

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA IBEROAMERICANA
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE MONTEVIDEO

TABARE J. FREIRE

JAVIER DE VIANA, MODERNISTA



U
863.3
VIA
FRE

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
MONTEVIDEO
1957

INSTITUTO DE FILOLOGIA

Jefe del Departamento de Literatura Iberoamericana:
ALFONSO LLAMBIÁS DE AZEVEDO

MUCHOS son los elementos que contribuyen a formular la filiación estética de Javier de Viana y todos ellos conducen hacia el realismo, comenzando por las propias declaraciones del escritor. Por consiguiente, señalar a priori una tendencia modernista constituye una heterodoxia que sólo con un concluyente apoyo testimonial puede modificar el criterio arraigado en la crítica. En el curso del presente trabajo pretendemos aportar las pruebas que fundamentan la tesis siguiente, que es nuestra contribución al estudio del autor de *Gaucha*: Javier de Viana, como creador, fue un escritor modernista; como teórico, fue un sostenedor del realismo.

Este punto de partida no es arbitrario ni carece de antecedentes; por el contrario, es el resultado de conclusiones a las que hemos llegado después de una intensa frecuentación de los textos y cuyo primer fruto lo dio el estudio de las ideas de Viana sobre el *caudillismo* ⁽¹⁾. Así como el escritor condenaba, en tanto que teorizador sociológico, esta realidad de nuestra nacionalidad que exaltaba como artista, de la misma manera, en el terreno de la teorización estética, condenaba el modernismo que preside su propia creación. O a la inversa, exaltaba como teorizador el realismo y el naturalismo que desmentía al escribir sus cuentos y novelas.

Este dualismo advertible en los dos temas, no es sólo el resultado de su conformación mental; obedece, además, al juego de las influencias externas, que es preciso destacar antes de comenzar toda indagación personal en su obra.

La adolescencia y la primera juventud del escritor transcurren entre las últimas creaciones románticas de los becquerianistas —*Tabaré*, de Zorrilla marcaría la culminación y el

(1) Ver: *JAVIER DE VIANA ANTE EL CAUDILLO Y EL CAUDILLAJE*, por Tabaré J. Freire. "El País", Nros. 12319 y 12326 del 2 y 9-XII-56.

ocaso simultáneo— y los primeros escauceos del realismo y del naturalismo en la prosa, y de las corrientes post-románticas en la poética. Recuérdese este hecho significativo: la producción poética de Viana está bajo el signo del Romanticismo como lo estuvo la inicial de Julio Herrera y Reissig, salvando las distancias; de la misma manera que lo estuvo la de Darío y la de la primera generación modernista, hasta su encuentro definitivo con la poesía francesa.

Tabaré es de 1888; tres años después, cuando Javier de Viana —admirador ferviente de Zorrilla— tiene ya veintiún años, el flamante abogado don Evaristo Ciganda formula por escrito su proposición al obtener su título. La consideramos importante porque, en cierto sentido, define las posiciones, especialmente la de su generación, frente a la comprensión del momento que viven. Dice así, en lo que nos interesa:

“No debe su grandeza el siglo actual a los grandes progresos de la industria, ni a los soberbios vuelos de la ciencia, ni a esa fecunda reacción de la estética moderna en cuya virtud al culto de lo vago y de lo abstracto sucede el culto de lo concreto y verosímil, abriendo amplios horizontes a la investigación universal...”.

(*El Siglo*, N.º 7908 del 9-IX-391; pág. 1, col. 1).

Ciganda está pensando, indudablemente, en el Romanticismo; pero no es improbable que su pensamiento comprenda a las corrientes finiseculares (parnasianismo, simbolismo, impresionismo, decadentismo, etc.) que van desembocando por estas fechas en nuestras playas. Pero al margen de toda precisión sobre la estética aludida, nos interesa destacar exclusivamente la actitud adoptada; reacción contra “lo vago y lo abstracto” en nombre de “lo concreto y verosímil”, finalizando con eso de la “investigación universal” que concluye de conformar la posición científicista escondida bajo las anteriores palabras.

Pero si el novel abogado habla de sustitución, no es lo que ocurre entre sus contemporáneos y compatriotas. No en el caso

de Viana, en quien por largo tiempo coexistirá lo “vago” al lado de lo “concreto”, lo “abstracto” al lado de lo “verosímil”, bien que estas parejas no sean conceptos excluyentes uno de otro.

Dentro de esta vaguedad y abstracción se comprenden, por otra parte, todas las actitudes quietistas que se agrupan bajo el común denominador de Nihilismo, que en lo literario se traduce en la forma de un pesimismo disolvente y corrosivo proyectado, de manera especial, en el campo antropológico. Así, entre otras cosas, se descrece de los valores humanos, de ciertas capacidades, como la de actuar o amar desinteresadamente. Es, en el fondo, la pugna del espiritualismo romántico con el pragmatismo politécnico que sucede al económico de principios del siglo XIX.

En cuanto al culto de lo vago en sí, recuérdese en qué forma el mundo de las sensaciones ha ido desplazando al de los sentimientos como motivo específico de la creación poética; cómo una sensibilidad hiperestesiada (es la palabra de moda en el fin-del-siglo) ahonda, precisamente, en aquellas sensaciones que no son referencias concretas y directas de la realidad, sino aproximaciones a veces inconscientes, a motivos laterales —correspondientes, en el sentido de las “correspondances”— de esas mismas sensaciones. En el fondo, es el ejercicio destinado a afinar las percepciones hasta capacitarlas para la aprehensión de “l'infiniment perceptible”, que es el matiz verleaniano.

Frente a todo este mundo interior que se profundiza, está el otro mundo, el que se extiende inconmensurablemente en el exterior; tratar de aprisionarlo totalmente es el primer ensayo para su explicación. El Realismo y el Naturalismo no sólo constituyen, por eso, dos estéticas sino que, más hondamente, son dos actitudes, dos maneras de comprender el mundo, al que valorizan no en virtud del sujeto que lo investiga o simplemente, lo vive, sino como tal mundo, en sí y por sí; actitudes éstas que, en el fondo, contribuyeron a ahondar la polémica entre el ser individual y el mundo exterior, sometiendo al individuo a la victoria indeclinable del mundo. Postulación del hombre como materia conformable por presiones exteriores —raza, me-

dio, momento, clima— primado de las fuerzas telúricas y eternas sobre lo humano transitorio; afirmación de lo necesario —el mundo— frente a lo contingente —el hombre—, etc., son las consecuencias más inmediatas.

No podemos continuar este arqueo; nos basta con señalar las grandes líneas que, al penetrar en el mundo del arte, dan como resultado estéticas contrarias. ¿Quién podía liberarse del influjo contradictorio? ¿Qué hombre, con la sensibilidad y la afectividad agudizada por los impresionistas y los románticos, podía dejar de sentir el roce de la realidad? ¿Qué hombre, con su intelecto alertado por la ciencia positiva, podía escapar a la tentación de enjuiciar los contrarios? Quien comprenda esta encrucijada como la real de fines del siglo, no podrá dejar de comprender cuál fue el problema a decidir por Javier de Viana, toda vez que —también de acuerdo con la mentalidad de la época— quiso definirse y señalar públicamente su filiación.

Sin embargo, aún nos queda una pequeña concreción que realizar antes de entrar de lleno al tema, porque incluso sirve como fórmula metodológica. Nos referimos a la tradicional y escolástica distinción entre forma y fondo, porque dos son las vías en que podemos rastrear el Modernismo de Viana: o bien como actitud vital o bien como actitud exclusivamente estética; es decir, como concepción de la vida o como instrumento de creación estética. Desde luego que amputamos voluntariamente un aspecto que, a nuestro modo de ver, es la clave del Modernismo como estilo de vida: su concepción del mundo. Pero lo hacemos en la seguridad de que dicho deslinde, en el caso de Viana, no constituye, de ninguna manera, una mutilación peligrosa para la comprensión del problema. Por otra parte, la finalidad que perseguimos es la de señalar que Javier de Viana, si no fue modernista, “estuvo en modernista”.

En definitiva, veremos primero cuál fue la actitud de Viana frente a forma y fondo del Modernismo, para luego estudiar algunos aspectos de su creación estética. Hacemos especial aclaración que dejamos exprofesamente de lado la consideración de *Gaucha*, cuyo análisis nos conduciría directamente a un decadentismo inseparable de toda actitud vital modernista.

