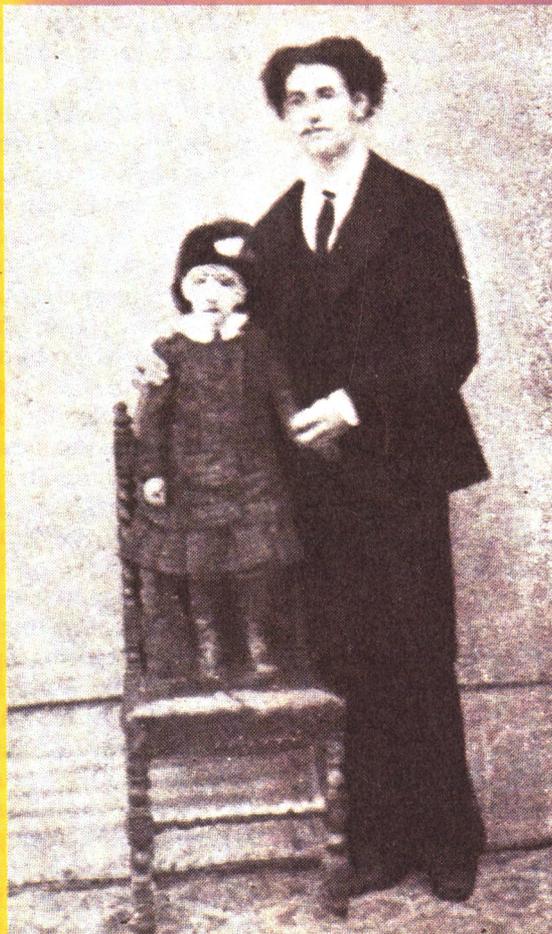




José Alonso y Trelles



Entre la gauchesca y el nativismo

Trelles poco tiempo después de llegar al país (Tomada de *El cantor del Tala*, biografía del poeta por Juan C. Sabat Pebet, Palacio del Libro, Montevideo, 1929, pág. 37).



Caricatura de Alonso y Trelles hecha por el propio autor, aparecida en *El Tala cómico* de febrero 9 de 1896 (en Sabat Pebet, pag. 78)

Primera edición gallega de *Paja Brava* de El Viejo Pancho y otras obras de A. y Trelles

En el mes de julio saldrá el libro *Paja Brava de El Viejo Pancho e outras obras de José A. y Trelles*, en edición cuidada por Gustavo San Román y publicada en Santiago de Compostela por el Centro Ramón Piñeiro de Investigación en Humanidades. Trelles, nacido en Ribadeo en 1857, asentado en el Tala en 1877 y muerto en Montevideo en 1924, fue más conocido por el seudónimo El Viejo Pancho. Con él firmó algunos de los poemas gauchescos más célebres del género, aparecidos en revistas tradicionalistas de la época y agrupados en 1916 en su obra mayor, *Paja Brava*. Esta nueva edición es la más completa posible de la obra de este gallego uruguayo que alcanzó gran popularidad en la primera mitad de este siglo y que hoy recuerdan plazas y calles en sus dos comarcas, la nativa y la de adopción. Aparte de las obras de Trelles, el aparato crítico de esta edición está en gallego. En este adelanto presentamos un trozo de la introducción, cuatro de los poemas más famosos de *Paja Brava* (que cantó Gardel) y un texto inédito hallado en el Archivo Alonso y Trelles de la Biblioteca Nacional.

José María Alonso y Trelles Jarén nació en Ribadeo, provincia de La Coruña, Galicia, el 7 de mayo de 1857. De los cuatro a los quince años vivió en Asturias y a los dieciocho decidió emigrar a América. Luego de dos años en el pueblo argentino de Chivilcoy, en 1877 se trasladó al Tala, a 110 kilómetros de Montevideo. Allí publicó sus obras, primero en un periódico local y luego en dos semanarios, inspirados por el *Madrid Cómico*, que él mismo dirigió y del que era el principal colaborador. Escribió además un puñado de obras de teatro para el grupo de Aficionados del Tala, se casó y tuvo hijos, y por fin se hizo procurador. En 1902 Trelles asumió la nacionalidad uruguaya y en 1908 ocupó una banca en la Cámara de Representantes, por el Partido Nacional. Poco antes había vuelto a su tierra natal para visitar a su madre y amigos; en los últimos años vivió algún tiempo en Montevideo, donde murió el 28 de julio de 1924 luego de una dolorosa enfermedad asociada con una peritonitis.

La obra literaria de José A. y Trelles: romanticismo, sátira y pesimismo gauchesco

Hay tres grandes aspectos en la obra de este gallego uruguayo, que se expresaron mediante sendas voces diferenciadas en su creación literaria. Estos aspectos están a su vez afectados, intermitente o generalmente, por la atracción de dos polos: la jocosidad y la melancolía. El primer aspecto corresponde al poeta castizo que escribió con su propio nombre, generalmente abreviado a José A. y Trelles, o con seudónimos castellanos o clásicos (sobre todo Candil y Tácito). Con su nombre verdadero publicó unas poesías tempranas en un periódico de El Tala dirigido por su primer mentor en ese pueblo, y un único librito, *Juan el loco*, en 1887. Con seudónimo escribió rimas en sus propios semanarios satíricos, *El Tala Cómico* y *Momentáneas*, que luego aparecieron en órganos capitalinos. Esta producción casi desconocida tiende en general hacia la melancolía, pero se pueden encontrar también casos de jocosidad en algunos versos.

