

LA LITERATURA URUGUAYA

(1757-1917)

Unas cuantas alquerías en una colonia sin historia por donde transitaban jesuitas: esto era, hasta fines de la centuria décima-octava, el opulento Montevideo de hoy. A la ciudad que iba a ser baluarte de libertades y cuna de un lirismo emancipado—la «nueva Troya» de Dumas y la Atenas romántica de 1841—le concedieron sólo en 1757 el rango de capital provinciana. Por eso apenas gravitaron sobre su literatura el gongorismo, el clasicismo oficial y amanerado que España exportaba a sus colonias. A la oscura provincia ultramarina sólo llegó lo que no vino adrede: la copla en labios de aventureros, la copla ardiente y plebeya. Ni siquiera se aclimató el romance. «Nuestro pueblo, decía el argentino Gutiérrez en su estudio sobre «la literatura de Mayo», repudió instintivamente las aventuras picarescas de los truhanes y las hazañas de violencia y rapiña de que abundan aquellas relaciones asonantadas en que palpita la vida española.» Sólo un hondo sentimiento florecía en la copla. Y de la tierra en barbecho, del alma popular desamparada como la pampa vecina, huraña como los potros de su horizonte bárbaro, iba a irrumpir un canto propio, cuando en las tardes infinitas de aquella turbia Hélade, el mismo gaucho que blandía el lazo o las *boleadoras*, pulsaba la guitarra para la anónima poesía del *cielito*.

Y fué este lirismo de alquería, este canto de payador rebelde a todo canon literario, pero inspirado en su terruño—«de rancho en rancho y de tamera en galpón», como en el verso de Hidal-

go—, el que tal vez preservaría por largos años, a la literatura del Uruguay, del énfasis romántico. Porque el *ciclo* es entonces la historia sucinta y popular de la hazaña libertadora en América, Escrito para el pueblo, debe tener su simplicidad, su realismo; y como observa Gutiérrez, las más veces son de idéntica mano esta canción humilde y la arrogante oda.

Desde las primeras horas de independencia, la literatura del Uruguay adquiere, pues, acento propio. Por todos sus géneros circula el más noble y pintoresco afán de encastamiento. Si no inventó el americanismo, si Bello o *Plácido* hacían ya el inventario apasionado de nuestra flora, tuvo en primicia el Uruguay poesía gaucha, teatro local, novela rústica. A Hidalgo le corresponde el desacato sublime de haber dado ciudadanía literaria al payador. En diálogos plebeyos inaugura una poesía y un teatro (1). Rejuvenece con cielitos la poesía desnuda y fuerte del pueblo, cuyos eternos temas son el amor o la muerte. Por esas calles de provincia independiente y vocinglera, Acuña de Figueroa aplaca los extravíos románticos con su realismo apacible, familiar y jovial. Marcos Sastre ve, en su *Tempe argentino* (naturalista poeta como Humbolt), aquel paisaje pampeano por donde van a pasar *Caramurú* y *Tabaré*. Acentúase con los años este nacionalismo proteccionista. Magariños Cervantes, Zorrilla de San Martín, Reyles o Viana, fervientes espectadores del gaicho y su paisaje, inician, antes o después de la escuela de Medán, una retórica nacional que tiene sus metáforas exclusivas. Un realismo frugal pudiera ser la *faculté maîtresse* de esta sensibilidad localizada.

Realismo que se adivina hasta en románticos cuando Berro destina su juventud a redimir la esclavitud cantando. Visión terrestre y pintoresca, que maravilla en Rodó cuando describe la comarca imaginaria de un cuento o el paisaje que no ha visto en

(1) Véase el Apéndice.

su *Montalvo*; en Zorrilla de San Martín si evoca a Artigas o a Tabaré; y hasta en Herrera y Reissig, sí, en Herrera, el Manet o el Pissarro, exorbitante de su paisaje natal, cuando sale a ver de su balcón la tarde impresionista que ya acribillan fugando las «palomas violetas».

I

Primero los conquistadores españoles, después los jesuitas misioneros, con más dúctil y aterciopelada mano, trataron de reducir el temple de la indómita raza originaria. Divididos los dominios de estos últimos en estancias que un jefe o cura presidía, el Uruguay fué una Arcadia monástica de pastores *charrúas*; y a los errantes Melibeos no se les podía pedir cultura alguna. No era costumbre de los padres favorecer la inteligencia del aborigen, ni entre los grandes terratenientes de Loyola vino de España algún poeta. Sólo ochocientos volúmenes de moral y patristica contaba la biblioteca de los jesuitas cuando los expulsó Carlos III, en Julio de 1767 (1).

(1) En una ciudad fundada en 1726 no pueden tener larga historia la instrucción pública y la Prensa. Jesuitas y franciscanos acapararon la primera. «En cumplimiento del art. 28 del decreto de expulsión de los jesuitas, el Cabildo instituye, en 1772, en el local desalojado por la residencia, una escuela pública y gratuita de primeras letras y latinidad» (Lorenzo Barbagelata, *Artigas antes de 1810*). Los franciscanos reemplazaron a los jesuitas cuando éstos fueron expulsados, y en 1787, ampliando estudios, creaban una cátedra de Filosofía. Sin duda no era tan deficiente la instrucción que se daba allí a los jóvenes, pues surgieron, a fines del coloniaje, talentos como los Larrañaga y Pérez Castellano, escritores iniciales del Uruguay. El discurso pronunciado por Larrañaga (*Dámaso A. Larrañaga: Oración inaugural que en la apertura de la Biblioteca Pública de Montevideo dijo D. A. L., Director de este establecimiento, Montevideo, 1816*); y los trabajos literarios de Pérez Castellano están probando la avanzada cultura. El escrito más antiguo de este último, una carta que

Pero el poeta popular, el «gaucho cantor», surgía ya en los campos. Del brasileño escapado de presidio, del español viandante, de toda unión fortuita con las mujeres del país, nacía una raza holgazana y andariega, hidalga y pobre, que merodeaba cantando su pena bravía. Es el revolucionario de mañana, en quien se obstina la insumisión del charrúa, el gaucho descontento que, con Artigas por jefe, va a libertar el Uruguay. A su aversión nativa por la Metrópoli se suman entonces más hondos motivos de rebeldía. Como en la Revolución francesa, hay que buscar en la uruguayana, junto con el malestar social, el motivo económico. Las cortapisas impuestas al comercio, en contraste con la opulencia del vecino Brasil; el descontento por la venta de los empleos judiciales; la convicción que tienen los criollos

dirigía a su maestro de latinidad, D. Benito Riva, entonces de tránsito en Italia, importa, por tratarse de un relato circunstanciado de la vida uruguayana colonial. Sigue a ésta un pequeño *Diccionario de algunas palabras de la lengua «Auca»* y una poesía inspirada por el perro que acompaña a un ciego, cuando Cristo repite el milagro de devolverle la vista. Esta última, que, como otros trabajos de Pérez Castellano, se encuentra en un manuscrito inédito titulado *Caxón de sastre*, está escrita en francés dudoso y versos macarrónicos.

La *Memoria de los acontecimientos de la guerra actual (1806) en el Río de la Plata*, por el presbítero Dr. José M. Pérez Castellano, inédita aún (y de la que tenemos una copia entre manos) no podría ser considerada como obra literaria a pesar de estar escrita en tersa prosa. Alguna de sus páginas y las citas frecuentes de Horacio y Ovidio nos indican las aficiones del autor y sus contemporáneos. Reputa por tan buena, que «se puede hombrrear con lo mejor que en esa línea se ha impreso en castellano y en las pocas lenguas que yo conozco» una oda a la reconquista, adocenada y clásica, que publicara el argentino D. José Prego de Oliver.

El primer periódico uruguayo apareció en 1807, en la época de la efímera soberanía británica. Era bilingüe y se intitulaba *La Estrella del Sur*. Después apareció la *Gaceta*, redactada, primero, por D. Nicolás Herrera, y más tarde, de 1811 a 1814, por Fr. Cirilo de Alameda y Brea. En *El Nacional*, Lamas y Cané propagan la cruzada romántica. Allí escriben Alberdi, Frías, Domínguez y Rivera Indarte, quien dirigió el periódico

de ser «los últimos en gozar de los beneficios y los primeros en llevar todas las cargas»; la democrática igualdad de esa vida agraria; la misma pasajera dominación inglesa, que inició a los uruguayos en los «secretos del gobierno libre», todas las causas insuperablemente expuestas por Bauzá, estimularon la reacción libertaria, favorecieron su éxito fulminante.

No debe sorprender que una literatura inaugurada con la Patria tenga por tema exclusivo la Libertad. La poesía sólo pudo ser trasposición del patriotismo, como en los versos de Hidalgo, llegándose desde las primeras horas de vida independiente a esa «santa conspiración del poeta y del ciudadano», que elogiara más tarde un escritor ilustre. Por quince años casi todo poeta del Uruguay está a caballo. Esa novia inconsistente y suspirada

de 1839 a 1845. Antes de que *El Comercio del Plata*, de Juan Cruz Varela, se transformara en el diario más importante de Montevideo, desde el punto de vista histórico y literario, otros muchos de vida efímera trataron de rivalizar con él y sobrepasar su vehemente propaganda. *El Comercio del Plata*, *El Nacional* y *El Iris* son los tres periódicos que mejor representan la iniciación y el desarrollo de aquel gran movimiento intelectual. De 1844 a 1851 se publicó, en las filas del ejército rosista, *El Defensor de la Independencia Americana*, a que aludiremos en estas páginas, redactado por D. Carlos G. Villademoros.

Ha concluído el Sitio Grande y la prensa cobra nueva vida. Se funda en 1863 un diario de enorme prestigio y decisiva influencia. En *El Siglo* se afirman talentos como los de José Pedro Ramírez y Julio Herrera y Obes. Es, en una época de apasionadas luchas, el periódico girondino por excelencia; y contribuye a preparar una democracia libre de tiranías. Por el nombre ilustre del fundador, más que por sus doctrinas reaccionarias, tuvo gran resonancia *El Bien Público*, de Juan Zorrilla de San Martín (1878), fundado para contrarrestar la influencia de *La Razón*, que es, con *El Siglo*, el gran órgano de la acción liberal. El insigne novelista Eduardo Acevedo Díaz comenzó a dirigir en 1895 *El Nacional*, que fué uno de los más prestigiosos diarios de Montevideo. Inútil nos parece agregar en esta breve nómina el nombre de otros también importantes, como *El Plata*, *El Heraldo* y *El Día*, que dirigieron, respectivamente, Carlos María Ramírez, Julio Herrera y José Batlle.

en los versos del milonguero o del payador ha hallado nombre. Por la Libertad se combate en las Piedras y en el Cerrito. Por ella, con treinta y dos temerarios, desembarca Lavalleja a emancipar o a morir; y Larrañaga ha visto a Artigas, vestido de azul como un paisano, envuelto en su «capote de bayetón», pobre y sencillo, como el sublime capataz de la estancia uruguaya. De 1811 a 1826, Montevideo es una encrucijada de argentinos, portugueses y brasileños. La patria, emancipada en el 1814 por la cruenta victoria del Guayabo, comienza a hablar portugués bajo la tutela advenediza. Acuña de Figueroa había de satirizar más tarde esta «influencia fatal del extranjerismo» que alteraba las costumbres y la lengua. Pero en Sarandí, en el Rincón de las Gallinas (1825), queda extirpado el mal; y la victoria de Ituzaingó (1826), con la reconquista de las Misiones, cierran aquel triste paréntesis.

¿Cómo pedir a estos guerreros del Río de la Plata otra cosa que el himno y que la oda? Todo había de resonar marcial y heroicamente. En las escuelas mismas, nos cuenta en 1817 el viajero Brakenridge, sólo se enseñaba «a leer, a escribir, y a cantar la Patria». Cuando los pies llegaban al estribo, los niños desertaban de la escuela y era su *école buissonnière* el vivaque. Por eso el argentino Juan Cruz Varela se sorprendía de que los escritores de su país desconocieran el género descriptivo. ¿Qué podía hacerse, en realidad? Se escribía para exaltar el combate, para cantar agresivamente la libertad en peligro. El poeta era, ante todo, un buen republicano. «Sus cantos son acción». Después, con más reposo, con la fatiga de tantas luchas, se extraviarán, por las orillas del mar o el lindero del bosque umbrío, los Rafaeles y los Renatos, hallando consonancias entre esta salvaje naturaleza y su alma huraña. Por el momento, el bosque es sólo asilo de patriotas; y en las riberas románticas espera a Artigas la barca que ha de llevarlo al falucho de los diputados de Buenos Aires, o avanzan con sigilo, hacia la gloria, los treinta y dos de Lavalleja.

No todo fué, sin embargo, exorbitante lirismo. Francisco Acuña de Figueroa, que en su *Diario del Sitio* trazó la historia rimada de aquellas horas de fiebre, nos cuenta que el patriotismo y la guerra no excluyeron, alguna vez, risueñas treguas. Llega en la noche un contrario, que propone dejar detrás de un terraplén verdura y carne fresca en cambio de un frasco de caña fuerte. Con uniforme de dragón «preñado de gacetas y folletos», sacan los combatientes un muñeco «por gracejo, en un flaco *reyuno* hacia el camino». En el Carnaval de 1813, las charangas del baile popular formaban la más extraña consonancia con el estampido de los cañones. Y si faltaban cascarones de huevo para empapar al vecino, se buscaban bolsas de cal para encanecerlo...