A modo de planteo de un futuro trabajo sobre el tema, sobre base documental, recordemos que toda la narrativa de Viana se apoya sobre tipos humanos decadentes —al margen de lo que pueda haber en ellos de haraganería criolla— sobre ambientes ruinosos y sobre momentos caducados cuya lenta aniquilación el escritor narra deleitosamente. Incluso su misma exaltación de valores negativos o simplemente las crisis a que somete algunos de ellos, alcanzaría para el fin propuesto. Y todo esto nos está llevando, de la mano, al texto de *Gaucha*, al que ya hemos separado del presente trabajo.

*

* *

Consideraremos, primeramente, lo referente a las actitudes de Viana enfrentando el Modernismo, no sólo en sus aspectos formales, sino en los intrínsecos. Los documentos que poseemos para esta tarea son: la carta a Carlos Reyles con motivo de la publicación de *La raza de Caín* y los dos artículos sobre *La vida nueva*, de Rodó, olvidados en las publicaciones periodísticas y que, lamentablemente, deberemos mutilar en las transcripciones.

El primero de ellos, la carta a Reyles, demuestra dos cosas: primero, que Viana estaba al tanto de las innovaciones formales del Modernismo; segundo, que lo sustancial de este movimiento en tanto que estilo de vida, se le escapó en su lectura de *La raza de Caín*. La amarga crítica de Reyles, la advertencia profunda a los Cacios y los Guzmán, para nada aparecen en la carta y, por cierto que en ella reside la intencionalidad misma del escritor; el toque de atención para su generación no fue escuchado por Viana.

En lo que se refiere a la crítica de los aspectos formales de la novela, señala Viana su desconformidad con las realizaciones de los contemporáneos, a la vez que elogia el estilo de Reyles como superior. Dice de él:

“Es moderno, señaladamente moderno; pero no a la manera del último Verlaine, de Mallarmé y Rubén Darío, quienes con sus piruetas clownescas, en su perversión estética, nos hacen reír como ante las idealizaciones infantiles de los primitivos. No pretende Vd., como ellos, dar al lenguaje expresión emocional, colorear las letras como Rimbaud o sustituir las letras por símbolos misteriosos...”

Su estilo dista mucho de tales extravagancias, de la absurda arquitectura asimétrica, de la rigidez de las figuras de los frescos simbólicos de Puvis de Chavannes, del galimatías incomprensible de Carlos Schwabe, de todo ese *modernismo* que busca la originalidad en vergonzosa represión, imitando los procederes incorrectos de la infancia del arte...”

(*El Día*, N.º 3332 del 19-XI-900; pág. 1, col. 7).

Cuando estudiemos las creaciones del propio Viana, comprenderemos mejor cuáles son los elementos formales que rechaza del Modernismo, cuáles los que acepta y cuáles los que reelabora. Por ahora bástenos señalar cómo repudia “los afeites de la actual cosmética” que rechazaba Machado, igualmente en nombre de una seriedad del poeta que condena los juegos del payaso. Nótese, de paso, cómo el concepto evolucionista se filtra a través de sus palabras, al referirse al anacronismo de ciertas concepciones formales que imitan “los procederes incorrectos de la infancia del arte”. No se olvide —a pesar del desconocimiento general de la misma— que la producción poemática de Viana está en la línea del becquerismo, es decir, de un lenguaje directo, que reserva el sugerir para otros resortes del vehículo poético. No creemos que Viana se haya independizado de “su” poesía para juzgar la ajena y de allí su rechazo del formalismo impresionista.

Pero la carta citada tiene una segunda parte en la que ensaya su juicio sobre los personajes de la novela de Reyles; a través de ellos desemboca en un juicio escondido sobre la actitud vital del Modernismo, es decir, sobre el decadentismo como concepción de la vida. Este pasaje nos servirá, al mismo tiem-

po, de transición para el estudio del trabajo sobre Rodó. Dice del torturado Julio Guzmán que:

“Era incapaz de amar, pues sus transportes, sus ansias, sus delectaciones, en brazos de la taciturna, eran la satisfacción egoísta de no pensar, de no sentir, de no desear, de hundirse en las sombras tibias y disolventes de un pasajero morir. Y así se muestra esa pobre alma impotente...”

Entra así en lo íntimo de la actitud vital del hombre moderno o, por lo menos, del espécimen “decadente” de la era de la energía y el progreso. Por esta época, posiblemente, escribía Viana las últimas líneas de *La azotea de Manduca*, que apareció por primera vez en *Gurí* (1901); años más tarde resumía todo esto en el retrato de uno de sus personajes vitalistas, de quien dice:

“El no era un esteta; para él no existía la belleza inútil, el arte sin razón y sin objeto. El diletantismo egoísta e infecundo, la esterilidad de la vida contemplativa le chocaba y le enfurecía como las palideces de tono y las vaguedades de línea de los pre-rafaelistas, como el nihilismo de Nietzsche, como el amargo pesimismo de Schopenhauer, el evangelismo retrógrado de Tolstoi, las cobardías del neobudismo, las extravagancias del *modern style* de los cerebros saturados de ajeno, de vermouth, de bitter, de todos los aromáticos convulsionantes, de todos los derivados ponzoñosos del maldito hidrato de etilo”.

“La hija del patrón” (*Pago de deuda*).

El “modern style” es la frase reveladora de este pasaje; a él se asocian todos los estados disolventes que constituyen el bagaje decadentista de Julio Guzmán, a quien cataloga de “pobre alma impotente”. En los dos artículos sobre los opúsculos

de Rodó, insiste Viana en estos aspectos señalados en el personaje de Reyles, al punto que el lector puede llegar fácilmente a identificar el Modernismo con impotencia y nihilismo, en tanto que el vitalismo se caracteriza por el conjunto de las negaciones del fragmento citado de *La hija del patrón*. Teóricamente, Viana estuvo al lado de "los profesores de energía", próximo al Reyles de *Los diálogos olímpicos*, desde luego no en lo medular, al señalar que el destino de las razas decadentes (en 1901 esto es hablar de los latinos) es

"...abandonar el campo a otras unidades étnicas, a seres potentes que llegarán confiados en sus fuerzas, sostenidos por el ideal, no por el pálido y enfermizo ideal de los pobres de espíritu, sino por aquel artifice coloso que ha construido la gran república del Norte, por el grande, el supremo ideal de la vida".

"La azotea de Manduca" (*Guri*).

O si no:

"Pero Norte América —que es un país del siglo venidero— ha demostrado la utilidad de lo bello, haciendo resplandecer el ideal, un Ariel que no tiene la clorótica palidez de las vírgenes de Boticelli, ni las alas anémicas de los ángeles de Watteau, sino las alas poderosas, músculo y sangre del águila americana... Nosotros, seres enfermizos, raza concluida, sigamos escribiendo prosa inútil".

"Prosa inútil" (*Pago de deuda*).

En los dos mencionados artículos sobre los opúsculos de Rodó⁽²⁾, insiste Viana en los aspectos señalados en ocasión de la exégesis de *La raza de Caín*, fundando su pensamiento en el conjunto de ideas que hemos recapitulado sobre la base de

(2) *SOBRE MODERNISMO. LA VIDA NUEVA*, I y II. "El Día", Nros. 2390 y 2392 del 11 y 13-X-97. Pág. 4.

concreciones posteriores. En síntesis, reprocha Javier de Viana a Rodó la esperanza mesiánica en "el que vendrá", su desconocimiento voluntario y suicida de "los que están", su desmayado abandono del presente por las brumas de un porvenir incierto. En el fondo, las palabras de Ciganda que hemos transcritto anteriormente, parecen presidir el pensamiento del crítico ocasional, al exaltar las realidades actuales y el formidable impulso de futuro que ellas significan. Con el argumento "in hoc tempora", Viana rechaza todo tipo de claudicación, afirmando las conquistas de los contemporáneos. La edad positiva no puede admitir retornos imposibles: "...el señor Rodó, que es positivista, debe recordar las célebres leyes de los tres estados, y en su inteligencia tiene que reconocer forzosamente que no es posible que se realice en el estado científico lo que no pasó de amenazas románticas en el teológico y en el metafísico"⁽³⁾.

Este mesianismo es, para Viana, el producto de espíritus quintaesenciados que viven divorciados de la realidad y, sobre todo, desconocedores de que la existencia se plantea en términos agónicos. Bajo el remoto signo de Darwin, escribe:

"La quietud, para las sociedades, como para todos los seres, como para todas las células, es la muerte. La lucha está en la sustancia misma de la vida y a través de los tiempos y de los organismos, perdura con simples cambios de forma"⁽⁴⁾.

