (lo que aprovecha para morir). ¿Qué ha pasado? El autor lo explica en seguida, volviendo la acción hacia atrás y contando qué estaba haciendo Zoilo. Una segunda vez utiliza el mismo recurso de la pregunta y la explicación servicial para pasar de un momento de la narración a otro anterior: cuando los matreros entran en el rancho y no encuentran a Juana. ¿Qué ha pasado?

Estos saltos son inevitables, pero por qué enfatizarlos, por qué abusar de ellos para crear suspenso. La respuesta es clara: el viejo y querido folletín ha estado dictando los recursos de esta estructura narrativa. Eugenio Sue ha estado llevando la mano de este narrador. Las incoherencias en la continui-

LIBROS RECIENTES

ESTUDIOS SOBRE OBLIGACIONES.

El Dr. Jorge Gamorra, Secretario de la Suprema Corte de Justicia y autor de numerosas artículos y ensayos jurídicos, reúne varios trabajos de doctrina sobre el tema: Teoría general, Causa-contratos, la profesión legal del abogado, la teoría del contrato. Con honroso prólogo del Catedrático Dr. Jorge Peirano Facio, 192 páginas, \$ 7,00.

TEMAS DE SEMIOLOGIA QUIRURGICA.

Enfoques clínicos del Dr. Carlos Sapirza Vidal, ex-jefe de Clínica de la especialidad. Neo de labio, Disfagias, Neo de esófago, Neo de mama, Hernia inguinal, Várices, 372 páginas, \$ 15,00.

DERECHO USUAL Tercera edición.

ajustada a las últimas disposiciones constitucionales y legales, por los Dres. Emilio O. Bonino, Romeo Grampono y Eugenio Baroffio. Tratado Nacional general, Fuentes del derecho, Concepto de Estado y Gobierno, Constituciones desde 1830 a 1952, Derechos individuales, Ciudadanía y sufragio, P. Legislativo, Derecho parlamentario, P. Ejecutivo, Descentralización activa, Conflictos y organización de la justicia, Organización activa, etc., Sistema económico del Estado, la familia, Régimen sucesorio, Patrimonio, Obligaciones y contratos, Sociedades y acciones de D. comercial, Naciones de D. Penal, legislación del trabajo y previsión social. 360 págs. \$ 8,50.

EDITORIAL Medina



E. STEPANOVA
CARLOS MARX
 esbozo biográfico
 Traducido de la Gran Enciclopedia Soviética
 con introducción y con ilustraciones
 EN TODAS LAS LIBRETERIAS Y EN
EDICIONES PUEBLOS UNIDOS
 TACUAREMBO Y COLONIA. Tel. 4.20.94

NOVELISTA

dad, los saltos en la narración, así como esos cambios bruscos en la conducta de los personajes vienen de allí. También viene de allí la psicología extraña, complicadísima, misteriosa y en definitiva trivial de la protagonista, la margarita blanca. Como viene de allí asimismo el estilo enfático y poético. Pero eso no es todo.

* El narrador nace

La mala estructura narrativa, las pretensiones científicas del autor, los procedimientos folletinescos pesan, y pesan mucho. Pero no consiguen destruir completamente la novela. Porque hay algo que la salva parcialmente, y es Viana. No el novelista Viana, no el sociólogo Viana, no el psicólogo Viana, sino el narrador nato que hay en Viana; el hombre para quien contar es un don y una fatalidad. Pero para alcanzar ese narrador nato que está sepulto dentro de los otros hay que mirar hondo. Porque está escondido aunque sea responsable de lo mejor del libro: de la verdad con que están concebidos (aunque no siempre ejecutados) el viejo Zoilo y Lorenzo el materno; de la verdad de atmósfera humana y natural que envuelve a sus personajes; de la fuerza intuitiva con que asoman, casi destrozados por el lastre retórico, algunos elementos sobrenaturales de la fábula.