En esas horas turbias, cuando, a través de rivalidades regionales, la idea de patria iba formándose, cuando la reciente independencia peligraba, el poeta popular salió del pueblo. Fue un oficial de barbería (1) quien cantó los primeros triunfos, rudo y tierno a la vez, como su raza criolla, mezclando interjecciones de establo con diminutivos cariñosos de *vidalita*. Bartolomé Hidalgo (1788—?) es, cuando quiere, el menos solemne de los poetas, y por lo mismo el legítimo portavoz de su tierra gaucha. Sus poesías son *cielitos* que cantarán en la guitarra los payadores; son

(1) Es común opinión, que también acepta Leguizamón en su excelente estudio sobre Hidalgo (*De cepa criolla*, Buenos Aires, 1908). Nació en Montevideo el 24 de Agosto de 1788, según el mismo autor, que vió su partida de bautismo en el Archivo de la curia. Había sido nombrado comisario de guerra en 1802. Vivió después en Buenos Aires, contrajo allí matrimonio y murió joven. Era empleado de la Aduana de esta ciudad desde 1814. Gutiérrez, que fijaba su nacimiento en 1791, dice citando a Rivera Indarte, que era de «constitución débil y enfermiza». Añade que el empleo de comisario del Ejército «le fué concedido por la Junta de Buenos Aires en 18 de Octubre de 1811, a consecuencia de la recomendación que mereció el *benemérito patriota* D. Bartolomé Hidalgo por su conducta en la restauración de Paisandú».

diálogos de vate primitivo, de aeda campesino, con toda la fresca ingenuidad y el hondo sentido justiciero de los pueblos americanos. Así florece definitivamente la poesía espontánea de nuestro suelo. Ya no es la copla violenta, no es el romance. Las más enérgicas declaraciones de los *cielos* tienen el acento pintoresco del gaucho y contrastan escandalosamente con las odas pomposas de independencia.

«Coraje y latón en mano,
y entreverarnos al grito
hasta sacarles el guano.»

«O reconocernos libres
o adiosito y sable en mano».

Así hablaba Hidalgo al pueblo en su lenguaje. Era natural que hasta los confines del Uruguay resonara su patriotismo en las guitarras. No siempre se expresaba así: anodinamente clásicas son las composiciones de primera juventud, su *Marcha oriental* de 1811; el monólogo los *Sentimientos de un patriota*, representado en el teatro de Montevideo la noche del 30 de Enero de 1816; las inscripciones «colocadas en el pedestal de una hermosa pirámide artificial formada en celebridad del aniversario del 25 de Mayo de 1816, en la plaza de la ciudad de Montevideo»⁽¹⁾ y el antiguo Himno nacional. Escribe como Araucho, como el Figueroa de los malos momentos. Neptuno o Leonidas, toda una postiza antigüedad aprendida en el colegio, reluce en estos versos; pero allí mismo resuena y se repite como un sésamo ferviente la palabra deslumbradora de libertad. «Es la muerte par-

(1) Algunas de estas poesías las copia el *Parnaso oriental* de la *Lira argentina*, París (1824), publicada por. D. Ramón Díaz.

tido mejor» dijo en el himno; y las composiciones populares de Hidalgo propagan el dilema de «libertad o muerte». Su primer ensayo en el feliz género plebeyo, inventado por él, es, según Leguizamón, el «cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú». Su primera obra conocida de que tenemos noticia, el cielito a la venida de la Armada española en 1819. Su más aplaudida inspiración, los diálogos famosos. *Entró la Patria*, pero mil facciones siguen desgarrándose en el Uruguay como en América, y las antiguas injusticias perduran. Ha censurado aquél la peligrosa desunión en sus primeros versos; su desencanto por las famosas libertades, tan anheladas y tan menguadas, se armoniza perfectamente con el lenguaje semi-gaucho de su *Diálogo patriótico*. Ocurre la charla «entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las islas del Tordillo, y el gaucho Ramón Contreras, vecino de la Guardia del Monte». La escena en casa del paisano Contreras es encantadora y uruguaya. Terciados los ponchos, mientras afuera piafa el *manca-rrón*, ambos amigos hablan del pasado y sus desengaños. Hierve el agua para el mate amargo. Y en la hora meridiana es suave contar miserias viejas. De casi nada ha servido la devoción a la santa causa. Diez años de combates sólo acendrarón el «eterno rencor». Todos quisieron gobernar, y una tropilla de pobres «metida en su rincón canta al son de la miseria». Ante las leyes no son «lo mismo el poncho que casaca y pantalón»; y, sin embargo, se derramó por la igualdad tanta sangre. ¿Dónde se fueron los dineros? Si pide un inválido un socorro, «le largan una camisa..., unos cigarros, y adiós». «¿Roba un gaucho un manca-rrón?» Presidio largo. Pero a su antojo delinque el personaje. Todo el diálogo es así, resignado y vencido como la pena del pueblo.

Esto dijo el viejo Chano
y a su pago se marchó.
Ramón se largó al rodeo
y el diálogo se acabó.

Tan pintoresca como ésta es la *Relación de las fiestas mayas celebradas en Buenos Aires en 1822*. «A partir de esta fecha, dice, Leguizamón, el cantor criollo enmudece para perderse en la sombra de un misterio impenetrable». Pero el género rústico y sencillo, como las estampas de Epinal, estaba destinado a prosperar. Toda una generación de discípulos, Aniceto el Gallo, Aniceto el Pollo, hasta el autor argentino del admirable *Martín Fierro*, interpretarían también la visión reducida, pero fuerte, que el gaucho se forma del universo.

Pocos libros ofrecen más exacta imagen de aquellos tiempos que el *Parnaso oriental* o *Guirnalda poética de la República Uruguaya* (1835), hasta en el simbolismo de las viñetas, en donde alternan lirás con panoplias y un sol con faz humana, un cándido sol de aurora cívica, no está lejos del indispensable gorro frigio.

El mismo eclecticismo muestran los versos. Junto al «desahogo poético de un patriota oriental», un «soneto a Filis fugitiva», y los diálogos familiares de Hidalgo, con algún reto sobrio del argentino Varela. Son casi siempre los del *Parnaso* versos misérrimos de inspiración y de rima cuando no es Acuña de Figueroa el cantor, porque nada más distante de la sagaz lentitud del yunque parnasiano que esta improvisada canción de poetas de poncho, que tienen prisa de terminar entre dos batallas. Combatiente es Hidalgo, que entona en esas páginas una *marcha oriental*; sargento es D. Eusebio Valdenegro, de quien leemos allí la famosa décima inscrita en la bandera blanca y roja, con secretos pliegos para el Cabildo, en 1811, cuando ponían sitio a Montevideo los patriotas encabezados por aquel «modelo de los hombres libres», que era Artigas, en la oda heroica de Araucho. Otra vez, como en los tiempos de aedas o de juglares, los poetas son intérpretes del delirio común, diputados líricos por cuya generosa alquimia se mudará en clara estrofa la turbia rebelión de estos comicios de la Libertad. Renán evocaba un día las aldeas medioevales, en donde el menestral y el artesano dormían pacífi-

camente por las noches, porque allí cerca oraban, en la iglesia iluminada, los intermediarios de lo Infinito. Delegados del culto nuevo, que es la Libertad, parecen conjurar también estos poetas, como Juan Cruz Varela en el *Parnaso*, «aquella ingrata noche» hispana. Asoma el sol en la mañana del 25 de Mayo de 1816, y lo saludan entre salvas, en la plaza pública, los niños de las escuelas de Montevideo entonando una canción de Francisco Araucho. Sobre el pedestal de una pirámide festiva, en la misma plaza, Bartolomé Hidalgo inscribe en versos el lema que «Mayo y Victoria» solemniza. Se inaugura el pabellón de la República con un soneto de Figueroa, y son de Figueroa los versos que decoran los transparentes del edificio del Consulado, cuando se jura la Constitución de 1830. El mismo poeta escribe el soneto que ha de recitar «el Genio de la Libertad, en la comparsa de los Señores del Comercio». Pero Figueroa, el pródigo y afluente cancionero, no puede escribirlo todo. Poetas menores le reemplazan, y más de una vez el buen fin justifica las rimas deplorables.

El entusiasmo patriótico, la sinceridad de aquella fe republicana magnifican, sin embargo, incultos versos y prestan a sus autores, así sean orientales o argentinos, un parecido fraternal en la expresión, como el poncho oscuro y la insignia roja hermanaban, sin duda, a los *blandengues*. Cuando más tarde los poetas del romanticismo, con tan sibilina idea de su misión, quisieron dar flamante autoridad de cetro al tirso antiguo, sólo evocaban tal vez, y esto pudiera excusar su vanidad, aquella breve soberanía lírica. Pero tan clara estirpe de voceros no conoció nunca la jactancia, el énfasis *cabotin* de los románticos. Los arremolina y agrupa, como en la *Marsellesa* de Rude, el mismo viento de libertad que entrelaza los mantos y se lleva confundida la voz del grupo insurrecto.

Estos cantores modestísimos anteponen siempre el renombre nacional a la propia fama, y al pie de las poesías del *Parnaso* se lee más de una vez «de incierto autor», o las firman

«un hijo de Montevideo» y «un patriota», como en tiempo de gesta y romancero permanecía anónimo el cantor de la aventura común (1).

Mezclado a los efusivos libertarios del *Parnaso*, alternando con ellos en grandilocuente patriotismo, pero autor al mismo tiempo de madrigales o de cielitos, D. Francisco Acuña de Figueroa (1790-1862) sorprende y desconcierta. Un destino singular equivocó en veinte años, por lo menos, el nacimiento de este poeta, que un cuarto de siglo antes, en más próspera colonia, hubiera sido el lírico oidor de algún virrey limeño y poeta. Cuando leemos los doce tomos de tan varia y amena literatura, creemos tener de nuevo entre las manos esos volúmenes de antología griega, en donde un coro de cantores votivos y de traviesos Ganimedes de la selva sagrada celebran, con el mismo desenfado elegante, el don de un panal en una tumba y la gracia de una guirnalda en una cabellera. Para tal poesía, decorativa y fugitiva como las rosas que canta, parecía nacido exclusivamente este

(1) En más detenido estudio analizaríamos las semejanzas del nacimiento de esta poesía heroica y popular del Río de la Plata con los orígenes españoles del romance, aplicando las conclusiones del Sr. Foulché-Delbosc, en su *Essai sur les origines du Romancero. Prélude* (París, 1912). A la imposibilidad, demostrada por él, de ver en el romancero una creación colectiva, pudieran servir de ejemplo y de comprobación ciertos relatos épicos de Hidalgo, que se dirían también escritos por una multitud de quien conservan el acento familiar y cordial. El poeta, contemporáneo de los sucesos que canta, adopta para la narración, como en España, la forma vivaz y sobria del diálogo. Se pierde más de una vez en la bruma que envolvió a los juglares; y hay cielitos anónimos, que son de Hidalgo probablemente.

Para llegar a la expresión original se comienza imitando, se adapta y modifica la antigua copla española. Ciro Bayo, en su muy interesante *Romancerillo del Plata*, ha copiado versos patrióticos en donde el poeta popular se limita a poner *godo* en vez de *moro*, atacando a España con sus propias armas.

Anacreonte del Uruguay que fué su Béranger y, como decía un viajero francés, en 1845, su Rouget de l'Isle (1).

Escribió con la misma vena (casi diríamos con igual placer) el canto nacional y «versitos para bordar en un pañuelo», su admirable traducción del salmo *Super flumina Babilonis* y estrofas en forma de botella. Su abrumadora facilidad recuerda la *boutade* de Nietzsche cuando define a Jorge Sand como «la vaca lechera del buen estilo». Pródigo don, que asombra a los contemporáneos por su fertilidad y su variedad. Florencio Varela aseguraba, en el prólogo a una colección de poesías hispano-americanas, interrumpida por la brusca muerte del colector, que Figueroa «manejaba el chiste como Moreto» y «el movimiento feliz del equívoco como Quevedo», al ensayar el género festivo; y que en sus poesías religiosas aventajaba quizás a Racine y a Fray Luis de León (2).

Todo se mezcla, oda y charada, óptimo lirismo y poesía de almanaque, en esos tomos que no se dirían obra de un solo autor, sino resumen de una época. Poetiza en portugués, improvisa un brindis casero o canta la más reciente victoria; es el cronista en verso de la actualidad uruguaya de medio siglo. Y como si pretendiera desconcertar, o tal vez con el secreto orgullo de su vario

(1) Adolphe Delacour, en su curioso libro titulado *Le Rio de la Plata. Buenos Ayres et Montevideo*, París, 1845.

(2) Francisco Acuña de Figueroa: oda *A la jura de la constitución política del Estado oriental del Uruguay* y otras composiciones menores. Un folleto, Montevideo, imprenta de la Caridad, 1830.

El *Dies Ire* y el *Sacris Solemnis* (traducidos en verso). Un folleto, Montevideo, imprenta de la Caridad, 1835. (Rescripto de Mariano Medrano y Cabrera, obispo de Buenos Aires, por el que se conceden cuarenta días de indulgencia por la lectura de cada una de las estrofas de la traducción de Figueroa.)

Mosaico poético (impreso por entregas). Un libro, Montevideo, imprenta del Liceo Montevideano, 1857.

Obras completas. Doce volúmenes en 8.º mayor, Montevideo, 1892.

talento, no quiso deslindar en la edición de sus obras completas, lo transitorio de lo que pudiera ser perenne.