Pero acusa, además, de pesimista a esta actitud, pues desprecia de las posibilidades del hombre para superar el cúmulo de sus dificultades actuales. Y este pesimismo es el plano inclinado para actitudes quietistas, propensas a baños metafísicos aniquiladores; más aún, aparta al hombre del seguro sendero de la razón para conducirlo a los irracionales que adormecen el espíritu de iniciativa y progreso, haciéndolo renegar de las conquistas seguras de la ciencia. Aunque la transcripción es

(3) *Idem*, art. II.

(4) *Idem*.

larga, la misma dificultad de acceder al original que manejamos, nos conduce a reproducir por entero la parte medular del trabajo.

Las conclusiones a las que llega Viana son las siguientes:

“Cuando se ha llegado al final de esta reseña queda en el alma un dolor vago, un malestar profundo, un amodorramiento de los centros nerviosos que nos hacen pensar con fruición en las teorías negativas presentadas por los neobudistas como último y supremo refugio a los espíritus sensitivos. El centelleo constante y la música armoniosa y triste de aquella prosa pesimista, producen como el ajeno o el haschisch un relajamiento intelectual y moral que nos hacen ver el mundo a través del prisma ahumado de Schopenhauer o del penoso sarcasmo de Baudelaire. En los estremecimientos de dolor de un espíritu superexcitado que ha perdido el equilibrio entre la sensibilidad y el mundo ambiente, el joven autor olvida la base científica de sus creencias, reniega inconscientemente del saber, y se lanza, —en pleno delirio depresivo, que anula toda esperanza individual—, en busca de un Redentor extrahumano presentado en un momento de abolición de la voluntad y predicho entre los fuegos de artificio de su imaginación alucinada. Y ya en ese camino, parece que su alma joven, que debe ser fuerte y osada, se bañara y se aniquilara en el mar oscuro, silencioso y quieto de todas las tristezas; como si todos los pesimismos desde Bakounine y Hartmann hasta Tolstoi y Tourgeniev, hasta Martin y Barres, inspirara sus páginas... Una vez emprendida la carrera, la prosigue al azar, sin rumbo fijo, oblicuando, retrocediendo, salvando obstáculos de lógica con vuelos de fantasía y cayendo al fin, extenuado, sin fuerzas y sin fe. Y entonces, su espíritu, como todos los espíritus abatidos, busca su salvación en el ideal, en la misteriosa intervención de la Providencia, y entona un canto al Mesías, al Redentor, al Salvador...” (5)

(5) Idem, artic. I.

En nombre de un vitalismo que encara la existencia como lucha; de un positivismo que exhibe los progresos del espíritu humano como firmes apoyos para el futuro; renegando de un idealismo que renuncia a una poderosa afirmación de lo individual, entregándose a esperanzas mesiánicas, Viana desree de los principios sustentados por Rodó en sus obras del 97 afirmando, por el contrario, su filiación estética y filosófica, aunque los términos puedan parecer excesivos.

Hasta aquí los dos documentos que Viana nos ha dejado como testimonio de su posición contraria al Modernismo en tanto que artificio formal y en tanto que claudicación pesimista, seducido por doctrinas quietistas y anonadantes.

Posteriormente, en 1906, cuando estudia la novela en una serie de artículos aparecidos en el diario *La Nación* de Buenos Aires, (6) al considerar la producción de Lugones como narrador —y lateralmente— como poeta, volverá a insistir en los aspectos formales. Para no extendernos innecesariamente, dejamos de estudiar estos trabajos, que podrán encontrarse en una futura publicación sobre la estética de Viana.

De acuerdo con lo que hemos anunciado como esencia de este ensayo, corresponde encarar ahora los aspectos positivos, es decir, los que nos han hecho afirmar la filiación modernista del escritor.

*

* *

Desde el punto de vista estilístico sólo quiero considerar un par de aspectos de su creación que me parecen esenciales: uno, la creación de imágenes; el otro, su cromatismo, el más flagrante de sus contactos con el Modernismo.

(6) Nos referimos al artículo titulado *LIBRO NUEVO*, que es el segundo de la serie. “*La Nación*”, de Bs. As. N.º 11623 del 31-III-906, pág. 4, cols. 6-7 y pág. 5, col. 1.

173.14J

Una lectura atenta de la totalidad de su producción puede deparar la sorpresa siguiente: su escasa o remota vinculación con el mundo natural de la imaginería gauchesca y, por el contrario, el casi absoluto creacionismo o, si se prefiere, la ineditiz de sus imágenes.

Lo mismo podría decirse de la descripción. A diferencia de los escritores gauchescos o criollistas o simplemente nativistas, a Viana no le interesa el pintoresquismo, "la couleur local"; más aún, podría decirse con leve margen de error, que su descripción no es un recorrido de objetos que el lector puede identificar uno a uno. Por el contrario, se trata de un minucioso arqueo de sensaciones —vivenciales las más de ellas— o bien la insistencia parsimoniosa en una de ellas, a los efectos, siempre, de producir una *impresión* más que un conocimiento de lo mentado en la descripción. Sólo queda por agregar que es esto, justamente, lo que identifica a Viana con el Modernismo.

Como los escritores de esta filiación, no deja Viana de recurrir a menciones exóticas, de carácter trópico o definidor, que constituyen un aspecto de la evasión de la realidad que operan los poetas modernistas. Es el caso de *Gurí*, por ejemplo, en donde salen a relucir: una cita del *Cantar de los Cantares*, Afrodita y las hetairas griegas, las "miserables extranjeras adoradoras del dios Moloch", Anais, Mylita, Isis, etc.

Sin embargo, no es el mundo del hombre o creado por el hombre quien suministra el caudal esencial de su imaginería. Como es tradición de la narrativa "de Homero a nuestros días", la naturaleza es el emporio al que recurre sistemáticamente. Pero no se trata de un simple recurrir a los más manidos temas trópicos de la literatura criollista, sino de un proceso de elaboración cuidadoso, en el que es posible desentrañar una tendencia directriz. Encontramos así una animalización del mundo natural, ya sea en paralelos con el hombre o con las bestias.

Como ejemplo, nos detendremos en la imagen del sol canicular. El tropo se inicia con una primera asociación: calor igual a ardor sexual. En otras ocasiones el primer término corresponde exclusivamente a la luz. El segundo paso es la aproximación de los elementos trasmisor y receptor: el sol y la

tierra, a los que corresponden los sexos masculino y femenino respectivamente. Así considera la masculinidad ardorosa del sol, la femineidad receptiva de la tierra, esposa o amante, pero siempre hembra fecundable, pues la fecundación es el tema que une los dos términos mentados.

El tercer paso es la determinación del tipo de contacto de la luz del sol con la superficie de la tierra, considerando que son amante y amada. Recorre así toda la gama desde la caricia tierna hasta el mordisco ("...roce, mordisco o beso / en ese pan divino..."), como en el poema de Darío).

Este tropo ya lo encontramos elaborado en *Gurí*, con los elementos que hemos destacado:

"De lo alto, el sol, de un color oro muerto, dejaba caer una lluvia fina, continua, siempre igual, de rayos ardientes y penetrantes, un interminable beso, tranquilo y casto, a la esposa fecundada. Y la tierra, agrietada, amarillenta, doliente por las torturas de la maternidad, parecía sonreír, apacible y dulce, al recibir la abrasadora caricia vivificante".

Nótese, a mayor abundamiento, el color "oro muerto" y la "lluvia fina" que preceden al desarrollo del tropo central, que denuncian sin lugar a dudas un mundo que no es, precisamente, el de la narrativa o la poemática gauchesca o nativista.

En otras ocasiones, la ingerencia de la imaginería modernista es más flagrante por la recurrencia a algún lugar común:

"Desde tiempo inmemorial, fuese verano, fuese invierno, así rabiase el cielo, echando rayos, vientos y truenos, así, viejo sátiro, envolviese en tules de oro, de ópalo y de cobalto, en suave caricia, en beso afelpado a la tierra, la amante fuerte y fecunda..."

"Por un papelito" (*Abrojos*).

Este ejemplo es más rico en tópicos ornamentales modernistas, pues a la mención del sátiro, motivo puramente incidental señalado por las comas que así lo destacan, se suman las

más importantes del oro y las piedras preciosas como sustitutos de los colores respectivos, forma elusiva corriente del Modernismo, complementada con la orfebrería tradicional de la poesía. El mismo símil reiterado, oro igual a luz solar, que aparece no sólo como referencia de color, sino especialmente por la riqueza que agrega a las piedras mencionadas (ópalos, cobalitos) está señalando la intención del narrador. Y este hecho es, para nosotros, capital para definir el Modernismo a través de sus formas, por su tendencia crematística frente a la realidad banal de las cosas. Quiero decir que en Viana, como en Darío, por ejemplo, no sólo se mencionan los objetos por su valor trópico directo o inmediato, sino además y casi especialmente, por el valor material, por la riqueza que agregan a la cosa mentada, toda vez que se ha perdido un tanto de vista su entidad real. O más claramente: a medida que el objeto "sol" se diluye del foco de la atención del poeta al progresar adentrándose en la imagen, es desplazado por su color "dorado"; el interés se dirige entonces a la asociación de la tríada *dorado* igual *oro* igual *riqueza*, que es la postrera y dominante resonancia, sobre la que recae todo el peso de la intención del poeta.