La segunda persona artística de Trelles es también poco conocida por el público y por la crítica, si dejamos de lado el plano anecdótico fomentado por su fino biógrafo Juan C. Sabat Pebet (*El cantor del Tala*. Montevideo: Palacio del Libro, 1929) y mencionado por casi todos los escritores de necrológicas o notas de homenaje. Se trata del periodista y animador cultural de su patria chica, El Tala. Es el sardónico director de *El Tala Cómico* y *Mo-*

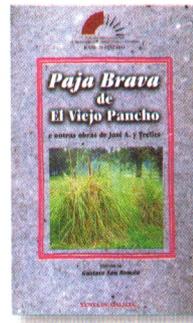
mentáneas y el autor de varias piezas teatrales para entretener a sus vecinos. Nos quedan tres de estas obritas, una de las cuales está fechada en 1902 –*Spyon-Kop*–. Se publican por primera vez en la edición del Centro Ramón Piñeiro. El polo dominante aquí es el de la jocosidad, pero hay ciertos dejos de una preocupación más seria.

El tercer personaje en la obra de Trelles es el autor gauchesco conocido por el seudónimo de El Viejo Pancho, quien publicó dos obras: una pieza teatral olvidada, *Guacha!* (1913), y un volumen de poesía de gran éxito en el Río de la Plata, *Paja Brava* (1916). Este personaje, sin duda el más importante de los tres que produjo la pluma de Trelles, es todavía famoso y lo fue muchísimo más durante la primera mitad de este siglo. La tendencia dominante en esta poesía criollista es la seriedad y la melancolía. Por razones de espacio nos concentraremos en este adelanto en este último personaje, quien interesó mayormente al propio autor, al público y a la crítica. Para colocar la obra mayor de Trelles en su contexto literario conviene repasar la evolución de la poesía gauchesca.

El gaicho en la poesía (I): de los *Cielitos* de Hidalgo (1811-22) al *Martín Fierro* (1872-79)

Convencionalmente no se habla de literatura gaucha, ya que los gauchos eran analfabetos, sino de literatura gauchesca, aquella que trata de temas gauchos pero es escrita por autores cultos de la ciudad que transcriben la lengua y los valores autóctonos del campo. Limitándonos a la poesía, el género comienza con el montevideano Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y sus *Cielitos* y *Diálogos* a principios del siglo XIX, que dan voz a los sentimientos revolucionarios de los paisanos durante las guerras de la independencia de España y la invasión portuguesa desde el Brasil. Estos versos están motivados por situaciones contemporáneas, y su tiempo verbal, al decir de Lauro Ayestarán, es el presente. De los dos tipos de composición, el ‘Cielito’, poesía en cuartetas asonantadas y seguidas, exhibe un tono de confiado nacionalismo, como en este final: “Viva el gobierno presente, / que por su constancia y celo / ha hecho florecer la causa / de nuestro nativo suelo. / Cielito, cielo que sí, vivan las autoridades, / y también que viva yo / para cantar las verdades”. En los *Diálogos* del mismo autor, escritos en el exilio de Buenos Aires donde vive a partir de 1818 empujado por las invasiones portuguesas de Montevideo, el tono optimista de los *Cielitos* desaparece. Ahora los gauchos Chano y Contreras comentan los hechos contemporáneos en Argentina y expresan la desilusión por el cariz que ha tomado la situación política luego de la independencia. Así evalúa Chano la historia reciente: “En diez años que llevamos / de nuestra *revolución* / por sacudir las cadenas de Fernando el *balandrón*: / ¿qué ventaja hemos sacado? / Las diré con su perdón. / Robarnos unos a otros, / aumentar la desunión, / querer todos gobernar, / [...] / resultando en conclusión / que hasta el nombre de paisano / parece de mal sabor”.

Esta visión realista y negativa de la vida del gaicho va a ser retomada en el segundo gran momento de la poesía gauchesca, que podemos ubicar en la década de 1870, cuando publican sus obras mayores el uruguayo Antonio D. Lussich (*Los tres gauchos orientales*, 1872) y los argentinos Hilario Ascasubi (esp. *Paulino Lucero* y *Santos Vega*, 1875) y José Hernández. Este último fue el autor de la obra cumbre del género, *Martín Fierro*, publicada en dos partes, en 1872 y 1879. Una meta común de estos autores fue la defensa del gaicho, que habiendo sido soldado fiel y carne de cañón durante las guerras civiles, estaba en vías de extinción gra-



Portada de la primera edición gallega de la obra de Alonso y Trelles, de próxima aparición.