Muchas situaciones básicas de la novela están vistas con profundidad que revela al creador. En el capítulo primero el encuentro de Zoilo y Lucio es ejemplar; también lo es el racconto autobiográfico del rubio Lorenzo, con la aventura de la china Encarnación; también lo es, narrativamente, la escena de la violación de Juana. Y en otros episodios, laterales al curso central de la acción, Viana introduce exactísimas viñetas: el crapuloso comisario que viene al Puesto del Fondo buscando a Lorenzo; la evocación de la Estancia con su discusión sobre el caudillo, que da, tan bien, el marco social de la época; la estampa de la patrona rodeada de sus sirvientas, verdaderas esclavas, y con su moral, tan rígida y tan cómoda. Aquí Viana usa poco el pedal introspectivo y consigue algunos momentos de limpia narración, claros antecedentes de su obra más madura — como ha indicado con acierto Visca.

Pero la novela constituye un triunfo (paradójico y casi soterrado) desde otro punto de vista. Hay una estructura temática, casi invisible, que la sostiene milagrosamente. Y esa estructura está dada por una serie de elementos que, distribuidos a lo largo de la novela, se van enlazando subterráneamente. Así, la narración se abre con una descripción de la fiereza de los campos en décadas pasadas y el horror a los matrones en las estancias fortificadas. El tema de la violación se anuncia aquí. El propio violador, aunque no hace su aparición en la acción hasta el capítulo VI, ya está mencionado incidentalmente en el primero, y con sus rasgos más feroces. Y es en ese capítulo VI, cuando recapitula su historia, que Lorenzo evoca el episodio de la china Encarnación, antecedente de su brutalidad con Juana.

Hay otros elementos que preparan el desenlace y que sirven para contar la

historia que está dentro de la historia. El juego de muertos a que se dedican de niños Juana y Lucio y que aparece descrito en el capítulo III, en un racconto, es la clave de la naturaleza masoquista de Juana y la clave de la novela entera. (Viana habla apuntado a Sacher-Masoch como uno de sus autores favoritos). Los niños juntaban margaritas blancas y con ellas se adornaba totalmente la niña; después morían. Vale la pena repasar el episodio. Viana presenta a Lucio evocando el juego infantil:

"El recordaba bien el horror y el atractivo de ese juego. Sus oídos empezaban a zumbar, sus sienes latían, sus ojos, al principio muy abiertos, veían danzar la luz, luego unirse la tierra y el cielo, y después todo se botaba, todo se perdía en un azul luminoso y puro en el cual no flotaba ningún objeto, ni vibraba ningún sonido. Sus miembros tornábanse rígidos, su corazón cesaba de latir, no respiraba, su pulso se iba como el último círculo del agua de la laguna removida por una piedra, y "MORIA". No sabía analizar el encanto de aquella embriaguez, y al despertar, sólo recordaba la angustia de los primeros instantes que le impulsaba a inútiles esfuerzos por rechazar el éxtasis y el inflexible e indescriptible anonadamiento que experimentaba después. Cuando volvían a la vida, se asustaba de ver a Juana inmensamente pálida, el semblante descompuesto, los labios secos y contraídos por una sonrisa tan enigmática, tan mezclada de dicha y de dolor. — la sonrisa de felicidad y de pena de la virgen desflorada por el hombre amado—, que sentía miedo, y huía. Muchas veces intentó resistir, negándose a aquel juego; pero ella le fascinaba, le vertía en el alma el fluido de su melancolía, le quitaba la voluntad y le obligaba a ceder, sin un ruego, sin una palabra. (...) Un lazo misterioso los unía a los dos: una mano providencial había vaciado sus almas en un mismo molde, y había roto el molde después."

Qué lástima que Viana se crea obligado a explicar, qué lástima que incluya el símil de la virgen desflorada. Porque el juego de la muerte es suficientemente explícito en sí mismo, es suficientemente ilustrativo del alma de Juana. No menos ilustrativo es otro recuerdo de juguetes infantiles que aporta en el mismo pasaje Lucio. El joven recuerda que Juana le había iniciado en los "dulces y secretos placeres del dolor". Y Viana agrega: "Recordaba que muchas veces, tendidos sobre la yerba, bajo la umbría de la floresta, ella le daba su brazo — blanco y grácil— para que él lo mordiera, lo mordiera fuerte, muy fuerte; y cuando la sangre brotaba en gotitas menudas, la veía con los ojos cerrados, las pestañas húmedas, los labios entreabiertos y una inmensa expresión de felicidad en todo el rostro."