Este proceso podría ser jugosamente estudiado en la expresión trópica, como un ejercicio de comprensión del acto creador en tanto que complejo de sensaciones y valores que el poeta trata de armonizar en el mundo de las imágenes.

Volviendo a Viana, encontramos aún una tercera imagen como variación del tema que estudiamos: la que se refiere a la asimilación al bestiario del sol y la tierra. En este caso, el tropo proviene en línea recta de la experiencia rural del poeta, con toda su cruda fuerza; su aparición está provocada por la extinción de las posibilidades de las imágenes modernistas para ejemplificar la potencia de la luz. Sin embargo, los elementos accesorios de la imagen siguen proviniendo de la misma fuente, como se verá.

"Entre el azul ideal del cielo y el verde sativo de las colinas, el sol esparcía su cálido polvo de oro, que a ratos besa y a ratos muerde, con la ternura y la brutalidad de un padrillo encelado".

"Jugando al lobo" (*Yuyos*).

Aparte de la construcción A-B; A-B, de los miembros finales de la frase (besa-muerde; ternura-brutalidad) como entidades independientes en un buscado efecto paralelístico, nótese cómo Viana ha pasado a través de una gradación insensible, del mundo trópico del Modernismo (azul ideal, verde sativo, cálido polvo de oro) a la imagen inédita del padrillo en celo, natural y efectiva después de la transición preparadora: "con la brutalidad", que incluso puede llegar a invalidar toda la adjetivación anterior.

Pese a su brevedad y su aparente simple mecanismo —correlato elemental sobre dos términos— es de destacar por lo sorpresivo de su hallazgo en la narrativa de un escritor a quien todos y él mismo señalan como realista. Como última detención en ella, veámosla como uno de los más sutiles ejemplos de gradación en la prosa de Viana, en la persecución del matiz. Primero en lo referente a los colores, en la mención del verde sativo que, etimológicamente nos daría el color de las plantas cultivadas, por oposición a las silvestres; es "l'infiniment perceptible" si no se trata del empleo de una palabra por su sonido, su rango entre la culti-latini-parla o su infrecuente empleo.

En segundo lugar, el crecimiento en luminosidad de los colores, nombrados en el sentido que giran los colores en el círculo cromático de Ostwald (azul, verde, amarillo) dispuestos, además, en orden de luminosidad creciente y, finalmente, pasando de los fríos (azul, verde) a los cálidos, en el mejor y posiblemente más inconsciente de los gestos del escritor, ya que lo importante de la imagen es, justamente, el calor.

En otras ocasiones, esta complejidad da paso a una síntesis elementalísima:

"El sol hacía estremecer bajo su beso de fuego a la tierra fecundada".

"Tapera humana" (*Cardos*).

"Veíase en su juventud triunfal luminosa y cruel como ese sol que pierde sin piedad a la tierra sumisa".

"Tapera humana" (*Cardos*).

A lado de estas imágenes, ya pacientemente estructuradas, ya sintéticamente concentradas, encontramos otras igualmente referidas a este tema del sol canicular. Pero, por el contrario, son mucho más directas y, por esta misma razón queremos considerarlas para que sirvan de contraste esclarecedor que nos ayude a comprender la tendencia subyacente en las otras.

La base trópica es el lugar común "sol de fuego", de la expresión coloquial, tantas veces amparado poéticamente. Pero en Viana no aparece sino una o dos veces en su forma directa y, por el contrario, son abundantes los ejemplos de reelaboración, de los cuales tomaremos dos típicos. Uno de ellos, porque constituye la forma elemental; el segundo, por el encadenamiento de imágenes a que da lugar.

En el primer caso, la palabra fuego está aludida a través de la referencia al continente, en este caso la típica cocina criolla, con lo cual se autentifica la imagen en consonancia con los personajes, ya que no con la anécdota del cuento, de tópico universal. Dice así:

"A mediodía, en la cumbre del cielo, el sol, igualito a la haza de un trashoguero de ñandubay, echaba chispas, abochornando todo lo creado, imponiendo inmovilidad y silencio."

"La ley del amor" (*Sobre el recado*).

Fuera del simple mecanismo de transposición, *sol* igual *fuego* igual *trashoguero*, interesa destacar otros detalles poco claros para el lector rápido del pasaje. En primer lugar, el uso de la forma "igualito", que más que el conjunto total de la imagen, construida con objetos del mundo nativo, realiza la presencia de este mundo; su frecuencia en el habla coloquial y su trascendencia a la lengua poética de la gauchesca, son fundamento suficiente para avalar su significación sugestiva.

En segundo lugar, el empleo de la voz "haza", cultismo que nos conduce nuevamente al mundo del Modernismo.

Veamos ahora una sucesión de comparaciones inspiradas en el símil que estudiamos:

"El techo celeste estaba como la bóveda de un horno calentado con leña de coronilla.

En el ardor de fragua de aquella siesta excepcional, hasta el aire tenía pereza de moverse.

En medio del firmamento, el sol era como una inmensa mano de hierro enrojecido, pesando sobre todo lo terrestre."

"Como en el tiempo de antes" (*Yuyos*).

Nótese cómo los elementos que aparecían en el caso anterior como miembros de una única imagen, se encuentran ahora separados, cada uno de ellos integrando un miembro independiente, con algo de la forma paralelística hebraica. En este caso, "techo celeste" equivale a "la cumbre del cielo", forma ésta de mayor alcurnia criolla; "ardor de fragua" corresponde a la "haza de trashoguero". La sucesión termina con el símil de la mano de hierro, que nuevamente hace peligrar la estructura gauchesca, evadiendo la imagen hacia el Modernismo, ya que en la imaginería gauchesca nada hay que pueda conducir, directa o indirectamente, a una forma semejante.

En síntesis, de este somero estudio podemos deducir algunas consecuencias interesantes para el fin que nos propusimos al comienzo de este trabajo. En primer lugar, cómo Viana reelabora los objetos de la imaginería gauchesca para adecuarlos a la concepción trópica del Modernismo; luego, cómo el escritor se evade del mundo que construye —el mundo de los personajes del relato, por otra parte— para imponer su creacionismo en forma de imágenes inéditas. Para robustecer esta aseveración, recuérdese lo que es el mundo trópico de un escritor como José Hernández, en quien la expresión figurada se entronca directamente con la esfera mundana de sus personajes, ya porque repita las imágenes tradicionales ya porque las cree siguiendo el mecanismo espontáneo del gaúcho, ya porque emplee la naturaleza como término recurrente. Tradición frente a libertad podría ser la posición respectiva de Hernández y Javier de Viana; pero, fundamentalmente, es la diferencia entre Realismo —entendido como medio de acentuar el "color local"— y Modernismo.

Otro aspecto, en el que podríamos demorarnos con algún provecho, es el que se refiere a la tendencia de Viana a animalizar el paisaje, que ya hemos visto al pasar ⁽⁷⁾. En este proceso recorre toda la gama de dimensiones, desde la imagen accidental hasta el relato de alguna extensión, como lo es *Combate nocturno*, incluido en *Macachines*. Algún lector podría agregar *La aruera y el ombú*, que descartamos por su decidido carácter alegórico; por el contrario, en el relato primeramente mencionado, la intención no se aparta ni un instante de la simple descripción de la tormenta.

Los ejemplos elementales que proponemos son los siguientes:

“Una ventolina de verano ensombreció súbitamente el cielo; dió cuatro o cinco embestidas, escarbando el suelo, levantando el polvo, juguetona y ágil como un cachorro; pirueteó un rato, lanzando unos mordiscos y unas manotadas inofensivas a las ramazones severas de los eucaliptos, se enredó en apretada espiral...”

“Con novio” (*Pago de deuda*).

“Invierno aborrecido aquél!... Era un llover que parecía que el cielo se hubiese agujereado por todas partes; y los vientos, medios locos, remolineaban, corriendo de aquí para allá, chiflaban con rabia y tan pronto se agachaban, arrastrándose por el suelo, barriendo el campo y cacheteando bárbaramente a los árboles, como subían al cielo, llevándose por delante a los pájaros que se inclinaban como buque que se va a pique.