Era un clásico manso y familiar, un hombre de otro siglo, a quien imaginamos fácilmente, como en su «autoretrato», en camino a la infalible partida de mus, con varita y antiparras, con su lunar en el «diestro carrillo», contando cuentos verdes, que interrumpe para subrayar una malicia o, más frecuentemente, para tomar rapé. Por su gusto no elevaría jamás el tono de esta charla. Pero vive en épocas de asonadas y montoneras. Para *cantar la Patria* hace falta escandalosamente un gran poeta, y no pudiendo siempre ser Tirteo, el uruguayo fué por lo menos Beranger. Y porque no quiso sino transitoria, ocasionalmente, embozar la trompa épica, porque se hallaba a sus anchas en los linderos de la poesía fugitiva y el madrigal, supo siempre huir del énfasis. Este poeta urbano parece preservar al Uruguay, desde los primeros años de independencia, con su buen sentido risueño y campechano, de aquellos extravíos que nos ofenden en los grandes románticos, del discurso rimado y la arenga en verso (1).

Nacido en Montevideo el 3 de Septiembre de 1791, estudió en Buenos Aires desde 1804 hasta 1807, en que regresó al suelo natal. Dicen sus biógrafos que escribía excelentes poemas en latín y tal vez ya en castellano; pero su primera obra conocida es el *Diario histórico*.

Se hallaba en Montevideo de 1.º de Octubre de 1812 a 23 de Junio de 1814, cuando asediaron la plaza las tropas libertadoras uruguayo-argentinas, y allí va rimando aquella vida. Desmenuza

(1) Alejandro Magariños Cervantes diría más tarde ingenuamente estas palabras, que expresan con precisión la flaqueza de muchos versos románticos:

Hay siempre poesía en la elocuencia,
Hermanos son el orador y el vate.

(*Almas hermanas*).

la epopeya, la hace crónica; reduce a copla la oda heroica. Copla ardiente y callejera, cielito que va rodando por esas calles y perpetuándose hasta perderse en la historia, acompañado por la guitarra del pueblo. Pocas obras más vivientes y verídicas, porque en ella se entremezclan la guerra y la paz, el heroísmo y la trivialidad. El *Diario del sitio* es historia rimada de cronista que mira con ojos de Saint-Simon. Fácil sería imaginar la manera como un gran romántico (Berro o Gómez) hubiera escrito la tragedia cotidiana del sitio: de sus páginas afebradas se elevaría una visión brumosa de Lacedemonia exorbitante. Mas Figueroa nos cuenta la existencia heroica y municipal de los sitiados; el robo de unas gallinas como las balas que interrumpen una procesión; la historia del soldado que pretende castigar al amante de su mujer y sufre «tras cuernos palos» (1); el número de balas del bombardeo; la osadía de los contrarios, que se aproximaron anoche «a cantar versos y decir chufletas»; la distribución de *fariña* y carne seca a «quince centenas de esqueletos varios»; las privaciones, las emociones, las esperanzas, en variedad de acentos y de metros, de lo jocoso a lo patético y de la décima callejera, como los

(1) Copiamos el epigrama para mostrar gráficamente el genio de Figueroa, inalterablemente zumbón en esas horas amargas:

25 de Noviembre de 1812.

A su mujer un herrero
hoy con un soldado halló,
así Vulcano encontró
a Venus con Marte fiero;
la ofensa nupcial severo
quiso el Cíclope vengar,
pero el traidor militar
molió a palos al marido;
lo cual propiamente ha sido
tras cuernos palos sacar.

cielos que cantan sitiados y sitiadores, al himno con pretensiones de homérico. Todo ello no es, por supuesto, de primera calidad; pero el poeta ha completado allí su aprendizaje. «Es digno de notarse, observa el anónimo autor de unas *Noticias biográficas acerca de Francisco Figueroa*, que en todo aquel período del Gobierno español, hasta que se rindió la plaza, ni en tiempo de la dominación portuguesa, no publicó el Sr. Figueroa un solo verso en favor de los dominadores de la patria, aunque vivía en el partido realista». ¿Era legitimista convencido el futuro cantor del Himno nacional? Por lo menos no mostraba en sus versos el entusiasmo cívico de más tarde, y cuando ocuparon la plaza los argentinos en 1814, se alejó a Río de Janeiro, para regresar cuatro años más tarde a Montevideo, viviendo allí hasta su muerte (2 de Octubre de 1862). El pacífico poeta halla su alero en la Biblioteca Nacional, que dirige. En largos años de vena inalterable iba a dejarnos un *Mosaico poético*, como titulaba él mismo, en 1857, los dos tomos incompletos de su obra. Todo cuanto anunciaba el juvenil cantor del *Diario histórico* se ha confirmado y acentuado: el infrecuente, pero robusto don pindárico y la gracia de la sátira sin veneno. De los doce compactos volúmenes de obras completas que por encargo oficial editara Manuel Bernárdez, ha separado ya la admiración de sus compatriotas el Himno nacional, algunas poesías religiosas, dos o tres *toraidas* y casi todos los *epigramas*.

Mientras con esta inspiración risueña y clásica parece prolongarse el eco de otro siglo, se opera en el Uruguay la cisión definitiva con el pasado; y Figueroa va a ser pronto el sobreviviente, el anticuario. Montevideo, aldea oscura antaño, ciudad moderna ya, la primera cosmópolis de la América nueva, reúne la gracia colonial con las más recientes innovaciones de la vida y el arte. La llaman Atenas, «Nueva Troya». Allí se han refugiado los primeros románticos de la poesía o de la política. Allí, Echeverría y Garibaldi, a quienes la imaginación confunde cariñosamente, pues no acertamos a distinguir si el poeta de *La Cau-*

tiva era almirante de las dos goletas líricas del puerto, o si, para alguna batalla de *Hernani*, flotaba al viento marino aquella camisa roja y agresiva como el escandaloso chaleco de Gautier. «Ornato a un tiempo y aliño», como cantaba Figueroa, es la insignia color de sangre, y a sangre olía el Uruguay.

Pero el patriotismo férvido no excluye el romanticismo lánguido. Esa oriental que canta en el piano la romanza de la *Estrella* y se pierde ondulando por la calle 25 de Mayo hacia la Iglesia, es la misma que se entusiasma por el caudillo Oribe, o nombra a Rivera (¡con qué súbita llamarada en los ojos!) el *fuerte brazo de la patria*. Idéntica pasión, observa un viajero, anima al amor y a la política. Y tan vivaz hoguera atrae desde lejos. Cuando la libertad está en peligro por una tiranía castiza, más temible que la antigua, acuden a refugiarse y conspirar los enemigos de Rosas, los quinientos voluntarios italianos de la legión que manda Garibaldi. Allí está Rivera Indarte, azuzando a Rosas desde las columnas de *El Nacional*. José Mármol, en sus estrofas insignes, le echa en cara al tirano las cadenas de su patria y no la afrenta propia. Juan María Gutiérrez, Alberdi, Mitre, Echeverría, en fin, forman como una nueva *mazorca* literaria. La más activa vida intelectual coincide con esas álgidas horas de la defensa de Montevideo, que ha descrito Andrés Lamas, cuando era necesario improvisarlo todo, pan y pólvora; cuando el presidente Joaquín Suárez entregaba su fortuna personal para salvar la patria, y respondía hidalgamente al ministro que le aconsejaba conservar recibo de sus préstamos: «Yo no llevo cuentas a mi madre». Se funda el Instituto Geográfico-histórico en 1843; la Universidad, en 1845. Hasta parece que la audacia guerrera diera pábulo a las ideas avanzadas. Cuando Garibaldi es almirante, no debe sorprender que los sueños sociales de Fourier tengan un órgano elocuente, *Le Messager*, que redactaba un francés emigrado y soñador, Eugène Tandonnet. Y si el primer romántico uruguayo, Adolfo Berro, consagra más tarde su breve juventud a redimir al esclavo, su filantropía parece la enseñanza del francés sociólogo y poeta.

Un soldado se destaca arrogantemente en esa lucha. Es un antiguo vencedor de Ituizangó que escribe versos (1). Soldado raso a los quince años, había militado en 1825 en la campaña argentina contra el Brasil. Él organiza la resistencia del Sitio Grande, instruye a los voluntarios, arbitra recursos y contingentes. El general D. Melchor Pacheco y Obes (1810-1855), ministro de la Guerra, ha dejado escasas, pero sentidísimas poesías, como *El cementerio de Alegrete*. Enviado a París por el Gobierno de la Defensa, procura a Dumas los documentos para el librito vehemente y apasionado *Montevideo o una nueva Troya* (2). Así se completaba el prestigio romántico del Sitio Grande: un mosquetero de barba rubia, exorbitante, legendario, combatía por la libertad del Uruguay, y Dumas era el Homero de esa Ilíada menor.

Espontánea consecuencia de aquella vida emancipada, el romanticismo no obtuvo, sin embargo, un éxito fácil e inmediato. El genio español, tan peculiar, tan arraigable, dejaba incrustados algunos rasgos en la naciente colonia, y de su clasicismo quedó un discípulo ilustre. En *La malambrunada*, de Figueroa, asistimos a esa guerra literaria. Habla el agudo clásico de los poetas que llegaban «difundiendo sus tropos de maldición, Satán y otros piropos»; pero más explícitamente el epigrama titulado *El romántico y la campesina*, traduce su actitud ante la escuela violenta:

(1) Melchor Pacheco y Obes, *Una fiesta guaraní* (composición poética dedicada a Adolfo Berro). Doce páginas, Montevideo, 1840.

Del 1849 al 1851 publicó en París una serie de folletos destinados a defender, contra la propaganda rosista, a los defensores de Montevideo.

(2) Antes que él, Acuña de Figueroa había dicho, hablando, es cierto, del primer sitio de Montevideo:

Por eso este sitio
 Pienso, para mí,
 Que con el de Troya
 Vendrá a competir.

Un romántico a Ruperta
dice: «¡Maldición, Satán!,
hélo cual ruge el volcán.»
Y ella, con la boca abierta.
«Hélo al corazón latiendo,
que como un péndulo oscila.»
«¡Qué *pendón*, ni qué *mochila*!»
responde ella, «no lo entiendo».

(Epigrama 76.)

En esos nueve años fulgurantes del Sitio Grande (1842 a 1851), cuando Montevideo, cercado e invulnerable, merece la admiración universal, coinciden, por una extraña paradoja, el clasicismo risueño de Figueroa con los arrebatos de Mármol; himnos o lamentos de los nuevos poetas, con esa Iliada fragmentaria y sin fausto, en donde el literato patriarcal del Uruguay iba cantando, como un Montaigne que escribiera para hombres de *poncho* y de *chiripá*, la humilde epopeya de su barrio.

Preciso es confesar que en tal medio debía parecer Figueroa un desterrado. Todo, hasta el drama del Sitio, favorecía el romanticismo. Montevideo era entonces alquitara universal de ideas y de razas. La ciudad, en su aspecto físico y moral, se transformaba vertiginosamente. Cualquiera novedad fecunda era adoptada en seguida, lo mismo el daguerreotipo que las ideas sociales de Saint-Simon; así la arquitectura neoclásica del Imperio como la rebeldía literaria del prefacio de *Cromwell*. «Todo se ha transformado, las cosas y los hombres mismos», escribía Sarmiento, el autor de *Facundo*, el 26 de Enero de 1846, en el apogeo de la guerra. «La que dejé en 1831 fortaleza y ciudadela es hoy mercado... En lugar de aquella Matriz que reunía a los antiguos fieles, encuentro en el punto que la dejé un cubo de fortificaciones, un templo cuyas enormes columnas de gusto griego y sus decoraciones interiores están revelando que otro culto y otra creencia han tomado posesión del suelo... El gaucho, con su calzoncillo y chiripá en el poste de una esquina, pasa largas horas en su inactiva contemplación... y aturdido en presencia de

este movimiento en que, por su incapacidad industrial, le está prohibido tomar parte, busca en vano la antigua pulpería... La pulpería se ha convertido ahora en una *auberge*. Y mientras el gaucho se estaba así entumido, sin alientos para entonar *cielitos*, cuando la ciudad sonaba a factoría, los escritores modernizaban su Babel, traduciendo toda novedad cosmopolita o explayándola más de una vez en lengua ajena. De los treinta periódicos publicados entonces (número verdaderamente indicador del ritmo de aquella vida) los hubo por lo menos en tres idiomas extranjeros: *L'Echo* (1839 a 1843), *Le Messenger*, al que ya aludimos, *L'Italiano* (1841 a 1842), *The Britannia and Montevideo Reporter* (1842 a 1844). El mismo público que los lee es extranjero. Un censo de 1843 arrojaba, por once mil y tantos uruguayos, más de seis mil franceses y de cuatro mil italianos, sin contar españoles, argentinos y brasileños...

Trasfusión de sangre generosa que preparaba la ardiente cosmópolis. Esta lucha de sitiados y sitiadores envolvía, como lo observó muy bien un francés, el más alto símbolo. «El problema que ha presentado Montevideo de 1842 a 1851, afirmaba más tarde (1864) Benjamín Poncel, de acuerdo con Sarmiento, era la lucha a muerte del espíritu de expansión contra el espíritu de restricción», o más suscintamente, adaptando el subtítulo de la famosa novela del argentino, *Civilización y barbarie en el Uruguay*. Montevideo representaba la primera, y el ejército sitiador la barbarie gaucha. Pero en las filas mismas de este ejército se hacía literatura, aunque a veces grosera y chabacana. El poeta Villademoros redactaba el diario federal, titulado *El Defensor de la Independencia Americana*; un bucólico singular, que no escribió lejos del ruido mundanal, compuso en el vivaque su epístola *A Dorcio*, y en el mismo campamento oribista Enrique Arrascaeta publicaba en 1851, un año antes de la caída de Rosas, un volumen de poesías nacionales e hispanoamericanas.