Portada de la segunda edición aumentada de *Paja Brava*, de 1920. Es prácticamente un incunabulo, que no existe en la Biblioteca Nacional.



cias a la domesticación de la campaña y a la marginalización de que era objeto por los nuevos políticos en poder. Estos textos son entonces cantos de la desilusión y la decadencia del gaicho. Limitándonos al *Martín Fierro*, notemos tres momentos claves. En la primera parte, de 1872, hay una clara oposición entre la vida pasada del gaicho, una edad de oro en que abundaba la comida y en que el trabajo en la estancia primitiva era ameno y placentero, y la presente situación de represión y pobreza. “Yo he conocido esta tierra / en que el paisano vivía / y su ranchito tenía / y sus hijos y mujer... / Era una delicia el ver / cómo pasaba sus días.” En un segundo momento, el poema relata cómo a este mundo idílico puso fin la doble necesidad de modernizar el trabajo de estancia y, en Argentina, de conquistar la frontera todavía en manos de indios. (En Uruguay, oficialmente vacío de indios desde 1834, el gaicho no cumplió esa función, pero sí participó en varias ‘patriadas’ o revoluciones nacionales). *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879, marca el tercer momento de la evolución del gaicho. El tono es ahora más apocado y el protagonista ha perdido las ganas de rebelarse contra los cambios ya imparables. Se limita ahora a pedir ayuda: “Es el pobre en su orfandá / de la fortuna el desecho, / porque naides toma a pecho / el defender a su raza; / debe el gaicho tener casa, / escuela, iglesia y derechos.” (pág. 325). La transformación del gaicho de orgulloso de su cultura y libertad a vencido marginal que solicita caridad es la clave del patetismo de este gran poema nacional. Es también fiel reflejo de los profundos cambios sociales de la época.

El gaicho en la poesía (II): del Tradicionalismo de *El Fogón* (1895-1913) al Nativismo (década de 1920)

Para ubicar a El Viejo Pancho hay que considerar una tercera fase del género, que se consolidó en Uruguay a fines del siglo XIX y principios del XX, y que pertenece al movimiento del Tradicionalismo, caracterizado por un fuerte tono nostálgico. Los poetas de este movimiento, reunidos sobre todo en *El Fogón* (1895-1913), eran cultos ciudadanos, ‘doctores’ que temían que los cambios sociales que acompañaban a la modernización y a las fuertes olas inmigratorias pondrían en peligro la identidad nacional. Su meta fue la recuperación idealizante del mundo criollo –el campo y su habitante arquetípico, el gaicho.

El Fogón fue la primera revista tradicionalista del continente. No se trataba de un órgano de folcloristas académicos, sino de una especie de foro en el que hombres cultos y nostálgicos asumían semanalmente las personalidades bastante idealizadas de los pobladores del campo. Este aspecto de irrealidad se vislumbra ya en la elección por parte de muchos de los colaboradores, incluidos los dos directores, de seudónimos gauchos: Alcides de María era Calisto el Nato y Orosmán Moratorio estaba detrás de Julián Perujo. La conciencia de que estaban haciendo papeles, como si se tratara de una obra de teatro ambientada en un pasado ya irres-

Principales colaboradores de *El Fogón* (2ª época, Año II, N° 49, 7 de noviembre de 1899, p. 584). Alonso y Trelles aparece a la derecha.



catable, aflora también en los varios 'Viejos' que se inmiscuían en los seudónimos de los versistas, entre ellos el de uno de los directores, a menudo simplificado a El Viejo Calisto, y el del propio Trelles.

Los versos de El Viejo Pancho se deben ver en ese momento histórico y dentro de ese esquema estético: la poesía criollista nostálgica. Pero tal clasificación no debe ser ciega a las peculiaridades del arte de Trelles, que hicieron que se convirtiera en el poeta más popular y el más respetado por la crítica entre todos los gauchescos de *El Fogón*.

De hecho, su clasificación no ha sido tan fácil. Para casi todos los críticos El Viejo Pancho representa el último momento de la poesía gauchesca, en el umbral de las transformaciones asociadas con un nuevo movimiento estético, el Nativismo, que incluye el tema del mundo rural pero muy explícitamente no se limita a él.

La obra generalmente considerada como inauguradora de la poesía nativista en el Uruguay es *Agua del tiempo* (1921), de Fernán Silva Valdés, quien define el nativismo como "el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del ciego criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo". Cuando se interesa por el mundo rural, esta poesía se caracteriza por utilizar un lenguaje culto y no gauchesco, y por integrar las contribuciones de la vanguardia contemporánea, entre ellas la renovación de la metáfora que introdujeron el ultraísmo y movimientos afines. Un ejemplo famoso de poema nativista del mismo Silva Valdés, dentro del tema gauchesco, es 'El rancho', que comienza:

Retobado de barro y paja brava;
 insociable, huyendo del camino.
 No se eleva, se agacha sobre la loma
 como un pájaro grande con las alas caídas.
 Gozando de estar solo,
 y atado a la tranquera a ras de tierra
 por el tiento torcido de un sendero,
 se defiende del viento con el filo del techo.
 Su amigo es el chingolo;
 su centinela el teruteru.