Y el frío!... Virgen santísima!... El frío andaba suelto, mordiendo carnes con ferocidad de perro cimarrón.

A todo esto, el sol, el único que podía sujetar un poco a aquellos tres bandidos —la lluvia, el viento y el frío—, asomaba un poco la cabeza, miraba con un solo ojo, y se mandaba a mudar en seguida...”

“Por un olvido” (*Leña seca*).

(7) Ver pág. 18.

En estos ejemplos que citamos, son claramente trópicos los verbos empleados. En el primer caso, la concreción en un animal determinado está despistada, puesto que la mención del cachorro —¿de perro, de gato?— sólo es una aclaración de la actitud “juguetona y ágil” del viento. Las embestidas y el escarbar del suelo parece ser más actitud de vacuno o de equino, que no desmienten los verbos que siguen: pirueteó, mordisqueó (lanzó mordiscos) y manoteó. En el segundo ejemplo, la mención del perro cimarrón está como símil para uno de los tres elementos —el frío—, en tanto quedan sin identificación las formalizaciones para el viento y la lluvia; sin embargo, algunos de los verbos empleados —igualmente trópicos, como en el caso anterior— sólo se refieren al hombre (chiflar, por silbar, cachetear, agacharse). Y que está pensando en una antropomorfización es evidente por el símil final, “los tres bandidos”.

Lo mismo puede decirse del ejemplo siguiente:

“Los vientos llegaban a la aldea cansados de galopar por las cuchillas, desmoralizadas sus legiones en el continuo batallar con las selvas vecinas, y al caer sobre los naranjos y durazneros de los patios coloniales, en vez de morder, besaban, y en lugar de rugir, reían.”

“Caprichos de la gloria” (*Leña seca*).

La referencia básica es a una carga de montonera, presente en varios elementos: el “galopar” por las cuchillas, el “batallar” con las selvas vecinas, el “caer” sobre los naranjos y durazneros, tanto como por el “desmoralizados”, cuya correspondencia con el “cansados” es harto ilustrativa. Nótese cómo remata el símil mediante la doble oposición paralela, como en el caso estudiado anteriormente ⁽⁸⁾.

Pero insistimos que el ejemplo más cabal de este proceso está en *Combate nocturno*, poema épico en prosa, que a pesar de algunas caídas triviales, no está exento de cierta grandeza. Señalamos de manera especial la preparación de la lu-

(8) Ver págs. 18-19.

cha, el largo preámbulo del atardecer de estío, como uno de los momentos más felices del relato. Es un ejemplo más de la sutileza de Viana para los estados transicionales, reiteradamente acertados en su producción; el solo hecho de su existencia daría más que sobrados elementos para identificar al escritor con el Modernismo, porque en ellos aflora el matiz preciso-vago que da el clima exigido por la composición. Recomendamos a nuestros lectores una atenta lectura de esta composición, de la época que ligeramente se ha clasificado como de comercio narrativo y de la que se salvan algo más que un solo cuento, para apreciar los primores de dicción que recuerdan, en más de una ocasión, los bordados del *Darío de Azul*...

*

* *

Otro de los aspectos que queríamos dilucidar en este trabajo, es el referente al empleo del cromatismo como asiduo recurso de composición, método sugestivo con el cual creemos que la aproximación de Viana con el Modernismo no deja la menor duda.

El primer paso es el de filiar a Viana pictóricamente, para lo cual no tendremos en absoluto que improvisar ninguna teoría caprichosa, sino que, remitiéndonos a su propia producción, encontraremos referencias concretas a sus gustos. Y esto ya formulado públicamente desde 1893.

Leemos en un esbozo, destinado posiblemente a una obra de mayor aliento ⁽⁹⁾:

“Todo se prepara para el sueño, y, en el silencio imponente y triste, de en medio de aquel cuadro cuya reproducción exigiría la genial energía del pincel de Delacroix, se elevan...”

⁽⁹⁾ PAGINAS DE UN LIBRO INEDITO — EN EL CAMPO — LA TARDE. “La Verdad”, de Treinta y Tres, N.º 107 del 3-VIII-93; pág. 1, cols. 4 a 6.

Y en la ya citada a Carlos Reyles:

“Como en los desesperados del *Radeau de la Meduse*, la exteriorización del sufrimiento, común e idéntico, se individualiza...”

Antes, en la misma carta, decía del estilo de aquél que “dista mucho de tales extravagancias (las de los poetas simbolistas alemanes), de la absurda arquitectura asimétrica, de la rigidez de las figuras de Puvis de Chavannes...”.

Delacroix y Puvis marcan los dos extremos de la consideración de Viana y nos dan de inmediato el porqué de sus preferencias con la sola visualización de sus cuadros. Al igual que Delacroix, posee Viana violencia de colorido, firmeza de dibujo, expresividad en el trazo, tratamiento de grandes manchas de color, así como composición libre, abierta. Pero más aún, encontramos de común en ambos las distorsiones, los contrastes violentos sobre la gama de los cálidos sin medias tintas conductoras, la composición dinámica. Temáticamente, sienten igual preferencia por lo exótico y por los temas de acción especialmente bélica, sobre todo en el Viana de la primera época. Delacroix se halla presente en Viana en escenas de lucha, en la muerte del caudillo en el cuento *En las cuchillas*, en los episodios de la batalla del Sauce de *La yunta de Urubolí*, hermanos ambos de *La bataille de Nancy*, de la *Fantaisie arabe*, del *Combat de Giaor et du Pacha*, compartiendo de ellos el dinamismo del tema y la violencia del colorido además del mismo aliento épico. De esto se deduce que lo que atrae a Viana en Delacroix es el patetismo temático y cromático y su tendencia narrativa en lo anecdótico de su pintura.

Con todo lo que antecede, se comprende perfectamente su indiferencia diametral por Puvis de Chavannes y su esquematismo estático de composición, su paleta vaporosa y clara; es decir, por la ausencia de pasión en el dibujo y en el colorido así como en la temática. La actitud estética del Parnasianismo no fue la cuerda de Viana.

Sin embargo, el "plein air" suyo no fue el de Delacroix, a veces académico y a veces difuso, sino precisamente el de los impresionistas, con lo cual entramos de lleno en la consideración del cromatismo de Viana como de cuño Modernista.

Posiblemente haya conocido a Blanes Viale o, por lo menos, haya enfrentado algunos de sus cuadros; es sorprendente la similitud de procedimientos en ambos que, si no proviene de un recíproco conocimiento, obedece a la identidad de ambos en las fuentes. En Viana como en Blanes Viale, la luz juega un papel fundamental en el cuadro, predominio que está en la raíz misma del Impresionismo; luz que incide violentamente sobre las cosas, especialmente sobre el mundo vegetal, recorriendo las sombras nítidamente. En algún pasaje cuenta el escritor su experiencia pictórica en la visión de un novillo con los belfos verdes que recuerda las creaciones de Manet y de Renoir.

Como Blanes Viale, emplea Viana una coloración brillante y profusa, matizando al infinito. Y así como en los impresionistas la luz es el elemento que sirve para determinar el clima plástico, hay en Viana un elemento que se emplea con la misma finalidad: el silencio. Así como la sombra duplica en los cuadros de esta escuela los efectos de la luz, el silencio en la narrativa de Viana está destinado a intensificar la impresión dominante:

"Y en medio de todo, sobre la violenta oposición de luz y sombra, un silencio colosal, un silencio que se impone, que domina, que subyuga."

"Por tierra de arachanes".

O bien el empleo, con el mismo fin, de la soledad, correlato inmediato del silencio:

"Y en todas partes, a los cuatro vientos de la rosa y hasta en el cielo, de azul uniforme, se notaba idéntica expresión de infinita, abrumadora soledad."

"Soledad" (Macachines).

En estos ejemplos se nota claramente cuál es la función del cromatismo en tanto que factor climático de la narrativa. Soledad y silencio, que son los dominantes, están aumentados, en el primer caso, por la oposición luz-sombra y, en el segundo ejemplo, por la unicidad azul del cielo. Y estos valores, hasta abrumar:

"Ni calor, ni frío, ni brisas, ni ruidos. Luz y silencio, eso sí: una luz enceguecedora y un silencio infinito."

"El tiempo borra" (Macachines).