Con la libertad de Montevideo coincide el triunfo del romanticismo uruguayo.

II

El célebre concurso de 1841 le da expansión; pero ya en 1830 importaba al Río de la Plata la nueva escuela el argentino Echeverría. La iniciaba precisamente en sus dos aspectos, literario y social, equivalentes para esas juventudes innovadoras como el canto heroico y la libertad para los jóvenes de ayer. En 1838 Andrés Lamas y Miguel Cané fundaron el romántico *Iniciador*, que continuaba cronológicamente las famosas *Gacetas* de la dominación española, pero ¡con qué diverso y rebelde espíritu innovador! Por primera vez allí el literato uruguayo colabora en la prensa diaria. Lamas había iniciado su carrera en *El Nacional*, cuando el poeta Araucho publicaba *Un paso en el Pindo*; cuando comenzaban a circular ejemplares del candoroso *Parnaso oriental*, en donde están ya emboscados algunos de los románticos sagitarios del Sitio Grande. Miguel Cané traducía poco antes la *Parisiense*, de Byron, y fragmentos de *El conde de Caramañola*, de Manzoni. En un artículo titulado «Literatura» define entonces la renovación literaria novísima. En fin, en *El Iniciador* ambos directores comentan o traducen a Larra, Lamartine, Manzoni, Víctor Hugo. El argentino Cané contribuye así a transformar las letras uruguayas, y el uruguayo Marcos Sastre funda en la Argentina, como si un destino singular uniera a los dos romanticismos desde su origen, un «Salón literario» en donde lee Echeverría su *Cautiva*.

Los primeros cantos románticos y las últimas convulsiones de la guerra son contemporáneos. No se podría dividir, como hacen muchos, la historia literaria uruguaya de principios del siglo XIX, en dos corrientes de poesía patriótica y romántica, ni ver en ésta siempre, como en la Francia fatigada de la aventura napoleónica, una tregua sentimental a la locura de querer, un des-

aliento del «ángel caído», de Lamartine, que aspira a una paz triste después de tanta victoria mutilada. Es innegable, sin embargo, que romanticismo y amor a la libertad parecieron en seguida estados de alma análogos. Romper con España equivalía a abolir el clasicismo; era declarar la guerra a la poética peninsular, desterrando al Olimpo griego a todas las postizas Galateas del Manzanares, para inspirarse en la pampa desnuda, en el dolor local, en la poesía ambiente e inédita. Un lirismo pleno, adusto, campesino, un lirismo de verso incontenible y feraz, transposición en cierto modo de los galopes del gaucho y de la fecundidad de la pradera (como se escucha en el verso griego la mesurada música del Golfo) pudo inspirar allí una réplica temprana a la estrofa desbaratada de Whitman. Era pedir demasiado a estos guerreros. Y quienes fueron tan poco respetuosos con el poder español—la crítica es extensiva a toda América—acataban su tiranía en las letras. Es el reproche de Alberdi.

De soberbia manera ha analizado el argentino el servilismo o la timidez de estos literatos. Había leído en el libro precursor de Tocqueville, *La democracia en América*, cuál era y podía ser la literatura de las colonias. Colonias democráticas en donde el cantor debiera retratar la áspera y bárbara sociedad de su tiempo, empleando, si era necesario, toscas palabras para decir verdades hondas, porque pasaron los tiempos de aristocracia verbal; descoyuntando la sintaxis y ensayando nuevos metros, si lo exigía el ritmo de esta vida inicial, turbia y libérrima. Alberdi hubiera querido aclimatar en las riberas del Plata la misma manera de escribir inconexa, extravagante a veces, que miraba surgir el francés en el Norte, «La extensión de los principios de nuestra revolución democrática al dominio de la literatura y de la lengua... la revolución que se hace en la *expresión* (la literatura) después de haberse hecho en la *idea* (la sociedad)». Y criticando reminiscencias de ayer, escribía esta página admirable, que es hoy mismo la censura mejor de tantas imitaciones americanas:

«La guerra presentaba diferentes faces: la poesía sólo expresaba una. Se combatían las ideas, las instituciones, los intereses y las lanzas; se luchaba en los Congresos, en la prensa, en la sociedad, en los campos de batalla, y la poesía sólo cantaba estos últimos combates; se combatían dos civilizaciones, y la poesía sólo veía españoles y americanos; luchaban el pasado y el porvenir, la poesía sólo cantaba el presente; se levantaban naciones, la poesía sólo ensalzaba héroes; se traducía en el terreno de la política los principios anunciados al género humano por el cristianismo, y los poetas, olvidando al Dios único, invocaban los innumerables dioses del paganismo; se invocaba al universo a visitar una naturaleza nueva y desconocida, y se vestía la poesía de nuestro suelo de colores extranjeros a nuestro suelo; se echaban los cimientos de una sociabilidad nueva y original, y la poesía no cesaba de hacer de nuestra revolución una glosa de las repúblicas de Grecia y Roma; se desplomaban las tradiciones de forma social y política, de pensamiento, de estilo, que nos habían legado los españoles, y los poetas mantenían como reliquias sagradas las tradiciones literarias de una poesía que había sido la expresión de la sociedad que caía bajo nuestros golpes: la libertad era la palabra de orden en todo, menos en las formas del idioma y del arte: la democracia en las leyes, la aristocracia en las letras; independientes en política, colonos en literatura».

Ocasión solemne tuvo para exhalar ese grito de libertad, que era un eco de la asonada literaria de Larra. Se celebra en Montevideo, el 25 de Mayo de 1841, un «Certamen poético». Poco importantes son las obras coronadas; pero allí se discuten ya las bases de la triunfante innovación. «La victoria del nuevo movimiento ha sido completa, anuncia Alberdi. Ninguna voz perteneciente a la lira pasada se ha dejado escuchar esta vez». Pero no están acordes, al interpretar el pasado literario reciente, Alberdi y los cinco firmantes del Informe, Francisco Araucho, Cándido Juanicó, Florencio Varela, Manuel Herrera y Obes y

Juan A. Gelly. Quieren éstos que toda literatura haya comenzado con la revolución de Mayo, cuando hubo antes en el Río de la Plata literatos del fuste de Labardén; dividen los treinta años transcurridos desde 1810 en dos grandes períodos literarios, quince de independencia y quince de guerra civil, «división que no es exacta, según Alberdi, porque el primer período literario se extiende más que la guerra contra los españoles, y dura hasta el año 29, es decir, hasta cinco años después de la última victoria de Bolívar; y el segundo da principio con el señor Echeverría, en 1830, diferencia que no es trivial en una cronología de treinta años. Esta observación es capital, porque los hechos de armas no son la clave explicativa de la gran mudanza ocurrida en nuestra literatura, como parece establecerlo el Informe».

Pero acepta Alberdi los tres caracteres que sus autores señalan en la reciente poesía «el tinte filosófico, el colorido local y el tono melancólico», añadiendo el argentino por su cuenta los caracteres de cristiana, espiritualista, social, democrática, espontánea e incorrecta siempre. «Si es menester caracterizar nuestro movimiento literario, preciso es convenir en que él se refiere al primero de los tres períodos en que se divide la vida de toda literatura, el período primitivo y de fecundación».

Por lo mismo que la fecundación era difícil, exageraba un tanto Alberdi al pedir imperativamente a estas colonias, como en el verso antiguo, el nacimiento de un nuevo orden. No se improvisa una civilización ni se inventa una literatura. Y ¡cómo exigir a estos españoles de América, que súbitamente concibieran un arte americano, si en un siglo entero no hemos acertado a definirlo! Continuábamos siendo, pues, en 1840, a pesar de las protestas del argentino, «colonos en literatura». Pero en el romanticismo de importación surgían temas distintivos de una literatura regional. Y la reciente fe en los destinos del Continente, los cantos al grandioso porvenir de América, comenzaban a ser una manera eficaz de prepararlo. Otra vez se confunden el lite-

rato y el político. La poesía espiritualista de entonces, que encerraba un intento social de propaganda, transformaría pronto la sociedad y las letras. Muchos años después (1868), un romántico retardado, como José Pedro Varela, podía desear para el Uruguay «algunos *gauchos* menos y algunos pensadores más». Pero de los *gauchos* y su paisaje no se cuidaba entonces casi nadie. Fué novedad y acierto de los grandes prosadores románticos, un Andrés Lamas, un Marcos Sastre, no desdeñar para el arte el medio ambiente, sino exigir o propagar un romanticismo aclimatado. Los caracteres comunes al romanticismo americano y europeo aparecen mientras tanto en los románticos iniciales del Uruguay: Adolfo Berro y Juan Carlos Gómez.

Los mejores versos del primero son elegías de filántropo. Él mismo nos advierte, en su nota a la poesía *El esclavo*, que «la idea de la *completa emancipación de los negros* ha sido horas enteras el objeto que ha absorbido las facultades de mi alma». Espiritualistas, deístas, lo son ambos poetas del Uruguay en cada verso. Su literatura parece traer «impresa la huella de Dios en su candidez». «Ecos de la voz del Señor», titula Berro una elegía. Con esta fe humana y divina, con el entusiasmo por una América engrandecida, coinciden siempre las lágrimas por el injusto sino. Pero confiesan todos, como el vizconde francés, su afición a las «deseadas tempestades»:

Yo nací en la borrasca, y me complacen
los tumbos y el embate de las olas,

dice Gómez. «El dolor es el genio, el que sublima las almas que atormenta», añade el mismo. «Fué poeta e infeliz», murmura, anticipándose un epitafio, Adolfo Berro. ¿No lo son todos los románticos? (1).

(1) En sus sagaces y elocuentes *Estudios Literarios* (Montevideo, 1885), Francisco Bauzá describe con gracia la exaltación romántica:

«La sociedad uruguaya, imitadora de la europea, se decidió por el

Deísmo ferviente, vanidad de su exclusivo y solitario dolor, aislamiento huraño en la complicidad de una naturaleza desolada, exaltación enfermiza de la personalidad: se suman en la literatura del Uruguay los caracteres del romanticismo universal. La singularidad de su aplicación, sorprende siempre. Imitación de imitaciones fué la nuestra. Y, sin embargo, existían afinidades predestinadas entre el medio americano y la nueva literatura. Asombra, en realidad, que no hayamos inventado el romanticismo. Esa desmesurada soledad, propicia a las «divagaciones de un paseante solitario», ese horizonte ilimitado que favorece el sentimiento de lo infinito, la selva en donde escuchar a Dios, las cataratas arrebatadas y tonantes como alejandrinos de montonero, el ombú solitario que pudiera cubrir la ermita de Rousseau, todo parecía estimular al romanticismo en nuestras comarcas. Pero nacimos los americanos para defraudar a Taine. Ni siquiera preferíamos la importación directa buscando en la España antigua la prosapia inequívoca de la reciente exaltación (leed en

romanticismo apenas pudo hacerlo. Desde entonces—y esto era hacia el año de 1840—toda persona capaz de cultivar las letras debió forzosamente hacerlo en tono triste, bajo pretexto de confidencias y con ánimo de desahogar penas recónditas. La poesía, la oratoria y el romance, se inficionaron de tristeza; y, por lo tanto, la melancolía, que había sido una moda, fué haciéndose poco a poco una necesidad; porque no era bien nacido, ni inteligente, ni culto, aquel que no fuese melancólico. Bajo la presión de tales ideas, y admitido que el talento era naturalmente triste y el genio una enfermedad mortal, enfermaron o afectaron enfermarse muchos hombres políticos, para lograr por las apariencias mórbidas lo que no era dable conquistar poseyendo una salud a prueba de engaños.

»Con esto el romanticismo se elevó de entretenimiento literario a doctrina política, y así permaneció en estado de incubación hasta que la paz de 1851 le trajo al gobierno. Entonces se vieron cosas muy raras. Los poetas sentimentales, los escritores de novelas fúnebres, los aspirantes a suicidas, los que miraban la salud como una peste y la riqueza

Heine, para motivar esta ascendencia española de todo romanticismo, cómo acogía la Alemania de Schlegel los románticos dramas de Calderón), sino que fuimos en literatura y en política, según decía Queiroz del Portugal, «países traducidos del francés en vernáculo». Lo que el magistral novelista añade acerca de su país, parece escrito especialmente para los nuestros. «Francia es un país de inteligencia; nosotros somos un país de imaginación. La literatura de Francia es esencialmente crítica; nosotros, por temperamento, amamos sobre todo la elocuencia y la imagen.» A tan lúcida verdad le han dado nuevo fundamento los que pretenden, siguiendo la escuela de Maurras, que el romanticismo desviaba el genio de Francia, ponderado y exacto, ajeno al énfasis como a esa frecuente exaltación del yo que hasta el romántico Pascal deplora y aborrece.

Se imitó, pues, de Francia, lo que era menos francés en realidad; pero muy pocas veces la elegancia clásica, la medida que no perdía, en sus peores extravagancias, el modelo. Nadie escri-

como una maldición, los que reputaban la alegría dote de zafios y la elegancia privilegio de perdularios; todas esas gentes, en fin, que habían escrito y disertado tan primorosamente para convencer a la Humanidad de que su estado natural debía ser la hipocondría y el desaseo, escalaron repentinamente los puestos públicos y se presentaron en ellos zahumados y alegres, lucios y bien mantenidos, con el agregado de una tendencia a perpetuarse en el manejo de los negocios políticos, que ya pasaba de broma».