Son estos sentimientos los que constituyen la clave de la narración; los que corren, profundos, por debajo de análisis seudo-psicológicos o seudo-sociológicos; los que desembocan en esa orgía sádica de los últimos capítulos: Lorenzo cebándose en Juana, inmóvil y marmórea como los aterrorizados objetos de placer que aparecen en las novelas del divino marqués; Lorenzo incitando a los más brutales y repugnantes de su cuadrilla a violar a Juana convertida en una presa que hay que destrozarse y humillar. Y son estos sentimientos los que ligan, por debajo de las descripciones convencionales del amor, a Juana y a Lucio, que los ligan desde el juego infantil de los muertos. Y son esos sentimientos los que, curiosamente transferidos, unen a Juana y al viejo Zoilo, un hombre para el que el placer erótico ha pasado ya pero que la ceta como fiera; un hombre que de alguna manera se identifica con el rubio Lorenzo y posee vicariamente a Juana a través de éste. (No es casual que la violación se produzca sobre el lecho del viejo y no sobre el de la muchacha.) Viana pudo haber simplificado la historia reuniendo en uno los dos personajes brutales.

Y son también estos oscuros sentimientos, mucho más hondos que los

que circulan por la superficie y que el torpe psicólogo amateur se empeña en explicar, los que arriscan a los personajes en el juego. En una suerte de sociología fantástica (o poética), más claramente que la aprendida en rápidas lecturas de Taine, traza Viana la relación de cada una de sus criaturas con el ambiente. Y en particular la de Juana y la de don Zoilo con el bañado, ese esteral que describe minuciosamente a distintas horas del día y a distintas estaciones. ("con distintos estados de alma", dijo Viana); ese esteral que es el único marco capaz de explicar la naturaleza protohistórica de don Zoilo. Pero que también es marco para las mejores introspecciones de Juana, para su intento de suicidio, para su retorno cuando la falsa curación, mientras anda segura e iluminada por la luz solar, sin advertir que sus pies se hunden en el barro y en la corrupción.

Y así como el bañado es el símbolo del conflicto básico de la protagonista con el medio (de él emana una pestilencia que su espíritu delicado no tolera y que la corrompe hasta agostarla), el monte sobre el Cebollati (a que va a refugiarse de los matrones y donde habrá de consumarse el crimen, es también el símbolo de ese mismo crimen. Porque antes de caer en manos de los hombres del rubio Lorenzo las ramas del monte la han desnudado, han abierto sus carnes, han hecho correr, sádicas, la sangre. También la naturaleza participa de la violación.

Esta es la historia sobrenatural — simbólica que Viana desliza debajo de la otra; la de los símbolos obvios y las descripciones realistas, la del cientificismo y el vano intento de ser Pío Bourget. Esa historia alucinante tampoco se redondea, tampoco llega a vivir, pero es infinitamente más rica y sugestiva que la otra: es la única que permite justificar ese hebreo sentido por Viana, en una excursión campestre, al asomarse a un rancho cerca del mar y ver una criatura que se moría presa de mal misterioso. Cuando la quiso explicar en los largos pasajes introspectivos, fracasó completamente. Pero cuando la dio en esas alucinaciones infantiles que prefiguran la muerte, o en la inmersión fatal en el bañado, cuando la mostró violada por el monte del Cebollati, entonces sí la entendió Viana; la entendió no con el cerebro alborotado de lecturas de segunda mano, sino con la intuición narrativa, su única arma. Esa es la historia dentro de la historia.