Se nota en este poema un tono descriptivo y calmo más que reivindicador o nostálgico; aunque hace uso de vocabulario del

campo ("paja brava", "tranquera", "tiento"), el lenguaje no imita el habla del gaucha y no es por lo tanto gauchesco, sino culto; están presentes la personificación ("Insociable, huyendo del camino") y las imágenes sorprendentes ("atado a la tranquera [...] por el tiento torcido de un sendero"); se deja de lado la rima. La poesía nativista uruguaya fue parte de un movimiento más amplio de renovación en el que participaron otras formas del arte (la pintura y la música sobre todo) y que estuvo relacionado con un momento de auge económico y un cierto orgullo nacional. Así lo dice el mismo Silva Valdés en otros versos: "La ley acá es para todos, / la ley no mira el color; / para todos el trabajo, / el dulzor o el amargor; / cualquiera sale de pobre / con baquía y con sudor."

El Viejo Pancho: una poesía peculiar

El bardo criollo de Trelles no encaja fácilmente en el esquema establecido de la literatura que hemos reseñado, lo que es rasgo de su individualidad y resonancia. Para Eneida Sansone, El Viejo Pancho ocupa un puesto de transición entre la poesía gauchesca y la nativista, aunque la ensayista no justifica en detalle tal aseveración. Algo parecido propone, con más herramientas, Zum Felde, para quien El Viejo Pancho ocupa una posición intermedia entre los dos movimientos. Aunque esta declaración sea bastante difícil de probar, el crítico hace dos apreciaciones de la poesía campera de Trelles que parecen justificadas: una a nivel formal; la otra a nivel de contenido. La primera: "Apartándose igualmente de la décima convencional que parecía forma obligatoria de la poesía gauchesca de *El Fogón*, y de las primitivas formas payadorescas de Hidalgo y Hernández, el Viejo Pancho usa libremente de todos los ritmos de la estrofa castellana." La segunda apreciación, sobre el contenido, que le parece al crítico "la diferencia más fundamental que el Viejo Pancho presenta con respecto a los clásicos gauchescos", es el "tono esencialmente lírico de sus composiciones, ese tono *íntimo*, desconocido por la antigua poesía payadoresca [...] que era sustancialmente objetiva, relatora." En breve, entonces: aunque cronológicamente y en varias de sus posiciones ideológicas (ante la modernización y la inmigración contemporáneas, por ejemplo), El Viejo Pancho pertenece al resurgimiento nostálgico de la poesía gauchesca clásica, realizado en momentos de auge tradicionalista y a instancias del semanario *El Fogón*, su poesía tiene rasgos que la separan de la del creador típico de la época. Como la de sus colegas, su voz es gauchesca, pero se diferencia de ellos formal y temáticamente. Veamos algunos ejemplos de su mejor obra.

Paja Brava (1916): el gaucha en desgracia, los gringos y el amor

Ya se ha notado que el gran libro de El Viejo Pancho exhibe una variedad de formas; sus temas, en cambio, no son numerosos. Hay dos grandes núcleos temáticos en *Paja Brava*, cada uno con aspectos secundarios que lo apoyan o extienden. El primero retoma una preocupación clásica del género: el gaucha como entidad que tuvo su edad de oro y que ha pasado a sufrir con el advenimiento de los tiempos modernos. El segundo gran tema es original de El Viejo Pancho, y ocupa el mayor espacio de la colección: el amor.

La preocupación por el gaucha y sus presentes tribulaciones se nota ya en los primeros poemas del libro. Así en 'Fruta del tiempo' (1899), el poema que abre la colección. El poeta es un gaucha viejo que rechaza la invitación de un joven para ir a una penca o carrera de caballos en el campo. El viejo explica cómo la

última vez que fue, recibió el mal trato de un comisario que hacía alarde de su poder en compañía de los nuevos poderosos, para quienes el gaucho se ha convertido en un marginal indeseado. El poeta entonces rememora la época en que el gaucho había servido en las guerras y la contrasta con los tiempos actuales, en que el paisano se ha convertido en “el pan que no se vende de esta tierra”.

Como complemento de esta desilusión por los cambios a su alrededor, el gaucho de El Viejo Pancho, aunque menospreciado y casi extinguido en el presente, nunca cesa en su profundo nacionalismo, inspirado a menudo en la gesta liberadora liderada por Artigas. En algunos poemas se festeja la independencia de Uruguay, como en ‘Vidalitas’ (1899) (que termina: “Mi patria y la gloria, / Vidalita, / se hicieron amigas: / porque fue esta tierra, / Vidalita, / la cuna de Artigas”), escrito para un homenaje de escuela primaria, y ‘¡Ni carrera!’, en que la imagen del líder oriental, que se enfrentara al centralismo de Buenos Aires en la década de 1810, es referente para el conflicto de límites entre los dos países.