En un excelente libro de D. Abel J. Pérez, titulado: *Apuntes para la biografía del doctor Julio Herrera y Obes* (Montevideo, 1916), se evoca pintorescamente al mismo tipo satirizado por Bauzá, al adolescente pálido que debía su palidez a voluntaria abstinencia, con ojeras negras que el corcho quemado prolongaba, con el cabello escrespado por recientes aquilones bajo las amplias alas del pringoso chambergo. Pero también nos describe el Sr. Pérez a otro romántico lánguido, cortejante y bien lavado, que requería de amor a todas las mujeres, y, porque había leído el más popular libro de Dumas, repetía en Montevideo la insolencia elegante de d'Artagnan.

bió las *Memorias de ultratumba*, ni *Las noches*, ni el *Moisés*, ni la romanza inmarcesible de *El lago*.

Si en prosa parece favorecido particularmente el Uruguay de entonces, si dejan páginas memorables Andrés Lamas y Marcos Sastre, la poesía sólo cuenta con «dioses menores». Entre ellos se destacan Adolfo Berro (1819-1841), y Juan Carlos Gómez (1820-1884). Al examen de esos cuatro representativos puede limitarse una historia justa y sucinta del primer período romántico.

Nació en Montevideo de ilustre familia, en Agosto de 1819, Adolfo Berro. Estudió leyes antes de sentir, a los veinte años, esa inquietud, esa vaguedad sentimental cuando «nuestra alma, como él dijo, nada encuentra en el mundo que la satisfaga.» Al nombrarle asesor del defensor de esclavos en 1839, el Tribunal de Justicia adivinaba que este abogado era un poeta.

Poeta vergonzante, que no quería mostrar sus versos tímidos, temblorosos, ya mojados de lágrimas (1). Pero si no era perfecto su balbuceo romántico, la temprana muerte de su autor, su acento byroniano, su reacción contra la literatura de epinicio, todo debía merecerle la admiración de esa juventud orientada a Francia, que había escuchado a Echeverría.

Cuando por vez primera en mis oídos
sonara melodioso
tu canto doloroso,
violento se agitó mi corazón,

nos dice Berro. Con él se agitaba el corazón de toda la juventud. En la hermosa y ya clásica introducción a las poesías de este romántico (1842) nos confiesa Andrés Lamas el encanto con que sus compañeros le oyeron censurar a aquellas «huestes iracun-

(1) Adolfo Berro. *Poesías* (prólogo de D. Andrés Lamas). Montevideo, imprenta de *El Nacional*, 1842.

das» que prodigaban la sangre en «contendias infecundas». «Pareciónos escuchar la voz de todos los buenos ciudadanos, el grito de horror a la guerra civil, y Berro expresó para nosotros un sentimiento general». Una nueva sensibilidad, que este poeta resumía, circulaba ya en los jóvenes: la queja lírica del mundo, el horror que expresa Lamas a la «literatura escéptica y descreída», el mesianismo del poeta nacido para enmendar las injusticias de este diablo mundo, que no mira con ojos de hermano al esclavo ni compadece a la ramera.

Imagen de los seres que en la mente
el poeta adormido ve en la esfera.
¿Quién eres, di, mujer resplandeciente?
¿Un ángel? No, ¡gran Dios!, una ramera.

(*La ramera.*)

.....
Venid doncellas de rubor teñidas,
esposas fieles, que bendijo Dios,
venid, testigos de su dicha quiere
la vil ramera que os inspira horror.

(*Canto de la prostituta.*)

Males antiguos, humanas injusticias, que el poeta va a redimir. El vate, según dice en su poesía dedicada a Andrés Lamas,

..... Es para el pueblo
un fanal en la tormenta;
el pavor del alma ahuyenta
con la luz del porvenir.

Ha leído la *Cabaña del tío Tom*; escribe un proyecto, que vió Lamas, para libertar a la raza negra. Es un adepto de la filosofía humanitaria de principios del siglo XIX. La lírica misma se reduce, según él, a una buena acción. «Para mí las cualidades de

toda buena poesía deben ser: moralidad en el fondo y fin que el poeta se proponga; sencillez y elegancia en las formas». Muere Berro en 1841. En su tumba (singular concomitancia) cantan Acuña de Figueroa y Mármol. Y allí mismo un adolescente pájido surge en el grupo negro, revuelve la undosa cabellera y entona la endecha fúnebre. Juan Carlos Gómez se revela inesperadamente en esta escena romántica.

Si Berro pudiera evocar a Musset, Gómez sugiere perfectamente a Lamartine. Fué singularidad del romanticismo americano la de recordar al europeo hasta en la huracanada vida del literato. Como el autor de *Las noches*, tiene breve y plañidera juventud Adolfo Berro. Y es un Lamartine *cadet* el uruguayo exuberante que nació, según él decía, «en la borrasca».

Cuando le urgían a Lamartine a elegir un banco en la Cámara, con las izquierdas ó las derechas, pero aceptando las indispensables y mezquinas barricadas de la política, él apuntaba el dedo al techo para indicar, en la azulada concavidad vecina al cielo, la pacífica tribuna de los poetas. Imaginamos que Gómez elegiría también el *plafond* para instalar su vasto credo, aun cuando se mudara en reto su actitud apenas la libertad, que él había cantado, peligraba. Los términos de Patria y de Libertad acuñados, diríase, para el romántico despilfarro de nuestra América, tuvieron rara vez allí el sentido ferviente e intransigente que supo darles este exacto monedero de las palabras. ¡Cómo se encrespa el polemista, cuando en su destierro de la Argentina, escribiendo sobre la *Muerte del César*, de Ventura de la Vega, cree adivinar un elogio al tercero de los Napoleones! Entonces su ira clama porque la poesía va a arrancar «del cadáver de César el puñal de Bruto para clavarlo en el seno desnudo de la Libertad.» Y cuando cuenta á Olegario Andrade sus campañas de periodista en Santiago de Chile, le dice que la amaba «para Chile como la amaba para el Río de la Plata y para el mundo entero.»

¡Para el mundo! El fué, romántico también de la gran familia,

uno de esos pácifistas del cielo azul para quienes los tumultos de los pueblos pudieran siempre hallar, como las peores zozobras del corazón, cauce de verso y serena concordancia de rima. Porque estaba instalado en el *plafond* de Lamartine, no siempre supo ver la realidad. Creyó oportuno confederar la Argentina y el Uruguay, entrelazando con ágil mano de soñador lo deslindado por una antigua fatalidad política; como si pudiera un pueblo poner en común con el vecino un capital de gloria enriquecido por diez años de sitio y de artiguismo. Este fué el error de Gómez. Lo expió, si la sinceridad merece pena, con largos años de destierro moral, de soledad enhiesta y aguerrida. La generosa abundancia del orador se torna entonces en vena feroz de polemista. Comienza una nueva vida el desterrado. Esos folletos semanales de *La Tribuna*, de Buenos Aires, las famosas «Hojas secas», como los editoriales del *Mercurio*, de Valparaíso, cuando era Gómez el director, son oraciones de político que no tiene ya tribuna.

Precisamente por esta dualidad de literato y político estaba destinada su palabra, si el destino no hubiera torcido su carrera, a arrebatar y amotinar. En sus versos, como *La libertad*, se advierte el eco tribunicio; pero resuena asimismo en nuestro oído, cuando a la muchedumbre se dirige, ese son de flauta que el orador antiguo quería junto a sí para no transgredir en su oración las leyes sutiles de la música. Tienen sus famosas estrofas todas las cualidades oratorias, la plena sonoridad del alejandrino, el ímpetu de una improvisación fascinadora, como también los defectos que perjudican tanto al citaredo: el campaneó verbal, la redundancia ⁽¹⁾. Son versos para dichos ante una multitud que va al combate. Adoptados en seguida, sabidos de memoria

(1) Juan Carlos Gómez, *Poesías* (en colaboración con José Mármol). Un folleto, Montevideo, 1842.

Poesías selectas, Montevideo, 1900.

por todas las juventudes uruguayas, perjudican, sin embargo, a la serena reputación de este lírico. Son poesía exorbitante y él quiso huir desde temprano de todo exceso verbal. Detestaba lo mismo la redundancia que la «poesía académica, ficticia, de frase perfumada con agua de Lubín» (1). Su ideal está encerrado en el programa de Echeverría. Ya el ilustre argentino había advertido, en el prólogo insurgente de sus *Rimas* (1837), que usaba de intento locuciones vulgares y que «nombraba las cosas por su nombre». Fué también innovación admirable de Gómez la de acabar con Filis y Amarilis. Sus mejores versos pierden ya la opulenta rigidez ó la familiaridad trivial de ciertos clásicos del Río de la Plata, para adquirir ese lirismo indefinido y persistente que resuena en *El lago*. Porque él sabe también, como en la linda dedicatoria a su hermano, «cuáles palabras tienen lágrimas»:

Dame tu calma, dame tu inocencia,
dame tu bella inquebrantable fe;
quítame duda, quítame experiencia,
quítame, sí, tanto del mal que sé.

* * *

.....
En pago a tanto bien como me diste,
por tantas horas de inefable encanto,
sólo te dejo una memoria triste
y me separo de tu amor sin llanto.

.....
Luego por las orillas de los ríos
encaminamos nuestro paso a solas,
sus brazos enredados en los míos
escuchando el silencio de las olas.

(*Reminiscencia*).

(1) Véase el prólogo al *Fausto* de Estanislao del Campo.

Todo no es, desgraciadamente, de tan pura vena. El poeta era superior a su poesía. Si alguna vez exageraba este juvenil romanticismo, él mismo criticaba el énfasis como en sus versos *A una mujer esdrújula* (1).

Yo soy un lúgubre
joven romántico
con un Atlántico
dentro de mí.

Y si del tomo de *Poesías selectas* (2) separemos, para todas las antologías del porvenir, una docena de composiciones intachables, sólo queda de Gómez, mientras manos piadosas no desbasten la maraña de sus innumerables y desiguales artículos de periodista vitalicio, la historia peregrina de su vida.

Nadie la ha escrito mejor que él mismo. «Mi vida», dice en 1843 y apenas ha vivido. Nació en 1820, «edad de derrumbamientos, de batallas», y la «agitación secreta» que lamenta concuerda bien con ese amotinado despertar de pueblos libres. Pronto el sol del extranjero *tiñó de pálido su juventud* «El aire natal faltó a mi vuelo». En el Brasil, en Valparaíso, vive el triste vivir del emigrado. De su destierro mismo le expulsan alguna vez, y escribe, al dejar las playas del Brasil, los versos que comienzan: «Vuelvo, hermana, a la mar». Al primer destierro siguen otros. Este poeta había evocado al huracán, y su vida fué huracanada. Cantó a la libertad y sufrió por ella. El pálido la-

(1) Son, según el Sr. Luis Melián Lafinur en su interesante obra *Semblanzas del pasado*, Juan Carlos Gómez (Montevideo, 1915) una humorada del poeta contra una poetisa de entonces. En el excelente capítulo xvi de este libro puede verse además la huella de Lamartine, de Musset, de Byron, en los versos de Gómez.

(2) En realidad, son las poesías completas, según nos explica el colector Sr. Melián Lafinur, en el libro citado.

kista de la *Reminiscencia*, a quien sólo evocamos como en su verso, borrando con el pie un nombre escrito en la arena, quedará en la memoria de las gentes con un ademán de Sagitario. Porque en la edad madura sólo fué polemista y periodista. Cuando abandonó Montevideo por disentimientos con Rivera en las álgidas horas de la Defensa (conducta que le reprocharían a menudo), había ya publicado, el 25 de Mayo de 1842, su poema *La libertad*, sonoro y retador. Es el romántico representativo desde entonces. La fama le atribuye todas las mujeres de Don Juan, ó por lo menos las de Byron. Y su actividad errante cobra el prestigio legendario de los perseguidos y desterrados. En 1845 sucede a Sarmiento en la dirección del *Mercurio*, de Valparaíso, e interviene apasionadamente en las luchas electorales chilenas de 1851. Está de nuevo en Montevideo en 1852. Diputado, seduce y apasiona con su florida elocuencia; periodista, funda *El Orden*; político, organiza el partido conservador, acepta el ministerio de Relaciones Exteriores en el Triunvirato de 1853. Ocorre luego, en 1856, uno de los más románticos episodios de esa vida pintoresca. Enemigo suyo en la política y en la prensa es D. Nicolás A. Calvo, escritor virulento y matamorro, impune casi siempre cuando reta por su famosa destreza en el florete. «El terror del florete», titulaba Gómez su aguda y valiente sátira. El inevitable duelo fué severo. «Meter dos pistolas en un saco, cargada la una y vacía la otra», había propuesto Calvo. Ignoran ambos duelistas, hasta el instante de disparar, cuál pistola tiene proyectil. Calvo apunta; Gómez dispara al aire con el arma vacía. Cuando Calvo, que «le había apuntado para matarlo y no lo había visto pestañear» propone un nuevo lance, Gómez murmura que vino «a morir y no a matar». Y con un apretón de manos termina aquel encuentro de mosqueteros.