En el ejemplo transcrito el elemento climático es exclusivamente la luz, que en la pintura impresionista es la resultante de la coloración total del cuadro, es decir, la impresión comunicada al espectador por el artista. Pero los mejores efectos logrados por Viana cuando describe —pinta—, son los que surgen del análisis o desintegración individual del colorido del paisaje; en una palabra, cuando va adjudicando a cada cosa o conjunto el color que le corresponde en la realidad del momento en el que lo visualiza. O dicho sin rodeos, cuando pinta. Pero esta pintura nunca tiene un fin en sí, sino que es el vehículo mediante el cual Viana conduce al lector a los efectos que pretende realizar. Su paisaje es siempre *funcional*, nunca *ornamental*; forma parte de los recursos tendientes a concretar un "estado de ánimo" en quien lee, de modo que pueda ponerse en el clima de lo contado. Y, además, el paisaje guarda estrecha relación con la estructura mental o moral de los personajes, con su mundo afectivo, con su carácter, etc. Es, por consiguiente, un correlato previo o, como lo dice Viana, al establecer que "la descripción no constituye el fin de ninguna novela",

"...sino un auxiliar, un complemento explicativo de los personajes que se exhiben y de los sucesos que se narran, el equivalente de las decoraciones en una pieza teatral. Cuando aquélla falta, la narración queda en el

aire, por más humanos que sean los tipos presentados, por más lógico que sea el relato" (10).

Pero, además, el paisaje debe ser funcional, preparando al lector para la aparición de los personajes. Y ésta es una norma de la cual el Viana creador fue la confirmación estricta del Viana teórico, como veremos.

"Simple, a la vez que hermosa y poética, esa descripción —se trata de una página de "O Guarany", de Alencar— es de una verdad que impone; tiene olor y sabor de verdad: cuando los personajes de la fábula aparezcan en aquel escenario, el lector sabrá de antemano cómo van a comportarse, guiado por la impresión por ella producida en su propio ánimo." (11)

Estas dos transcripciones son suficientes para comprender el carácter que le atribuía Viana a la descripción del paisaje. Sin embargo, no nos debemos engañar por la expresión "es de una verdad que impone", como traducción de una descripción realista del panorama. Por el contrario, la verdad dada por el escritor está en la esfera del impresionismo: es la verdad de la impresión circunstancial, momentánea, la captación instantánea de la realidad por órganos de exquisita sensibilidad, agudizada por una actitud crítica frente a los fenómenos exteriores.

No agotándose en sí misma —que es el reproche que le hace Viana a la descripción de Lugones en uno de estos artículos citados— sirve para dar al lector la impresión que lo guía ("guiado por la impresión por ella producida en su propio ánimo").

(10) ESTUDIO LITERARIO — LO TRANSITORIO Y LO ESTABLE. Una serie de tres artículos firmados "Tacuabé", publicados en "La Nación" de Bs. As. Nros. 11742, 11754, 11764 del 31-VII, 12-VIII y 22-VIII-006. Esta cita corresponde al tercer artículo.

(11) Idem, art. I.

Con esta aclaración —no por extensa innecesaria— podemos entrar más seguramente en los otros ejemplos, a los efectos de que el lector pueda comprobar cómo este "verismo" exigido por Viana al narrador, no es sino una verdad, la captada en el instante fugaz y que impresiona fugazmente al artista. Unase esto a lo que ya hemos dicho de la técnica, y se podrá continuar con lo que sigue.

En algunas ocasiones, Viana no parte de la mención simple y lisa de la luz, como en el ejemplo últimamente citado, sino que busca uno dominante —generalmente un color puro— que nos hace recordar de inmediato a las dos sinfonías poéticas, la en Blanco mayor y la en Gris mayor, sin excluir los cromatismos ambivalentes al estilo de Rimbaud o Herrera y Reissig (*Sólo verde amarillo...*). El ejemplo típico propuesto es el siguiente:

"Era un mar amarillento, de cuya superficie inmóvil brotaba un vaho blanquecino, muy tenue pero incessante, y de un brillo insoportable para otros ojos que no fueran los ojos aguileños del viejo gaucho."

"Tapera humana" (Cardos).

Es la misma técnica del Impresionismo —recordemos *Le déjeuner sur l'herbe*— en la que se fija el color fundamental o dominante en el paisaje y luego se siguen sus reflejos sobre todas las cosas; aquí se le muestra en ese "vaho blanquecino" que nos ha traído el recuerdo de Monet.

En otros casos, no es el color puro, sino los matices lo que emplea para componer la coloración total del paisaje. Y aquí una nueva digresión esclarecedora. Es bien sabido que el Impresionismo no creó sus colores en la paleta, sino que libró al espectador la composición: no un violeta en la tela, sino el rojo al lado del azul, es decir, el tono descompuesto en sus elementos que el ojo debe recomponer. En el caso de Viana y en general de la literatura, no es posible el empleo de esta técnica; pero hubo ingenio para dar un equivalente. El lector debe recomponer el color partiendo de elementos o datos que son,

no sensaciones, sino conocimientos intelectuales. Veamos el ejemplo:

“...un bajío riendo con el *verde esmeralda* de su espeso vellón de grama; y luego un río que insinuaba entusiasmos con la *obsidiana* de su pajonal tremulante;... con el *espejo etrusco* de sus lagunas que besando camalotes y mordiendo arenas muestran *plata pulida* con las escamas de las mojarra, y *hierro fuliginoso* con las mandíbulas del yacaré.”

“Caprichos de la gloria” (*Leña seca*).

De los cuatro colores mentados, dos (*obsidiana* y *espejo etrusco*) sólo son comprensibles a través del previo conocimiento de su significación concreta, pues están fuera de la circulación normal, del repertorio habitual del lector algo más que medio.

Pensada o impensadamente, por otra parte, Viana cae en este caso en otra de sus habituales oposiciones paralelas ya consideradas, ahora en la distribución de los colores: *verde esmeralda* y *verde obsidiana* (*verde negruzco*) —*plata pulida* e *hierro fuliginoso* (*negro de hollín*). En ambos casos se pasa de los tonos claros a los oscuros y de un conjunto a otro se va del blanco al negro. La escala tonal es la siguiente:

blanco de plata
verde esmeralda
espejo etrusco
verde negruzco
negro de humo

Dejamos al margen la expresión “*espejo etrusco*” porque su coloración es interpretable. Recordemos que los espejos eran metálicos, generalmente de plata o de bronce bruñido a blanco, lo que llevaría el color insinuado hacia el blanco de plata, invalidándose así su función de color transicional. Si, por el contrario, Viana pensó en el estado “actual” de aquellos espe-

jos etruscos, es decir, desaparecido su tono original por la acción de los agentes oxidantes, etc., el color “*espejo etrusco*” no puede ser sino verde, el verde del bronce o la plata descompuesta. Y este tono se obtiene por la adición de gris al color puro, con lo cual se ubicaría en la escala tonal propuesta, entre el verde esmeralda y el verde negruzco, cumpliéndose entonces perfectamente su función de transición tonal que su ubicación en medio de la frase parece atribuirle a priori.

Puede argüirse que son éstas sutilezas de crítico. No debe olvidarse, sin embargo, que el Modernismo escribió mucho partiendo de datos no sensoriales sino de conocimientos intelectuales. Ateniéndose simplemente a la difusión de los descubrimientos arqueológicos por la época que Viana escribía estas cosas, no es inverosímil que su color “*espejo etrusco*” provenga de alguno visualizado en cualquier publicación, con su descripción al pie de la reproducción.

Para no estirar excesivamente el tema, —el lector podrá continuar la búsqueda de ejemplos que sistematicen este planteo— recordemos un último elemento que nos puede dar una mayor seguridad en la afirmación de esta técnica. Se trata de *Apología del oro*, construido sobre la base de una transición cromática, la del crepúsculo vespertino; si hay en ella algunas trascendentalizaciones ilegítimas, con caídas inevitables a lo banal y transitado, provienen, justamente, del hecho de tratarse de un tema caro al Modernismo: la requisitoria contra el dinero a cargo de uno de los personajes. El otro, a quien ya hemos citado, Quenón, le responde en la línea del pensamiento del Reyles de los *Diálogos olímpicos*, especialmente el titulado *Cristo y Mammón*, cuando expresa el autor de las *Academias*:

“Y bien, oh dioses! ayudemos a Mammón en su estupendo propósito de convertir la riqueza en Libertad y Justicia.”

Pero no es el fondo de ideas lo que nos interesa destacar en este momento, sino el procedimiento estético, el esfuerzo

plástico para resolver el problema de los matices transicionales. Como ya hemos establecido los fundamentos, sólo nos resta transcribir el ejemplo seleccionado.