Ya en el tercer poema de la colección, ‘Cáidas’ (1913), la transformación de la vida del gaucho se empieza a enfocar sobre el ámbito racial y da paso a uno de los subtemas más notables de la colección: el rechazo al gringo. El gaucho contempla un campo plantado de trigo y lo contrasta con los tiempos de antes en que dominaba la ganadería cimarrona. El cuarto poema, ‘Desencanto. ¡A volar!...’ (1899), expresa la desilusión del gaucho que ha vuelto a sus pagos y los encuentra tan cambiados que decide huir para nunca volver, incapaz de detener los cambios. Otra vez se presenta el contraste entre el mundo anterior de libertad y energía sin fines de progreso, y el actual de domesticidad, ahorro y sedentarismo. La tierra de sus alrededores se usa ahora para la agricultura, y sus practicantes son rubios inmigrantes canarios, los mismos que llegaban en esos años al departamento de Canelones. La china morocha que antes era compañera natural del gaucho ha sido desplazada por la inmigrante de “rulo”, “frente de cuajada” y “mejiya rosada”.

El tema de la presente infelicidad del gaucho y la indeseada aparición de los gringos agricultores, que ocupa los primeros cuatro poemas, es interrumpido en ‘A lo oscuro’ (1900), en que el gaucho acuerda una cita con su china. El tono es más ligero y feliz, pero cambia en el siguiente poema, ‘Zonceras’ (1899), en que el amor retoma un aspecto del tema anterior: la nostalgia. En realidad, ni el tono gracioso de amorío en ‘A lo oscuro’, ni la convicción del poeta de ‘Zonceras’ de que hay que evitar a la mujer, son típicos de El Viejo Pancho. Más bien lo contrario: el amor es generalmente triste y, como una droga, no puede el gaucho salir de sus garras. La actitud frente al amor que aflora en estos primeros poemas tiene dos caras: una violenta y vengadora, y otra dócil y humillada.

El Terruño y el último Viejo Pancho

En esta revista, también dedicada a asuntos y literatura camperos, pero de corte más moderno y menos nostálgico, publicó Trelles la mayoría de sus poemas gauchescos a partir de 1917 y hasta su muerte. Su director, Agustín S. Smith, fue responsable de la ‘galvanización’ de la musa medio inerte de El Viejo Pancho, que pasó a crear algunos de sus textos más logrados.

En ‘Remordimientos’ (1ª ed., s. f.) el gaucho pide perdón a la china por haberle cortado la trenza en ‘Resolución’ (1899). El poeta recuerda la ocasión en que volvió a ver a la china que había



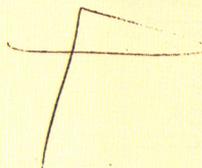
Portada de *El Terruño*, Año I, N° 4, octubre de 1917, con foto de Alonso y Trelles.

ofendido y creyó notar que, como él, seguía sintiendo el antiguo amor. Esto lo lleva a celebrar la causa de su pesar (el desdén de la china) pero a arrepentirse de la acción que tomó para calmarlo (cortarle la trenza): “Y bendeciré el rigor / de tu desdén asesino / que a lo largo e mi camino / sembró abrojos y dolor; / y cuando ya el estertor / se acerque de mi agonía, / he de maldecir el día / en que te inferí la ofensa / de robarte aqueya trenza / que consoló el alma mía”. Esta resolución parece consistente con el esquema de placer en el rechazo que notamos antes, y agrega el remordimiento de haber actuado con violencia. Este último aspecto es consistente con un tono generalmente más estoico y meditativo de El Viejo Pancho tardío. En ‘Misterio’ (1919), el gaucho viejo gana el respeto de los jóvenes que lo rodean al contar sus historias de antes, y su ánimo se acalla al ver entrar a las chinas. Recuerda, sin odio ya, la historia de ‘Resolución’: “Y sus labios, contraídos / por un gesto e despecho, / hablaban de una trenza / cortada rente a cuero, / y de un amor infortunao y triste, / y de un desdén inexplicable y terco”. Es cierto que en algunos textos se nota la continuación de la agresividad y el odio hacia la mujer que recuerdan los textos tempranos (por ejemplo ‘¡Como todas!’ (1920), en que el gaucho niega el dolor de una viuda), pero en general hay un mayor estoicismo y una menor ansia de venganza en los poemas para *El Terruño*, que parecen corresponder con la mayor edad del autor.

Un aspecto digno de notar en estos poemas tardíos para *El Terruño* es la mayor presencia de la metáfora, característica que parecería acercarlos a movimientos de vanguardia contemporáneos, incluido el ya señalado nativismo que se estaba gestando por esos años localmente. Un ejemplo de metáfora es la frase “voy a la tablada de los gauchos zonzos / a venderles miles de esperanzas gordas”, dicha por el tropero Desengaño en ‘¡Hopa... hopa... hopa!’, seguramente uno de los poemas más logrados de El Viejo Pancho. Rico también en metáforas es ‘Mágoa’ (1920 o 1922), que comienza: “Campié [recorrí buscando] de mozo con ansia loca / la sé de un alma pa ser su fuente, / y la que en mi agua puso su boca / vertió desdenes en su corriente”. Esta nueva inclinación hacia la metáfora sugiere que la poesía de El Viejo Pancho fue evolucionando en dirección a un tono no sólo más meditativo y estoico sino también más abstracto y por tanto más universal. Una posible corroboración de esta hipótesis es el hallazgo de un poema inédito en el Archivo Alonso y Trelles de la Biblioteca Nacional de Montevideo:

Aprovechate, gaviota

Sobre la seda de unos labios rojos
Bebé, gurí, con sé loca y ardiente
Del beberaje del amor la copa...
Aflojales cabresto a los antojos,
Que, a lo mejor, la achura que galopa
Se te empaca e repente,
Sin darte tiempo ni a cerrar los ojos —



Manuscrito de
'Aprovechate, gaviota'
(Archivo Alonso y Trelles
de la Biblioteca Nacional
de Montevideo).