Tal anécdota es la mejor exégesis de esa vida y de esa edad exagerada. Desterrado Gómez de Montevideo en Noviembre de 1857, por su violenta campaña de *El Nacional*, se traslada á Buenos Aires, en donde va a sostener acerbas polémicas con

amigos de siempre, como Sarmiento y Mitre. En Buenos Aires acentúa ese espíritu inquieto de romántico, su idea desorbitada y generosa ya enunciada en un brindis diez años antes, en 1857. Quiere una gran nación de dos estados, el Uruguay y la Argentina, teniendo por capital á Montevideo. Utopía que podía ser y fué fácilmente interpretada como un proyecto culpable de anexión. Y ya sea que se empeñara el soñador o mantuviera, por orgullo de polemista, el tema de combate, repitió a menudo, en veinte años, las basas impracticables de su proyecto. La prensa de Montevideo no le perdonó este error hasta su muerte. Descansó de una vida tan colmada, pobre como Lamartine, el último gran romántico, en Buenos Aires, el 25 de Mayo de 1884. Menos feliz que los de Francia, trabajado por el mismo anhelo indefinido, por idéntica enfermedad sentimental dejaba apenas obra. Había sido también un destructor, no un creador. Sólo en la juventud acierta a hallar acentos de personal melancolía, y después de tantos *presentistas* del verso heroico, surge con él la poesía de la añoranza. Mas no se puede resignar al reposo meditativo de los otros. En su destierro del Brasil decía ya (1845) que reposar en la margen de una fuente no es vivir.

«No es vivir al nacido en la ribera
del impetuoso y turbulento Plata».

Olvidando, pues, arrullos y candores, se fué a donde su atormentado genio le llamaba. Su prosa misma, hecha de raptos, de contrastes, acerada y frenética, sólo chispea en la esgrima del combate. Si en vez de atacar alaba o analiza, como en sus páginas famosas sobre la poesía nueva, fatiga pronto al lector por la indecisión de las ideas y la abundancia abrumadora de los epítetos. Toda su vida cabía en esta confesión, escrita en la primera página de un libro de Lamartine: «devoró mi vida la agitación secreta de un alma que se ignora sedienta de algún bien».

¡Qué contraste ofrece con la de Gómez la firme prosa de La-

mas! (1) Aun cuando no fuera Andrés Lamas (1820-1891) sino el autor del prólogo a las poesías de Adolfo Berro (1842), sería indispensable recordarle en toda historia de las letras uruguayas como innovador y animador. Es limitada su producción estrictamente literaria: algunos versos excelentes de los veinte años, como *Un tormento*, y artículos elegantes de *El Iniciador*. Pero los más generosos dones animan su obra política y de historia, los libros acerca de Rivadavia y de Rosas. Esteban Echeverría, el primer romántico de América, en el discurso que debió pronunciar el 25 de Mayo de 1844, alaba a S. E. el señor ministro D. Andrés Lamas porque ha expresado en público un programa de «educación democrática», que, si llega a hacerse realidad eficaz, merecerá un cartel de nobleza con este lema: «La República oriental, después de haber salvado su independencia y la civilización del Plata, supo echar los fundamentos de la regeneración social».

¿Cuál es este programa? Lo expresaba en parte Lamas a los diez y ocho años en el prospecto del periódico *El Iniciador*, que fundara con Miguel Cané. «Dos cadenas, dice allí, nos ligaban a España; una material, visible, ominosa... en nuestra legislación, en nuestras letras, en nuestras costumbres... Y después de adquirir la

(1) Andrés Lamas, *Colección de memorias y documentos para la Historia y Geografía de los pueblos del Río de la Plata*. Montevideo, 1849.

Apuntes históricos sobre las agresiones del dictador argentino D. Juan Manuel de Rosas. Montevideo, 1849.

La République orientale del Uruguay (brochure). París, 1851.

Introducción a la «Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán». Buenos Aires, 1873.

Rivadavia y su tiempo. Buenos Aires, 1882.

El escudo de armas de la ciudad de Montevideo (un folleto). Montevideo, 1886.

El génesis de la revolución y de la independencia de América (inédita en parte). La Plata, 1890.

libertad a precio cruento, es preciso conquistar también, si se pretende personalidad nacional inconfundible, la independencia inteligente de la nación, su independencia civil, literaria, artística, industrial, porque las leyes, la sociedad, la literatura, las artes, las industrias, deben llevar, como nuestra bandera, los colores nacionales». Nacionalismo excelente, cuya doctrina, que iba a ser norma y pauta del americanismo por venir, está ampliada en el prólogo mencionado. Son páginas elocuentes de alta crítica, inspiradas a ratos en el prefacio de Juan María Gutiérrez a *Los consuelos*, de Echeverría. Explica Lamas cómo la sublevación de la colonia no pudo sustraer instantáneamente al Uruguay a ese «vínculo de familia» que lo ligaba a Europa. Con la revolución, inspirada en Francia, adoptó ideas francesas; «la literatura debió someterse a la influencia que se enseñoreaba del campo de las ideas, pero la musa francesa, que había asistido a las saturnales de aquella revolución portentosa que vestía el gorro frigio y evocaba la sombra de Maratón y Salamina, cuando la Europa entera se desplomaba sobre ella, no podía traernos sino las formas del genio griego que la esclavizaba. La poética de Aristóteles era su decálogo... Se solidararon, pues, entre nosotros la forma aristotélica, decorada por Boileau y algún otro de sus continuadores; y encerrando a nuestros ingenios en estrechos carriles, detuvieron el vuelo que tal vez habría desplegado el genio americano en el momento en que, hundiéndose el edificio colonial, brillaba entre sus ruinas la espada popular y tremolaba en la crestas de los Andes la enseña de la libertad de un mundo». Perdida aquella alta ocasión, inician, sin embargo, nueva era *Los consuelos*, de Echeverría (publicados poco después de la batalla literaria de *Hernani*), en donde desaparece «la poesía pueril, mero objeto de pasatiempo y solaz, abdican su imperio las sensuales deidades del paganismo y raya en el horizonte un brillante crepúsculo de esa poesía, instrumento de mejora social, poesía de verdad, de sentimiento». «Libertad en el arte», «colorido local», que es una de las condiciones que ha de asumir la poesía americana, «lirismo que refleje

la sociedad en donde nace», he aquí, expuestas por Lamas, las condiciones de la literatura novísima.

Tan clarividente como su sentido crítico fué su orientación en la diplomacia y en la política. Su misión en el Brasil lo probaría si otros muchos actos de su vida no hubieran demostrado su sutileza para juzgar a los hombres y precaver futuros daños. Adivina en Rosas al peor adversario de esa libertad que Lamas proponía, cuando Alberdi y Echeverría juzgaban erróneamente al tirano, refutando con este motivo el prólogo de Alberdi a una traducción de Lermínier (1).

En tiempos de asonada, cuando la literatura es vertiginosa, ofrece el más encantador contraste Marcos Sastre (1809-1883) que escribe historia natural como un poeta (2). Sólo con el cubano *Plácido* se le hallaría semejanza. «Hoy nos toca trazar, decía, con sorpresa, Magariños Cervantes, al comentar la obra de Sastre, una reseña bibliográfica que puede llamarse anormal: la historia de un corazón que no han trabajado las pasiones... la paz en medio de los combates, la calma en el seno de la tempestad». Si escucha a Rousseau, no será casi nunca al autor de *Julia*, sino al de las *Soñaciones* o del *Emilio*. Es un pedagogo como él y un precursor del sentimiento de la naturaleza como

(1) El *Comentario* de Lermínier lo publicó Alberdi en Montevideo en 1836. Los románticos uruguayos tradujeron de preferencia a los pensadores y sociólogos franceses Saint-Simon, Cousin, Laboulaye, Quinet y Lamennais.

(2) Marcos Sastre, *Compendio de Historia Sagrada*, Montevideo, 1832. El *Tempe argentino*, Buenos Aires, 1858.—*Cartas a Jenuaria*, 1840, menudo libro que es una rareza bibliográfica. Sastre lo hizo imprimir clandestinamente cuando, perseguido por Rosas, se refugió en casa de una familia inglesa y creyó llegado el momento de despedirse de su familia, de su patria y de la vida.—*La Anagnosia o nuevo arte de leer en seis cuadros murales*. (Y otras muchas obras pedagógicas, como *Gramática de la lengua castellana*, *Ortografía completa*, acompañada de un *Vocabulario ortográfico*, etc., etc.)

Saint-Pierre. *El Tempe argentino*, de Sastre, equivale en gracia rústica y supera casi siempre en emoción a los *Etudes sur la Nature*. Merece el nombre de obra clásica y será forzoso delimitar su influjo cuando se estudien los orígenes de la sensibilidad americana.

¡Encantadora biografía la de este apacible hombre de letras, institutor, librero y ganadero! Nace en 1809, en Montevideo, de padres tan abnegados a la causa independiente, que por antonomasia les llamaron *el patriota* y *la patriota*. Se educa en la Argentina, y lo que aprende en Córdoba el futuro escritor es, sobre todo, la pintura. En él se armonizan, como en los románticos franceses y en los coloristas de la prosa, cuya figura tutelar es Gautier, el sentimiento de la naturaleza con la afición a pintar. Marcos Sastre iba a ser nuestro primer paisajista en prosa.

Comentando sutilmente a Ticknor, observaba Gutiérrez en su artículo «Descripciones de la Naturaleza en la América española», que no las hallamos en Ulloa y Juan, en Azara, en Solís, en cuantos pudieron describir, aunque no fuera sino por la natural sorpresa ante el paisaje nuevo y deslumbrador. Tampoco aciertan a mirarlo los cantores de gesta de *La araucana*, *La argentina* y *El arauco domado*. A esos hombres rudos sólo el hombre parece interesarles. Le faltó acaso a España, en arte y letras, esa dulzura sentimental y morosa que nos sorprende, como una excepción, en Becquer... Nunca más cierta la vulgarizada frase que define el paisaje como un estado de alma. Los argonautas de todos los vellocinos, los rudos tercios de la aventura americana, no sabían detenerse, como Chateaubriand, en las márgenes de los ríos torrenciales o de las selvas parlantes para interpretar su música como un eco del alma.

Páginas de acuarelista sentimental son todas las del admirable *Tempe argentino* de Marcos Sastre. La obra fué escrita en el seno de la naturaleza que describía, y la debemos a una feliz casualidad. Acababa de fundar Sastre, en Buenos Aires, el «Salón literario», biblioteca innovadora en donde toda la juventud bebía

los venenos románticos. Pero acusaron de *salvaje unitario* al más horaciano de los poetas. Perseguido por Rosas, abandonó su comercio de librería y fugó al campo. Es la ironía de su vida y su ventura. Porque en la paz rural escribe páginas magistrales. El educador ha comprado majadas y una cabaña para criar, según recientes métodos, merinos ejemplares en la Argentina; y al mismo tiempo que publica un *Manual del pastor y criador de ovejas* escribe las «impresiones del señor Sastre en las islas del Paraná», publicadas en la *Ilustración Argentina* de 1841. Nuevos fragmentos aparecen en años posteriores, como las páginas encantadoras sobre el Camuatí (la *Gaceta* de Buenos Aires, 1846). Su cabaña, su Ermenonville, se encuentra en las riberas del Paraná. De sus excursiones matinales por los campos vecinos, de sus «soñaciones de paseante solitario», saldrá este libro cuyo título mismo es un acción de gracias. El tempe era el edén helénico.

Los paisajes del libro evocaban con tal hechizo aquella naturaleza aljofarada, y tan poco habitual había sido la manera descriptiva de Sastre, que los contemporáneos juzgaron el relato imaginario. Era la humilde verdad. Cómo las ideas del *Emilio* iban a hacer florecer, merced a un discípulo entusiasta, los yerros de Sierra Morena, el *Tempe argentino* fué propaganda eficaz de su riqueza, pues todo el mundo, observaba Magariños Cervantes en el prólogo, quiso ser propietario en esa Arcadia. Para probar, sin embargo, la existencia de las islas del Delta, tuvo Sarmiento que organizar un viaje a ese Eldorado. Cuando se supo que la descripción no era fantástica, los elogios al escritor fueron unánimes. «Tiempo hace que se notaba en nuestra historia naciente, observa el coronel Guido, en *El Comercio del Plata*, la falta de un ensayo que bebiese sus inspiraciones en las auras y en los cristalinos raudales de la tierra natal». «Son páginas a lo Bernardino de Saint-Pierre», dice Gutiérrez. Y *La Nación*, de Montevideo: «Es un poema en prosa».

Realmente era novedad y acierto singular la música sosegada

de esta prosa (1) que recuerda a dos modelos diferentes: Rousseau y fray Luis. «Sencilla es mi canoa como mis afectos, humilde como mi espíritu. Ella boga exenta y tranquila por los apacibles arroyuelos, sin osar lanzarse a las inquietas hondas del gran río». Y más adelante, como si recordara los raptos habituales de *Fúlia*: «Costumbres puras y sencillas de la patria, cuánto imperio tenéis sobre un corazón que os idolatra... Libertad anhelada, dulce reposo, deliciosa correspondencia de las almas ingenuas, placeres puros, bálsamo del corazón, ¡al fin os he encontrado! ¿En dónde construiré mi humilde choza? Fluctuo sin resolverme entre tanto sitio encantador, como el picaflor que gira sin decidirse a elegir el ramito de que ha de colgar su pequeño nido». Lejos de los afanes mundanales, instala al cabo su cabaña y su barca en las márgenes del admirable Paraná. «Soliciten otros con afán los favores de la fortuna... Yo he vivido y viviré contento en el seno de los pacíficos campos». En sus evocaciones del paisaje dilecto, el naturalista y el poeta alternan siempre. Tiene la visión apasionada y pictórica de Humboldt, con mayores dones literarios que aquel famoso descubridor de nuestra América, conquistada pero no comprendida. Sorprenden hoy mismo sus ardientes y exactas descripciones: silencio isleño donde «sólo resuena alguna vez la caída del capiguará, que se somormuja con estrépito»; alborada que anuncian «las tiernas canciones de la tacuarita y en el ruidoso chaqueo del hornero», mientras el ave llamada el carpintero «continúa a golpe de pico, en el duro tronco, la obra laboriosa de su nido». El poeta de lo infinitamente pequeño va a decirnos cómo trabaja su panal el *camuatí*, cómo se queja la *calandria*, cómo re-

(1) Algunas veces escribe Sastre poesía sin saberlo. He aquí una frase elegida al azar: «bellos árboles y arbustos—que protegen los raudales—coronando sus orillas—de ópimos presentes de Flora y de Pomona;—bellos árboles variados—de mil formas y matices—que la vista contempla embebecida».

vuela el *chajá*. El espectador de las cosas infinitas y de los estelares silencios cantará su nocturno en el capítulo admirable sobre «la noche en las islas». En su paciencia observadora, en su entusiasmo zoológico se halla ese encanto que sorprendería más tarde en la *Vida de los insectos*, de Fabre, o en la *Vida de las abejas*, de Maerterlink. Es un amigo franciscano de todo el reino animal. Refiere que ha tenido un *chajá* domesticado, y las abejas, inofensivas para él, amigas suyas, han instalado cerca de su ventana un panal. Filosofando al comparar las costumbres del camuati, la abeja americana, con la de Europa, ve en ambas la imagen de las sociedades del viejo y del nuevo mundo, aquel desgraciado, este feliz; y sustenta el dulce utopista una moral social fundada en las colmenas.