* Depurada de ripios

En el Decálogo del perfecto cuentista escribió Quiroga: "Un cuento es una novela depurada de ripios. Tan esto por una verdad absoluta aunque no lo sea." El consejo era bueno para el cuentista, aunque fuera falso para el novelista. Y si Viana hubiera querido escucharlo (cosa imposible ya que el Decálogo es veintitrés años posterior) a la publicación de *Gaucha*, si Viana hubiera intuido esta verdad parcial, seguramente hubiera escrito Margarita

blanca y no *Gaucha*. De ese modo se habría ahorrado la pesada dilatación psicológica, la abundante descripción descriptiva, y se hubiera tenido que de esos cuentos intensos, breves, con líneas de intuición que aparecen en *Campo y en Guri*. Pero se hubiese perdido para siempre, esa otra historia sencilla e incoherente que Viana concibió no sólo a partir de ciertas experiencias literarias (Sacher-Masoch) sino a través de ciertas experiencias personales. Porque aunque no se compartan los motivos por los que Trillo Pays cree que Juana es un auto-retrato psicológico de Viana (tal como las expone, al menos, Visca en su prólogo) puede compartirse esa intuición fundamental: Viana extrajo toda la zona sobrenatural y misteriosa de Juana de alguna experiencia suya, y no sólo de los libros. Tal vez esa experiencia es la del juego de la muerte.

Por la misma época, en *Guri*, intentaría otro tema de sexualidad anormal. Y también con resultado semejante: lo que está bien en esta *nouvelle* (que por otra parte aparece apuntada como tema, y con los mismos nombres, en *Gaucha*) es la acción y no los mismos análisis que nada explican. Pero *Gaucha* y *Guri* cerrarían este tipo de experiencias. Al abandonarlas, también abandona Viana la novela. Ya el segundo y tercer período de su obra lo muestran entregado a la composición de cuentos, cada vez más esquemáticos, cada vez más despojados de todo análisis, reduciendo el narrador a su condición elemental de intuir situaciones y levantar personajes, consiguiendo algunas veces visiones tan profundas del clima psicológico como en el cuento *Puesta de sol* (de Macachines, 1916), casi ezequiano en su intensa simplicidad. Pero esta es ya otra historia que ha sido esbozada en un artículo, seudónimo de Número (Nos. 6, 7 y 8, enero-julio, 1950). A él remito al lector.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

NOTA. — La séptima edición de *Gaucha* es la publicada por la Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos, N.º 19), Montevideo, 1956, 206 páginas. El extenso prólogo es de Arturo Sergio Visca (pp. VII-XXXIX). Allí se ubica muy bien a *Gaucha* en el panorama de la literatura narrativa regionalista y dentro de la obra de Viana; se analiza a los personajes con relación a su adaptabilidad al medio, y se abunda en observaciones muy sagaces. Menos feliz es el examen de los recursos narrativos, e insatisfactorias son las alusiones al simbolismo intelectual de la obra que Visca deja sin repuntar. De todos modos, es el mejor prólogo de esta colección, el más denso y patético. En la nota bibliográfica de la nota 2 se omite incluir a *Abrojos* (1919) entre las obras de Viana, en la página 5 la omisión, por error, de un no cambia por completo el sentido de la frase precedente. Desde Viana hubiera escrito: "y que se le hubiera de un mundo, así dice" y que se hubiera de su mente" que es exactamente lo contrario.

FINAS EDICIONES

CON ILUSTRACIONES EN COLORES

Selección de Librería Sureña:

ANDERSEN	— Cuentos
BAUDELAIRE, Ch.	— Les Fleurs du Mal
CRONIN, A. J.	— La Giraldelle
COLETTE	— Histoire de Babette
DAUDET, A.	— Le Petit Chose
CLAUDEL, P.	— Theatre
PAGNOL, M.	— Marius
PAGNOL, M.	— Fanny
PAGNOL, M.	— César
ROSTAND, I.	— Cyrano de Bergerac
NANTEUIL, G.	— Tristan et Iseult

Cuadros Modernos

Miniaturas de Pinturas Célebres

S. A. PRODUCTORA ARTISTICA SUREÑA

PALACIO SALVO — Subsuelo

Teléfono: 9 05 27

ENVIE

FELICITACIONES

en tarjetas de Unicef
Proteja la vida de
un niño

10 alegres y llamativas
tarjetas al precio de
\$ 5,00

Su venta significa nuestro
aporte a la obra humanitaria
de UNICEF

"Librería Universo"

18 de Julio 1182 - T. 9 09 17
MONTEVIDEO