'Aprovechate, gaviota'

Sobre la seda de unos labios rojos
bebé, gurí, con sé loca y ardiente
del beberaje del amor la copa...
Aflojales cabresto a los antojos,
que, a lo mejor, la achura que galopa
se te empaca e repente,
sin darte tiempo ni a cerrar los ojos.

Suponemos que este sucinto texto fue escrito en los últimos años de Trelles, ya que su tema, la fugacidad de la vida, es consistente con la preocupación por la muerte que se nota en varios de los poemas tardíos (por ejemplo, 'Lo que no envejece' [1920], 'Mi testamento' [1922], 'A mi rancho' [1923]). 'Aprovechate, gaviota' trata entonces de un tópico universal, el *carpe diem*, y hace uso de lenguaje metafórico y versos y rima inusuales para el género gauchesco (seis endecasílabos y un heptasílabo, con rima *abca-bba*). La imagen central, "aflojales cabresto a los antojos, / que, a lo mejor, la achura que galopa / se te empaca e repente", se alimenta de lenguaje gauchesco (que en español castizo sería: dales rienda suelta a los deseos porque el corazón [la achura que galopa o la viscera que late] se puede detener en cualquier momento).

El uso de la metáfora en dicción gauchesca es novedoso en el contexto del género y también en relación con el nativismo de la época, movimiento que, como vimos por el ejemplo de Silva Valdés, aunque interesado en las imágenes sorprendentes, prefería un lenguaje no dialectal. Resulta entonces que, aunque independiente de la vanguardia, El Viejo Pancho supo ser innovador.

El éxito de *Paja Brava* y la fama de El Viejo Pancho

Hasta mediados de siglo hay varios indicios del éxito de *Paja Brava*. El primero es editorial. Hasta la oficial de 1954, hubo quince ediciones, algunas de ellas ilustradas por destacados artistas nacionales. De la tercera edición, de 1923, dijo Orosmán Moratorio (hijo del mencionado amigo y editor de Trelles) que "fue un acontecimiento por todos celebrado. En los primeros tres días de su aparición y sólo en Montevideo, se vendieron mil quinientos ejemplares". Aunque la popularidad ha ido disminuyendo desde los años cincuenta, cada década ha tenido su edición de *Paja Brava*, siendo la última de 1988.

Aunque sin excesos celebratorios, la crítica seria de la época que siguió a El Viejo Pancho también ha tendido a tratarlo con bondad. Su obra recibió la atención de los prominentes intelectuales de los años veinte y treinta, Gustavo Gallinal y Alberto Zum Felde, y en las dos décadas siguientes, de José Pereira Rodríguez. En general estos críticos coinciden en que la obra de El Viejo Pancho representa lo mejor del movimiento asociado con *El Fogón* (también suele salvarse Elías Regules), y apuntan las cualidades idiosincrásicas de subjetivismo y estilo que hemos señalado más arriba. Un representante más reciente del género criollista, Serafín J. García, redactó un prólogo positivo para la edición de *Paja Brava* en la Biblioteca Artigas. El texto de esa edición, además, fue cuidado por uno de los grandes críticos de la Generación del 45, Ángel Rama, quien volvió a publicar *Paja Brava* en su propia casa editorial, Arca, en 1968. En cambio Emir Rodríguez Monegal, compañero de generación y eterno adversario de Rama, escribió una nota negativa en *Marcha* al cumplirse el centenario del nacimiento de Trelles. En ella comienza mencionando los varios homenajes públicos donde faltó, a su ver, "el análisis literario a fondo y sobró (siempre sobra) el enternecimiento y la cursilería". Por su parte, Monegal le achaca a la obra de El Viejo Pancho el ser demasiado accesible, "una poesía que no exige preparación ni esfuerzo alguno, que va por caminos trillados, que descansa alegremente en lo anecdótico, que respeta los gustos del ambiente", y propone que merece ser objeto de un estudio sociológico más que literario.