Una segunda generación romántica, muy inferior a la primera, se simboliza en Alejandro Magariños Cervantes, el escritor más popular del Uruguay después de Figueroa (1). Nace en Montevideo el 13 de Octubre de 1825. Muere en su ciudad natal el 8

(1) Sus numerosas producciones, en prosa y en verso, que, según se cuenta, Magariños Cervantes se complacía en multiplicar, afirmando que las había en «ediciones agotadas» y en «ejemplares únicos», pueden agruparse de la siguiente manera:

Poesías: *Cruzada argentina* (primera parte de un poema a Montevideo, reproducida en el segundo tomo de *Palmas y ombúes* (1846).—*Celiar* (1852), prólogo de Ventura de la Vega.—*Horas de melancolía* (1852).—*Patria, Independencia, Libertad* (1855).—*Brisas del Plata* (1864), su cuarta y última edición es de 1865.—*Querer es poder* (1867).—*Canto a la defensa de Montevideo* (1846).—*Palmas y ombúes*, dos tomos (1884 y 1888). (Fue traducida al francés en París).

Novelas: *La estrella del Sur*, siete tomos, en Málaga y Madrid (1847).—*Las plagas de Egipto* (1849).—*Caramurú* (1853).—*No hay mal que por bien no venga* (1853).—*Veladas de invierno* (1853).—*La vida por un capricho* (1858).—*Farsa y contrafarsa* (1858).

Teatro: *Percances matrimoniales* (1850).—*El Rey de los azotes* (1855).—*Amor y Patria* (1856), teatro de San Fernando de Sevilla.

Varias: *Viaje chimesco* (1855). (Recopilación de artículos contra un libro

de Marzo de 1893. En largos años de vida gozó de todos los honores y los cargos: juez, ministro, catedrático de Derecho y rector de la Universidad de Montevideo, corresponsal de la Academia Española. Le elogian sus coetáneos y le admiran los jóvenes. En América estudian su obra Sarmiento, Gutiérrez, Bilbao, Mármol, Baralt. En España, Larra, Castelar, Zorrilla, Cánovas. En la *Revista Española de Ambos Mundos*, que fundara en París, sus colaboradores se llaman Bretón de los Herreros, el Duque de Rivas, Hartzenbusch, Joaquín de Mora, aquel periodista peninsular que en la Argentina de Rivadavia habló por primera vez de romanticismo. En el *Celiar* de Magariños se inspira don José Zorrilla al escribir *La rosa de Alejandría*, que está dedicada al uruguayo. Su generación y la subsiguiente le consideran, como él quería ser, «digno intérprete de los sentimientos de todo un pueblo». Cuando muere, Daniel Muñoz asegura en *La Razón* (1893) que Magariños Cervantes «era ante todo un poeta esencialmente uruguayo, ora cante, en las *Horas de melancolía*, las

del Sr. Barrantes intitulado *La joven España*, que motivaron un duelo con este señor.—*Prospecto de la Biblioteca Americana* (1854).—*La Iglesia y el Estado* (1856).—*Violetas y ortigas* (1880). (Compuesto especialmente por críticas ajenas sobre sus libros).

Publicó, además, *Páginas uruguayas*, tomo 1.—*Album de poesías* (1878). Su interesante *Revista de Ambos Mundos*, interrumpida, al cabo de dos años de publicarse, porque Magariños fué llamado a Montevideo por su tío D. Francisco Magariños, a quien sirvió de secretario en la Misión diplomática europea que el Gobierno del Uruguay le encomendara; y en Julio de 1858 volvió a su empresa editorial, «Biblioteca Americana», en la que vieron la luz doce tomos; tres suyos: *Estudios históricos*, *Horas de melancolía* y *No hay mal que por bien no venga*; de D. Miguel Cané: *Una noche de boda* y *Esther y la familia Sconner*, novelas ambas; el *Tempe argentino*, de Marcos Sastre; *Pensamientos, máximas, sentencias*, etc. y *Apuntes biográficos*, por Juan María Gutiérrez; *Escritos políticos, económicos y literarios*, por el doctor D. Florencio Varela, precedidos de una biografía, por D. Luis Domínguez.

tristezas íntimas que se interponen como nubes sombrías entre el alma del poeta y el cielo de la esperanza; ora describa, en el *Celiar*, el tipo del gaúcho, formado por la fusión de las razas indígena y española; ora arrebate a las *Brisas de Plata* el perfume que llevan en sus alas para encerrarlo en la urna de sus estrofas cinceladas; ora, en las *Palmas y ombúes*, nos dé los frutos más bellos de su inspiración, uniendo con noble atrevimiento a la belleza de la forma el estudio y solución de las más graves cuestiones de la época.

Extravagante dítirambo que estamos lejos de confirmar hoy día. Se comprende y se excusa por haber sido Magariños durante tantos años la figura central del romanticismo en el Uruguay, su agente viajero en España y el más celoso propagandista de América. Son títulos que hacen perdonar el éxito inmoderado de aquella vida. Merced a Magariños, comienzan a circular, a mediados del siglo XIX, esos libros de prosa a dos columnas con láminas ingenuas de indios románticos que pudieron salir de las novelas de Fenimore Cooper. «Cantemos... pero sea con lira americana», propone ya en *Brisas del Plata*. En el prólogo, que es su prospecto de arte (1), repite sólo, pero con renovada fe, el propósito de Gutiérrez, de Lamas o de Alberdi. El poeta americano, «heraldo del porvenir», debe «confiar ciegamente en la Providencia y en los grandes destinos que reserva a la América». Monótono programa, que no requiere demostración en nuestros días, pero que pasaba entonces por novedad casi chocante.

Entusiasta misionero del americanismo, fué ciertamente en el Uruguay el precursor de la literatura regional, de la novela gaúcha, ensanchada y engrandecida después por Viana y Reyles.

(1) Prólogo reproducido parcialmente en *Celiar* y por completo en *Palmas y ombúes*, como para indicar que no ha variado su concepción del arte americano.

Caramurú se lee hoy mismo con encanto. La intriga puede ser á ratos folletinesca; pero hay páginas calientes de vida y aparecen por primera vez en prosa los sabrosos modismos del habla rústica. No nos alejen los procedimientos del relato acezado y enfático. Este escritor sugiere bien al gaucho generoso y pendenciero de los pagos y los galpones. Y si no tuvo el Uruguay su *Amalia* o su *María*, tiene, por lo menos, su breve epopeya campesina, la novela que fué, como decía Margariños, «expresión de la naturaleza y de la sociedad americana» (1).

Y de él será *Caramurú* lo que perdure. Copiosa, frondosa, es su obra en verso: seis libros desiguales de la más encrespada y fatigante elocuencia, a veces. De los mejores, *Brisas del Plata* o *Palmas y ombúes*, tratan de extraer penosamente los colectores de antología alguna página que no sea desmayada, su evocación

(1) El fundador de la novela nacional es indisputablemente Magariños. En la descripción de la *Naturaleza*, le habían precedido Larrañaga y Marco Sastre; y algo debe, sin duda, a estos preámbulos. Un poco antes, D. Manuel Acosta tuvo el designio de publicar novelas románticas. Las escribe durante el Sitio Grande, pero sólo puede hacerlas imprimir poco más tarde. Se llaman *Los dos mayores rivales o los amantes patriotas* (1856), *La guerra civil entre los incas* (1861) y *Un matrimonio de rebote* (1862), ensayos casi ignorados que no pueden rivalizar siquiera con los juveniles tanteos de Magariños.

Dos años antes de publicada *Amalia* (Montevideo, 1851), que sigue siendo el mejor parangón de *María*, daba a la estampa Magariños *La estrella del Sur*, memorias de un buen hombre, novela clásica-romántica. Esta obra, concebida en la travesía de Montevideo a Cádiz, salía a luz en Málaga en 1847. Dos años después, el episodio burlesco *Las plagas de Egipto*, en 1853; *No hay mal que por bien no venga*, y, por fin, su famoso *Caramurú*.

Manuel Herrero y Espinosa publica en la *Revista del Plata*, de 1882, un ensayo de novela, en donde comprueba ser el mismo que pocos años antes dedicara un entusiasta juicio a Gustavo Adolfo Becquer. Pero éste y otros ensayos permanecieron aislados. Julio Piquet, que iba a ser el brillante periodista de más tarde, escribió la linda *Margot* («Anales del Ateneo»), y encantadores cuentos, que no quiere recordar el aplaudido

al ombú, su breve *Duda*. Tiene todos los defectos exorbitantes de la escuela, sin alcanzar jamás la ingenuidad sentimental de Berro o la cadencia suspirante de Gómez. Es el romántico integral en el peor sentido de la palabra.

Apenas cuenta quince años cuando publica su primer verso en *El Nacional*, de Montevideo (1842), y allí mismo promete Rivera Indarte un claro porvenir al autor adolescente de *Lazarino*. Este Lázaro *cadet* es, por supuesto, Magariños:

Solo, triste, abandonado,
sin amor y sin consuelo,
sobre mí descargó el cielo
su terrible maldición.

A los quince años lleva en su frente «grabada la maldición del Eterno». Exageraba pomposamente, como toda esa ju-

autor de *Tiros al aire*. Acaso más perdurable suerte alcancen *Los amores de Marta*, de Carlos María Ramírez, superiores a su anterior novela *Los palmares*, y *Cristina*, de Daniel Muñoz, el celebrado director de *La Razón*, novelita elegantemente escrita, en donde se refiere la vida de la buena sociedad de hace treinta años y se combate la vida conventual. Un hijo de D. Andrés Lamas, Pedro S. Lamas, escribió la romántica *Silvia*, cuyos protagonistas son oficiales del ejército patriota de San Martín, que emprendiera la lucha por la independencia del Perú.

Cuando Reyles comenzó a publicar sus novelas naturalistas, ya la novísima escuela aparecía, aunque con dejos del ayer sentimental, en *Las hermanas Flammari* y *Valmar*, de Mateo Magariños Solsona.

Después ilustran el cuento, en diarios y revistas, Fraguero, Arreguine, Pérez Petit, Ferreira, Varsi, Fernández Medina, Arena, Bernárdez, Antuña, Cione, Mora, Crosa, Maldonado, etc.

El doctor Oriol Solé Rodríguez, contemporáneo de Viana, escribe sus interesantes *Leyendas guaraníes*. Francisco J. Ros y Juan Manuel Suárez son autores, respectivamente, de las interesantes novelas *De linaje* y la *Enferma n.º 13*. En 1900 edita Manuel B. Otero su fantástico *Erasmus*.

Entre los recientes noveladores y cuentistas se destacan ya los nombres de Manuel Medina Betancourt, Nin Frías, Mascaró Reissig, Santiago Dallegrí, Magariños, Martínez Quiles, etc.

ventud de desesperados. De parecido acento son los versos que reunirá en *Brisas del Plata*, pero ya anuncia al novelista de *Caramurú* cuando dice en el prólogo: «Creemos que el poeta, y el poeta americano más que ningún otro, tiene una misión eminentemente social que cumplir si quiere merecer ese honroso dictado. Para conseguirlo debe arrancar de su lira todas las cuerdas profanas, vestirse de dignidad y fortaleza, confiar ciegamente en la Providencia y en los grandes destinos que reserva a la América». Y fué esta fe continental, cuando no tenía veinte años el poeta, ni el Continente parecía anunciar futuros de victoria, lo que sedujo en seguida. Voz de esperanza, que sorprendiera a esa generación entumecida y gemebunda. *Celiar*, primero, *Caramurú*, después, parecieron a los contemporáneos de Magariños anuncio y gloriosa iniciación de la nueva literatura americana.

Celiar, leyenda en verso; *Caramurú*, novela en prosa, obedecen a igual intento, casi son la misma obra; su asunto es el contacto de dos civilizaciones y dos almas, charrúa y española. Confiesa en el prólogo el autor que, hallándose en el Brasil, en una hermosa fazenda de la provincia de Río de Janeiro, oyó contar una «lamentable historia» (1) que, si no es la que hoy ofrezco

(1) Han sido los brasileños los verdaderos iniciadores de la literatura regional. Esta «lamentable historia» fué, sin duda, el poema brasileño *Caramurú*, del cual tomó Magariños el título de su novela y los nombres de algunos personajes. *Caramurú, poema épico del descubrimiento de Bahía*, obra de Fr. José de Santa Rita Durão, de la Orden de los Ermitaños de San Agustín, natural de Cata Preta en Minas Geraes, se publicó en Lisboa el año 1781.