“Lentamente iba descendiendo el sol y, conforme lo había dicho Quenón, las tintas azules cedían el puesto a las tintas doradas, que se acentuaban a medida que se degradaba la luz. Arriba, los montes aparecían vestidos de regio manto de oro vivo, de oro de tibar, mientras en las laderas brillaba como oro cobrizo el vello fino que se estremecía con el suave rozar de la brisa vespertina, y en el aire se veía danzar el polvo de oro como enjambre de alegres insectos diminutos; y en los retazos de arroyos columbrados desde la altura, los árboles semejaban joyas de oro burilado por los dedos de un gigante tosco, y las aguas producían la ilusión de largos crisoles de metal precioso en fusión. El pelaje rojizo de los vacunos tenía reflejos dorados, y el vellón de las ovejas ostentaba el color pálido y suave del oro viejo; pero donde el triunfo era completo, tumultuoso, avasallador, era allá lejos, en el occidente incendiado, donde el divino metal corría a chorros, llenando los bajíos, cubriendo los oteros, revistiendo los bosques y subiendo hasta el cielo en grandes llamaradas triunfadoras.”

“Apología del oro” (*Pago de deuda*).

Este cromatismo lo veremos repetirse en la descripción de interiores, especialmente en escenas nocturnas, en las que el fuego del fogón o las luces de las tormentas eléctricas se prestan admirablemente para toda clase de juegos. El más fino de los trabajos de ritmo cromático, con amplios contrastes de luces y sombras, es el de *Puesta de sol*, aparecido definitivamente en *Macachines*. Pero nos es particularmente grata una página posterior (1920) del cuento *El alma del padre* (*Ranchos*), de la que extractamos este solo pasaje revelador, tanto o más importante por pertenecer a una época totalmente desprestigiada por la crítica.

“Por la única puerta de la cocina —una puerta de tablas bastas, sin machimbres, llena de hendidias, anchas de una pulgada, el viento en ráfagas violentas y caprichosas, se colaba a ratos, silbaba al pasar entre los labios del maderamen, y soplando con furia el hogar dormitante en medio de la pieza, aventaba en grisea nube las cenizas y hacía emerger del recio trashoguero, ancha, larga y roja llama que enargentaba, fugitivamente, los rostros bronceados de los contertulios del fogón y el brillador azabache de los muros esmaltados de hollín.

Y de cuando en cuando, la habitación aparecía súbitamente incendiada por los rayos y las centellas que el borrascoso cielo desparramaba a puñados sobre los campos.

El lívido resplandor cuajaba la voz en las gargantas y los gestos en los rostros...”

Con este último ejemplo aleccionador, creemos que no hay mayores dificultades en aceptar como tesis de trabajo la enunciada al principio de este ensayo, a saber, que la técnica de Javier de Viana se inscribe dentro de los términos del Modernismo. Quedan en pie, creemos, nuestras aseveraciones sobre la absoluta ineditez de los procedimientos del escritor dentro del mundo de la narrativa nativista; la dominante ingerencia de la imagería modernista y el cuidado —o la descuidada intuición— con que Viana construyó sus ambientes. A este respecto, recordemos unas líneas de época tardía, cuando ya no le preocupaba al escritor el formalismo como en sus primeros años de artista y de crítico alerta; dice refiriéndose a su obra y a sí mismo:

“...mi pluma jornalera, poco diestra para las lides del estudio crítico y de la controversia. Más que pluma, es lápiz, el cual, un poco por afición y un mucho por mandato imperioso de la necesidad, debe concretarse al simple y rápido trazado de croquis y academias.

Monotipos de muy reducido valor artístico son, sin duda, esos cartones en que esbozo, —con la precipitación obligada por la brega diaria—, *la visión recogida o la sensación experimentada*.

... Con todo se hace arte, menos con la falsedad y la mentira, con la artificiosidad y el amaneramiento.

... pues la belleza no reside ni en las personas ni en las cosas, sino en el artista que sorprende, interpreta y armoniza." (12)

Por estas palabras, postrera definición del artista, que lo reanuda con el Modernismo en la época de su gran cansancio para toda creación fresca y espontánea, para la realización de las academias que menciona al principio del artículo; por esta afirmación gratuita, puesto que nada ni nadie comprometía a Viana, por todo ello más que por todos los primores que hemos señalado, se hace necesario rastrear en Viana un Modernismo de fondo, sustancial.

Volvemos a repetir lo que ya expresáramos al comienzo de este trabajo: que una investigación sobre la esencia misma del Decadentismo como estilo de vida, esto es, basado en una concepción clara y definida del mundo, del hombre y de la vida, debe conducirnos directamente a Javier de Viana, ya que, para nosotros, sus personajes y el mundo que los rodea, así como el estilo de vida que exponen, aunque se correspondan con el del paisano finisecular, no dejan por ello de ser, en sí, decadentistas.

Y en este sentido, deberíamos comprender la vida entera de Viana como una expresión *activa* de esta tendencia.

Si, finalmente, se testimonian como no puede objetarse, las estrechas y fecundantes aproximaciones del Decadentismo con el Modernismo, habremos realizado el círculo completo que nos lleva desde Viana al "modern style". Las repulsas quedarán como documento de su rechazo de los aspectos frívolos e intrascendentes; no alcanzan ni siquiera a la expresión moder-

nista, pues Viana la valoró al punto de incorporarla a su estilo personal.

Para referirnos al Modernismo de fondo, que compromete las actitudes mentales y cordiales del escritor, tomaremos un solo trabajo; se trata de *Prosa inútil*, que actualmente puede leerse en *Pago de deuda*, originalmente aparecido en la revista *Rojo y Blanco*. Con el mismo título aparecieron en dos números (13) dos composiciones, la primera de las cuales llevaba el subtítulo *Las memorias de Matías*, posiblemente como parte de un plan más ambicioso del novelista. Cuando Claudio García recogió en su edición de *Pago de deuda* ambos escritos, dejó para el primero aparecido el título común, dándole a la segunda el nombre de *Las memorias de Matías*.

Fuera del valor bibliográfico, no hay otro en este detalle, salvo que algún lector pudiera despistarse en la lectura de la revista y la confrontación posible con el libro.

De los dos tan sólo manejaremos el titulado *Prosa inútil* en la edición de C. García, por ser la más asequible. Volvemos a encontrar aquí, reunidas en un solo trabajo, las contradicciones ya anotadas anteriormente, entre el Vitalismo y el Decadentismo. El primero se pone de manifiesto en el acápite, en el que se exalta la civilización politécnica usoniana, el cientificismo y el progreso, la concepción utilitaria de la existencia, el ideal vigorizado del Arte, etc., en la línea retórica de los "profesores de energía". Todo esto vinculado, además, con el complejo étnico ya insinuado en las palabras finales de *La azotea de Manduca*: de un lado "nuestro bagaje de latinos decadentes" de que hablaba Reyles; al otro, "las alas poderosas, músculo y sangre del águila americana...". Un "nosotros" revelador que aparece al final, vincula al escritor, medularmente, con el Decadentismo que "hace" prosa inútil. En el comienzo, dos frases interrogativas arrojan dudas sobre el idealismo que ese año, por lo menos, había dado frutos en *Ariel*. En 1901 Viana está en el tono del Reyles de los *Diálogos olímpicos*.

(13) "Rojo y Blanco", N.º 10 del 19-VIII-900, pág. 1 y N.º 17 del 21-IV-901, pág. 1.

(12) MODALIDADES GAUCHAS — LA CRÍTICA EMPIRICA. "El País", N.º 131 del 23-I-919; pág. 1, cols. 1-4.

El personaje es un desconocido genial, cuya vida y pensamiento evoca a través de la visión de su cuerpo rígido "entre seis grandes cirios", igual a sí mismo en medio de la muerte, fiel a su silencio, fiel a su palidez, "la sangre trababa en el corazón y en el cerebro, pero la faz se conservaba blanca e inmóvil como un mármol"; fiel a su serena expresión exterior que "los contemporáneos le llamamos inexpresiva, sin duda porque nunca se vio en ella la mueca atávica del mono ancestral". Vida introvertida, que ignoró todo lo que de él se dijo: que ignoró incluso la propia vida, pues "sentado junto a una mesa, sin ningún ser humano con quien hablar, con quien mentir, a quien engañar, nos asalta la muchedumbre de los recuerdos y ya no tenemos un momento libre para consagrarlo al análisis de nuestra propia vida".