Más allá de lo discutible de esta evaluación (en especial, lo de los caminos trillados, que va en contra de los aspectos idiosincrásicos que hemos notado), Rodríguez Monegal con seguridad tiene razón en cuanto al tono retórico de los homenajes de que fue objeto Trelles. Pero mientras que ese elemento no se puede negar, por otro lado el gran número de homenajes en el caso de Trelles debe verse también como indicación de la popularidad y el respeto de que fue objeto su obra. Entre los homenajes que hemos podido constatar, se encuentran los siguientes: 8 de enero de 1922, celebración al estilo gauchesco en San José, Uruguay; en fecha anterior a 1941, bautismo de calle y plaza con el nombre de El Viejo Pancho en Montevideo; 25 de julio de 1943: plantación de un ceibo, árbol nacional de Uruguay, y colocación de una placa conmemorativa en la plaza de la calle que lleva el nombre El Viejo Pancho en Montevideo; 3 de marzo de 1946, homenaje en Ribadeo: "velada literaria a fin de que todos los ribadenses puedan enterarse de la categoría artística alcanzada por el más ilustre ribadense de todos los tiempos" y creación del Comité Hispano-Uruguayo pro Monumento al poeta en su villa natal; 28 de julio de 1946, nuevo homenaje en Ribadeo, que incluyó el descubrimiento de una placa conmemorativa en la fachada de la casa donde había nacido; 1 de setiembre de 1957, conmemoración del centenario del nacimiento de Trelles en Ribadeo, que incluyó la inauguración de la Biblioteca Pública El Viejo Pancho y el descubrimiento en la Plaza de España de uno de dos bustos gemelos del poeta, creados por el escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín —el segundo fue colocado el mismo año en la plaza El Viejo Pancho de Montevideo. Un último dato digno de notar es que varios de los poemas de El Viejo Pancho se convirtieron en canciones de artistas populares. Entre ellos estuvo Carlos Gardel, quien grabó cinco poemas, hecho que no sólo confirmó la popularidad y respeto de Trelles, sino que seguramente contribuyó a que se acrecentaran.

¿Con qué imagen nos quedamos, hoy, de la obra de José Alonso y Trelles? Creo que es una imagen triple. Primero, la de un

aventurero que, sin olvidar sus raíces, logró integrarse plenamente en un nuevo contexto que lo inspiró y que supo reconocer su talento. Esta experiencia no es demasiado común en la migración moderna, que a menudo implica infelicidad y desencuentros. Segundo, la de un creador dinámico y polifacético, que probó suerte en una variedad de medios de expresión, que incluyeron el periodismo satírico de aldea y el teatro para aficionados. En todos ellos alcanzó un éxito por lo menos decoroso. Tercero, la del poeta que logró dominar un registro nuevo para él, el de la poesía gauchesca, al que aportó sus propias e idiosincrásicas visiones del amor y del mundo, logrando una mezcla aplaudida por varias generaciones.

Esta especie de Josef Conrad gallego, triunfador e innovador en una lengua adoptiva, es el que ha quedado plasmado en la imagen popular y en los textos sobre literatura nacional. En cuanto al mérito de su obra quizás siga valiendo la evaluación que el mismo Trelles hizo alguna vez, luego de afirmar que 'La Güeya' había sido su mejor poema: "Creo también –pese al generoso entusiasmo de muchos– que sólo ocho o diez de mis composiciones vivirán algunos años. El resto se lo llevará el viento." Cada lector de esta nueva edición podrá elegir su propia antología a partir de todos los textos que se conocen del autor.

Gustavo San Román

LA GÜEYA

Pulpero, eche caña,
caña de la güena,
yene hasta los topes ese vaso grande.
No ande con miserias.

Tengo como un juego
la boca de seca,
y en el tragadero tengo como un ñudo,
que me ahoga y me apreta.

Deme esa guitarra...
¡Quién sabe sus cuerdas
no me dicen algo que me dé coraje
pa echar esto ajuera!...

Hoy de madrugada
yegué a mis taperas,
y oservé en el pasto mojao po'el sereno
yo no sé qué güeyas...

Tal vez de algún perro...
Pero, ¡de ánde yerba!
si al lao de mi rancho no tengo chiquero
ni en mi casa hay perra...

Dentré, y a mi china
la encontré despierta...
Pulpero, eche caña, que tengo la boca
lo mesmo que yesca...

Yo tengo, pulpero,
pa que usté lo sepa,
la moza más linda que han visto los ojos
en tuita la Tierra.

Con eya mi rancho
ni al cielo envidéa...
Pero eche otro vaso pa ver si me olvido,
que he visto una güeya...

DEL VIEJO PANCHO

Pulpero, eche caña
Caña de la güena
Yene hasta los topes ese vaso grande
No ande con miserias

Tengo como un juego
la boca de seca.
Y en el tr. gadero tengo como un ñudo
que me ahoga y me apreta

Déme esa guitarra
¡Quién sabe sus cuerdas
No me dicen algo que me dé coraje
Pa echar esto ajuera

Hoy de madrugada
Yegué a mis taperas.
Y oserve en el pasto, mojao po'el sereno.
Yo no sé qué güeyas

Tal vez de algún perro
Pero, ¡de ánde yerba!
Si al lao de mis ranchos no tengo chiquero
Ni en mi casa hay perra

Dentré y a mi china
la encontré despierta...
Pulpero, eche caña, que tengo la boca
lo mesmo que yesca

Yo tengo, pulpero,
Pa que usté lo sepa
La moza más linda que han visto los ojos
En tuita la Tierra

Con eya mi rancho
Ni al cielo envidéa.
Pero eche otro vaso pa ver si me olvido,
que he visto unas güeyas!!

Eala, Setiembre de 1899

Facsimil de la
primera edición de *La
Güeya*, publicada en
El Tala Cómicó, el 10
de setiembre de
1899.

[(Sin título) *El Fogón*, 2ª época, Año I, N° 42, 15 de setiembre de 1899, pág. 499]

MISTERIO

Era memoria linda
la memoria del viejo
pa contar sucedidos
de quién sabe qué tiempo,
mientras corría el cimarrón la rueda
y se enredaba en el ombú el pampero.

Pero había que amañarlo
p'arrancarlo al silencio
si le araba la frente
con sus rejas el ceño,
y en el oscuro espejo e las pupilas
encendían su luz ciertos recuerdos.

Porque entonces en sus labios,
temblequiantes y secos
beyaquiaba el rezongo
como potro mañero,
y de un costao al otro de la boca
tranquiaba el pucho de tabaco negro.

A ocasiones él solo
comenzaba los cuentos
que el gauchaje del pago
recogía en silencio,
viendo resucitar, como a un conjuro,
la atormentada juventú del viejo.

Gurí en la guerra grande,
mozo cuando Quinteros,
soldao en la el Quebracho,
y herido en la del Cerro,
ande un caudiyi levantaba el poncho,
ayí estaba él apeligrando el cuero.

Eran de ver sus ojos
medio acosaos del sueño
arder como las brasas
del tizón trasfoguero,
cuando echando a la nuca el "borsalino"
les contaba e peleas y entreveros.

Los gurises, al óirlo,
silenciosos y trémulos,
sentían por las venas
correrles como un juego
la alborotada sangre de la raza,
y el fin pedían de la historia al viejo.

Pero cáiban las chinas
curiosiendo el respeto
con que los gauchos óian
las locuras del cuento,
y, sin saber por qué, sobre los párpados
del viejo historiador se echaba el sueño.

Y sus labios, contraidos
por un gesto e despecho,
hablaban de una trenza
cortada rente al cuero,
y de un amor infortunado y triste,
y de un desdén inexplicable y terco.

[El Terruño, Año II, N° 24, junio de 1919]

INSOMNIO

I
Es de noche; pasa
rezongando el viento
que duebla los sauces
cuasi contra el suelo.
En el fondo oscuro
de mi rancho viejo,
tiraio sobre el catre
de lecho de tientos,
aguaito las horas
que han de tráerme el sueño,
y las horas pasan,
y ni yo me duermo,
ni duerme en la costa
del baño el tero,
que ocasiones grita
no sé qué lamento
que el chajá repite
dende ayá muy lejos...

.....
¡Pucha que son largas
las noches de invierno!

II
A través del turbio
cristal del recuerdo
van mis años mozos
pasando muy lentos.
Y después que gozo
si a vivirlos güelvo,
pensando en los de ahura
no sé lo qué siento...
Noviyos sin guampas,
yeguas sin cencerro,
potros que se doman
a juerza e cabresto;
bretes que mataron
los lujos camperos,
gauchos que no saben
de vincha y culero,
patrones que en auto
van a los rodeos...

.....
¡Pucha que son largas
las noches de invierno!

III
La puerta del rancho
tiembla porque el perro
tirita contra eya
de frío y de miedo...
Tuito es hielo ajuera,
tuito es frío adentro,
y las horas pasan,
y yo no me duermo;
y, pa pior, en lo hondo
de mi pensamiento
briyan encendidos
dos ojos matreros
que persigo al ñudo
pa quedarme en eyos...
Son los ojos brujos
que olvidar no puedo,
porque ya pa siempre
robáronme el sueño

.....
¡Pucha que son largas
las noches de invierno!

[El Terruño, Año I, N° 6, diciembre de 1917]



José Alonso y Trelles por Hermenegildo Sabat
(en Sabat Pebet, pag 52).

¡HOPA... HOPA... HOPA!

Cuasi anochecido, cerquita e mi rancho,
cuando con mis penas conversaba a solas,
sentí ayer ruidaje como de pezuñas
y el grito campero de ¡hopa!, ¡hopa!, ¡hopa!...

Salí, y en lo oscuro vide uno de poncho
yevando a los tientos lazo y boleadoras,
que al tranco espacioso de un matungo zaino
arriaba animales que parecían sombras.

—“Paresé, aparcerero, paresé y disculpe—,
le dije: —¿Qué bichos yeva en esa tropa.”
—“Voy pa la tablada de los gauchos zonzos
a venderles miles de esperanzas gordas”.

—“Si el mercao promete y engolosinado
güelvo po'estos pagos en procura de otras,
no olvide que tengo mis potreros yenos,
y que hasta e regalo se las cedo todas”...

Sonrióse el tropero, que era el Desengaño,
talonió el matungo derecho a las sombras,
y áun trae a mis óidos el viento e la noche
su grito campero de “¡hopa!, ¡hopa!, ¡hopa!”.

[El Terruño, Año III, N° 36, junio de 1920]