Moral y espiritualmente el personaje es un dechado de lugares comunes, tendientes todos ellos a forjar la estructura de un ser excepcional, el "super-hombre" nietzscheano, sólo que sin el espíritu dionisiaco de aquél. Extractamos:

"...yo soy de aquellos que en el frío de las derrotas, se alejan lentamente para restañar la sangre y volver a la lucha sin esperar que cicatricen las heridas; yo soy uno de esos que tienen la piel dura y curtida y que avanzan en la ciénaga despreciando el diente del reptil y el aguijón del insecto; yo soy de esos que llevan luz en la frente y acero en el corazón; yo soy de esos que tienen amargo el paladar, potente el músculo y la voluntad inflexible. En el fondo de mi alma, todos los orgullos velan con el arma al brazo. Para la infinita vanidad de mi ambición nada importa un imposible. . . ."

Toda esta energía viril, toda esta voluntad, todo este orgullo que desprecia la creación y se pasea sobre ella son inútiles. El personaje se diluye en esta alta estima de sí mismo, sin que nada se proyecte de sí sobre el mundo. Y la razón de esta impotencia del coloso radica en su concepción del mundo y del hombre, en su actitud crítica ante los valores y el pesimismo

resultante, derivado todo de una nebulosa experiencia erótica a la que se atribuye el *protón hybris*. Esta experiencia fue un refinamiento sensual aunado a los más quintaesenciados estados aniquilantes ("ojos que saben proporcionar el refinado placer de la muerte pausada. . .") el goce más voluptuoso y los éxtasis más sublimes, coronados por una inteligencia aplicada a amar ("Para amar es necesario ser inteligente; los brutos no aman, se reproducen").

Pero estas referencias a la vida del personaje, así como su misma estructura, no constituyen sino el marco propicio, el fundamento sólido para la exposición final que, partiendo del amor, ejuicia severamente algunos valores en nombre de un vitalismo de la misma naturaleza del expuesto por el poeta de *El rey burgués* de Dario. Nos interesa solamente el fragmento final, más que suficiente para revelar el sentido total de la composición y la intención de Viana:

"Todos aman como bebe agua el sediento. Y las mujeres que son agua, ¿son mujeres? . . . ¿Es licor el licor que no embriaga, que no tortura, que no enloquece? . . . No; ustedes han olvidado todo, ustedes ya no saben ni amar, la ciencia de la infancia de la humanidad. Salomón sabía amar y se amaba en la purísima Gomorra, y aun entre las fastidiosas líneas del arte helénico, reían las graciosas curvas de los cuerpos de las hetairas! En ustedes se ha helado la ciencia de Zenón, la carcajada de Demócrito, y ha quedado solamente la queja de Heráclito, *faisseur d'enigmes!* . . . Cuando dirigen la mirada al pasado, se entusiasman con Grecia y se espantan de Roma; el dibujo les seduce y el color les ciega; la ficción los deleita y la vida les espanta; ante el Apolo de Belvedere se extasiaban y tiemblan ante el Moisés de Miguel Angel. . . . *Oh, ma vieille branche, comprendo tu rouspotance!*"

El final coloca al personaje en la posición de un simple *épatéur* muy *fin-du-siècle* que escandaliza a *celui-qui-ne-comprend-pas* entre dos sorbos de Cherry-brandy. Toda la burguesía

sia digestiva está comprendida en ese "ustedes" que desliza el personaje, a la que le recuerda Sodoma y Gomorra, el hetero-rismo, en combinación con el amor puro. Pero entre el gesto final y la ironía erótica, queda algo más importante, que es la expresión de un vitalismo poderoso y dominador que tiene su exacta réplica en el Moisés de Miguel Ángel, cornudo y reconcentrado, de brazos musculosos y tendones que se acusan bajo la piel, de gesto adusto, en el que rebosa, más que la fuerza de Jahvé, la profunda dimensión de su genio interior. El es quien da la exacta sensación de que puede beber el vino que embriaga, que tortura y que enloquece y amar con un amor semejante a este vino; porque así como su mano descansa sobre las tablas de la ley, podría descansar sobre el globo y el cetro, como señor del mundo. Pero este vitalismo se diluye porque le falta enjundia dionisiaca, de esa miga que tenía el de Nietzsche que, con ser tal, no logró tener de sí más que frutos temporales. Todo se diluye en palabras:

"Basta por hoy. Empiezo a quedar solo conmigo y no quiero que me interrumpen. Mañana seguiremos haciendo *prosa inútil*..."

Y se produce así la concreción final tipificante: el Vitalismo no era sino el gambito para acceder a esta conclusión decadentista, que invalida toda la postulación anterior. No tiene, este personaje de Viana como tampoco ninguno de sus compañeros de la extensa galería, un velo de ilusión que les transforme las realidades de la vida, como a los cuatro artistas barbudos de *El velo de la reina Mab*; tampoco poseen la "ilusión vital" que Reyles les presta a algunos de sus personajes, como a Papagoyo en *El terruño*. Es, en el fondo, el propio Viana, vida sin contrapeso ideal, porque su actitud positivista se los fue limando uno a uno y la vida se encargó de destruirle los postreros. Darío, Rodó, Reyles "que supo tener millones para poder perderlos" y tantos de su generación que cultivaron el doble juego de "ilusión-realidad", tuvieron compensaciones materiales que les permitieron seguir el juego de

marionetas; Viana ~~careció de todo, hasta~~ le poder tener ilusiones. Y esto de ~~1901 es el preanuncio~~ la pequeña crisis preparatoria de lo que vendrá. Y nada de voluntad para compensar el desequilibrio...

Al año siguiente de la publicación del escrito que reseñamos, apareció un segundo, más breve, sin anécdota como el anterior, de estructura simple y simétrica: cuatro párrafos de aproximadamente la misma extensión, rematados por dos líneas en bastardilla a modo de síntesis conceptual, en tanto que el último agrega, en mayúsculas bastardilla negra, la palabra clave: *NIHIL*.

La línea de unión de los cuatro es un periplo vital, cuatro estaciones de una vida que se va desgajando en medio de las desilusiones y el fracaso. Por momentos parece existir una guía de elementos tipificantes, pero se diluye sin llegar a concretar un sistema coherente de correspondencias entre tiempo - edad - elemento, por ejemplo, que es la que más parece destacarse por momentos. El único ritmo que parece perfilarse, dentro de una lógica vital, es el de las pasiones experimentadas: la amistad adolescente (I); el amor juvenil (II); la gloria que despierta en la plenitud del yo (III) y el deseo de posesión del oro de la vejez (IV). Cada uno de ellos aparece sucesivamente como compensación del fracaso anterior, ofreciendo nuevas ilusiones que duran hasta el fracaso más o menos inmediato: "a poco", la primera; luego de "unos años", la segunda; en la extenuación la tercera y la cuarta deja aún un margen para la reflexión antes de la muerte.

En medio de todo esto hay banalidades y lugares comunes; hay aciertos que no desdeñaría la lírica contemporánea ("me dió laberintos de sombras en los insomnios nocturnos"); pero hay, de manera especial, la complacencia en desmenuzar valores fundamentales para proclamar el aniquilamiento total, no ya de las ilusiones elementales, sino hasta de las mismas posibilidades humanas, sin que se salve el "Comamos y bebamos", problematizado por la existencia del azar, pues "hasta para ser cerdo se necesita suerte".

Si Rodó alcanzó a leer estas páginas, cómo debió sonreírse de su severo crítico del 96, pasado con armas y bagaje

al enemigo y militando ahora no sólo en el Decadentismo sino en las mismas filas del Nihilismo! Y hubiera hecho mal en reirse de esto si ya había leído *Gaucha* y aplaudía *Gurí* en correspondencia privada; porque cada uno de los tres son grados distintos del mismo fenómeno. *Gaucha* es la retórica positivista sobre el Nihilismo; *Prosa inútil*, el bordado modernista y *Gurí*, la versión criolla.

*

* *

Tales son los elementos que ponemos a consideración del lector para iniciarlo en la tarea de penetrar más hondamente en el tema, si realmente los testimonios son de la importancia que tienen para nosotros. Nótese que aún falta para Viana el trabajo minucioso y paciente que la crítica argentina, por ejemplo, ha realizado con Hernández y con Güiraldes; cuando se realice, habremos dado un paso probatorio fundamental. Nosotros nos proponemos, entre otros temas, el empleo de los verbos trópicos en Viana y un fichero de imágenes sistematizado, que nos parecen las bases esenciales para mostrar a fondo su técnica modernista, que hemos esbozado en otros aspectos del presente trabajo.

Incluso puede llegarse a resultados positivos partiendo del análisis del procedimiento de composición, tarea que ya en parte hemos realizado en nuestra primera memoria a la Facultad de Humanidades y Ciencias sobre la Investigación original que nos fuera otorgada conjuntamente con Luis A. Menafra.