En las *Reflexiones previas* que preceden a su poema, Durão nos advierte que «os successos do Brazil, não merecião menos hum Poema que os da India? Incitárame a escrever este o amor da Patria» y agrega líneas más adelante: «A accão do Poema he o descubrimiento do Bahía, feito quasi no meio do Seculo xvi, por Diego Alvares Correa, nobre vianez, comprehendendo con varios episodios a Historia do Brazil, os Ritos,

al público, sugirióme la idea primitiva que he desarrollado en esta leyenda» (1).

Celiar, dice el autor, continúa el pensamiento de sus *Brisas del Plata*. Este pensamiento (y excusamos la monótona exposición en gracia del propósito) «se reduce a buscar nuestra poesía

Tradições, Milicias dos seus Indigenas, como tambien a Natural o Politica das Colonias».

Acaso en la *fazendas* de su pariente Araujo tuvo Magariños oportunidad de leer el poema de Santa Rita Durão. Fué Magariños quien escribió también, en otro prólogo suyo: «Como faros luminosos que señalan el punto de partida y el arduo derrotero trazado delante de la nueva generación, volvemos atrás la vista para cantar los días gloriosos de nuestra independencia, en esta época de lucha a muerte entre la barbarie y la civilización, como para ensalzar la inteligencia, el patriotismo, la virtud, buscamos sus más altas manifestaciones en los hombres que en el poder supremo, en los campos de batalla, en el noble cumplimiento de los deberes, como dignos ciudadanos, han merecido el aprecio de sus contemporáneos y las bendiciones de la patria. Perdidos en las páginas de la historia del nuevo hemisferio, o transmitidos de padres a hijos por tradición popular, existen hechos, episodios, rasgos que son verdaderos diamantes».

La coincidencia es evidente; el amor de la patria, ese patriotismo histórico que se funda en la gloria del pasado inspiran al brasileño y al uruguayo.

En cambio, Magariños Cervantes elimina por completo la mitología de su poema; Santa Rita Durão la mezcla con los milagros del catolicismo y con la teogonía indígena brasileña.

Sin embargo, aunque en el poema *Celiar* Magariños desarrolló casi idéntico tema que en su novela *Caramurú*, debe reconocerse que uno y otro tema son de argumento muy diferente al del poema del autor brasileño, sólo semejante por la coincidencia de nombres ya apuntada, por las descripciones minuciosas de la naturaleza local, por mezclarse en ambos la historia y la lucha del indio contra el conquistador, por ese propósito americanista literario del que fueron verdaderos iniciadores los brasileños.

(1) La historia que no ofrecía al público era la novela *Caramurú*, escrita con prioridad a *Celiar* y publicada muchos años después de ésta.

en sus verdaderas fuentes; es decir, ya en el pasado, ya en el porvenir de América; ora en las maravillas de nuestra espléndida naturaleza inerte y animada, ora en las escenas originales de nuestras estancias». Son palabras del prólogo, fechado en Madrid en Agosto de 1852. Pero en 1845 estaba terminado ya el poema. Lo dió a leer a Gómez, y el gran romántico uruguayo publicó en *El Mercurio*, de Valparaíso (agosto de ese año), la difusa y apasionada carta abierta que todas las antologías reproducen.

«La poesía, como órgano hoy del pueblo, única forma de nuestra literatura, ha llorado lágrimas verdaderas de un modo ajeno a nuestro infortunio y se ha lamentado en un idioma extranjero... En una tierra donde el hombre muere batiéndose a la sola palabra de libertad, el poeta maldice de los hombres y de las *realidades*... Acaso nunca el escepticismo ni la indiferencia empañarán el fresco matiz de nuestras flores... Uno vendrá que nos diga palabras religiosas de esperanza, los votos callados de los corazones, las ilusiones de los buenos; que nos recuerde con amor los campos, los arroyos, los galopes en las cuchillas y nuestros compañeros en los días de sinceridad». El candidato de Gómez para este mesianismo era, sin duda, Magariños, cuya exuberante adolescencia pudo hacer concebir muy altas esperanzas que no iba a confirmar. Sin compartir el entusiasmo de aquél, comprendemos la emoción de su carta, que tiene acento de confesión y de *peccavi*. Aquellas «lagrimas verdaderas» las ha llorado también en lenguaje de afrancesado. Gómez adivina alguna vez su error. Presiente a Whitman cuando augura el sentido religioso de la esperanza. Tal vez la nueva poesía está en ciernes. Heroica veinte años y plañidera otros tantos, distraída de su terruño por el deseo de cantar la patria o por la adaptación de una pena extranjera, se abismará quizás en la contemplación de la naturaleza americana, en esa «vaga y dulce contemplación» de Marcos Sastre. Excelente era el propósito; la ejecución no lo fué. *Celiar* y *Caramurú* continúan adaptando

situaciones de melodrama. Su mismo tema no es, como Gómez quería, una evocación contemporánea de vida ambiente: es la leyenda histórica tal como la entienden los románticos (1).

III

Magariños Cervantes, patriarca malhumorado y desdenguado, continúa presidiendo por largos años la literatura del Uruguay. De mediados del siglo hasta 1892, en que asoma la generación de Rodó, es decir, durante cuarenta años, la producción literaria es copiosa; pero si exceptuamos a Zorrilla de San Martín, o a Bauzá (y tal vez a Ramírez), ninguno acierta a dejar obras que duren. Intermediario entre los románticos y el modernismo iniciado con la *Revista Nacional*, un núcleo de escritores compone «la generación del Ateneo». La inmensa mayoría de la

(1) En más detenida y extensa reseña crítica analizaríamos la obra de algunos otros escritores de la segunda generación romántica, como Matías Behety, el singularísimo bohemio, el «visionario y mendigo luminoso», como lo llamó Leopoldo Díaz, cuyos poemas, *La visión de la vida* y *La visión de la muerte*, traducidos al francés, merecieron elogios entusiastas; a José Pedro Varela (1845-1879), conocido y discutido como renovador de la pedagogía uruguaya, poeta juvenil y no desdeñable, en un libro casi ignorado, *Ecos perdidos* (colección de poesías, Nueva York, 1868 (léanse, por ejemplo, los versos *V*, *La noche*, *Duda*, *El hombre*); a Heraclio C. Fajardo (1833-1867), romántico exasperado y periodista de gran renombre en su época, celebrado autor del poema *La cruz de azabache* y del libro de poesías *Arenas del Uruguay*, que ha dejado inéditos seis volúmenes más, intitulados: *Suspiros de la lira*, *Preludios del arpa*, *Recuerdos íntimos*, *Cantos patrios*, *Prismas del alma*, *Luciérnagas*; a Fermín Ferreira y Artigas, al amenísimo periodista de *El Siglo*, de cuyas deslumbrantes improvisaciones tribunicias perdura el renombre en el Uruguay, mientras sus versos se olvidan; a Ramón de Santiago, a periodistas y pensadores de alto realce, como Agustín de Vedía, Angel Floro Costa, A. Bachini, Kubly Arteaga, Aramburú y Abel J. Pérez, etc.

juventud, desorientada bajo la tiranía de Latorre, se refugiaba en la tribuna de aquel centro y de la «Sociedad universitaria» (1875), en donde también se discutían temas de pensamientos y de letras. Casi toda esa generación es liberal, positivista y romántica a la vez: ha leído el catecismo de Augusto Comte y la *Historia de los girondinos*, de Lamartine. Su vocero es *La Razón*, fundada en 1878 por Prudencio Vásquez y Vega, Anacleto Dufort, Manuel B. Otero y Daniel Muñoz. A ellas se opone *El Bien Público* (1878), que dirige, a su regreso de Santiago de Chile, el católico Zorrilla de San Martín con el periodista de origen español D. Francisco Durá. Se destaca allí también el ilustre autor de la *Historia de la dominación española en el Uruguay*, D. Francisco Bauzá, director poco antes de *Los Debates* (1871-1872), que iba a dejarnos, en sus *Estudios literarios*, las páginas más sentidas y elocuentes, tal vez, que se han escrito sobre el gaucho (1).

En el Ateneo figuraban no sólo nombres conocidos ya en las columnas de *El Siglo*, desde 1873, como Julio Herrera y Obes y José Pedro Ramírez, ilustres en la política y en las letras, sino literatos de ayer, como Enrique de Arrascaeta. Muchas de las personalidades uruguayas vivientes pertenecieron a la juventud de aquel centro. De los muertos, parece justo recordar a Washington P. Bermúdez (1845-1913), autor de muy felices epigramas; a Rafael Fraguero (1864-1914), el sonoro y parnasiano cantode *Los Buitres*; a Juan Carlos Blanco (1847-1909); a Carlos M. Maeso (1860-1912), un Taboada del Montevideo cursi, insuperable en sus agudas caricaturas de la burguesía pobre, y al más alto de todos, a Carlos María Ramírez (1848-1898), el novelista de *Los palmares* y *Los amores de Marta*, pero sobre todo el pe-

(1) Francisco Bauzá, *Historia de la dominación española en el Uruguay*, Montevideo, 1885, tres volúmenes (la segunda edición, corregida y aumentada, es de 1895-97); *Estudios literarios*, Montevideo, 1885. Publicó, además, en su juventud, un libro de poesías, poco divulgado.

riodista de soberbia envergadura, el vehemente historiador por cuyas páginas pasa, a veces, como en su evocación de *Artigas* envejecido y desterrado, la lírica llamarada de Michelet. Este sí fué, decía Julio Piquet, el «grande hombre auténtico», en quienes sus contemporáneos admiraron un temperamento genial que no dió de sí, por desgracia, cuanto era legítimo esperar.

De los autores vivos sería imposible omitir, aun cuando sólo pretendan ser estas páginas somera reseña y no prolijo análisis, a Santiago Maciel (1862), el dulce eclógico de *Flor de trébol*, que en sus cuentos *Nativos* rivaliza, por la luminosidad descriptiva, con Bernárdez y por el sabor regional con Javier de Viana; a Víctor Arreguine (1868), poeta menor, cuentista sobrio del campo, historiador sagaz que acreditó su buen sentido crítico en la antología titulada *Colección de poesías uruguayas*; a Daniel Muñoz (1849), que ha escrito excelentes artículos de costumbres, elegante prosa de periodista y la ya mencionada novela *Cristina*; a Ricardo Sánchez (1860), de cuyos dos volúmenes de versos perdurará, por lo menos, la sentidísima elegía *A un amigo muerto*; a Joaquín de Salterain (1856), el romántico sosegado y sobrio de *Intimidades*; a José Siena y Carranza, poeta resonante y escritor político de combate, y, en fin, preeminentes en esa generación del Ateneo y de la Sociedad universitaria, a Eduardo Acevedo Díaz (1851), Elías Regules (1860), Carlos Roxlo (1860), a Samuel Blixen (1867-1909), y Manuel Bernárdez (1867), a quienes nos parece estricto deber el consagrar más detenido examen.

«El Goncourt americano» se ha llamado alguna vez a Eduardo Acevedo Díaz (1), por esa lengua jaspeada y anhelante, ese par-

(1) Eduardo Acevedo Díaz: *Brenda*, Montevideo, 1894; *Ismael*, Montevideo, 1894; *Nativa*, Montevideo, 1894; *Grito de gloria*, Montevideo 1894; *Soledad*, Montevideo, 1894; *Miné*, Montevideo, 1910; *El mito del Plata*, Montevideo, 1916. Casi todas las obras que acaban de citarse se imprimieron en folletones de diarios de Buenos Aires y de Montevideo. La primera edición de *Nativa* es de Montevideo, en 1880.

padeo de la frase que corresponde a la pincelada impresionista de los famosos hermanos de Francia. Sin duda pretendió, como ellos, ser a un tiempo novelador e historiador, volver furtivamente a la novela histórica, pero no concebida en grandes frescos, sino desmenuzada en anécdotas. ¿No escriben, acaso, los novelistas la historia, sin fausto ni rigidez cronológica, la historia de la sociedad en donde viven? En las *Liaisons dangereuses* buscaron muchos la justificación de la Revolución francesa, y cuando se escribe la historia del segundo Imperio no puede prescindirse de *El nabab* de Alphonse Daudet. Sin deformar el pasado, como Walter Scott, sin diluirlo en «episodios nacionales», porque es ante todo novelista, Acevedo contará las guerras de Independencia y la actualidad de su tierra bravía, como la vida sencilla de la pampa y del pago, en sus ardientes novelas tituladas, *Breuda*, *Ismael*, *Grito de gloria*, *Nativa*, *Soledad* y *Miné*.

Ismael y *Nativa* son, a juicio nuestro, los mejores timbres de gloria del novelista. La mezcla de géneros perjudica, sin duda, a la veracidad de la narración. Las sesenta primeras páginas de *Ismael* sólo son prolegómenos a la historia de la Independencia del Uruguay, pero en esta y otras novelas de Acevedo parecen esbozados algunos de los soberbios episodios que Reyles y de Viana propagarían: el incendio de *Soledad*, por ejemplo. La escena en donde Ismael, para vengarse de Almagro, que le arrebató á su mujer, logra cogerlo vivo en el lazo y lo arrastra, despedazándolo en las piedras del terreno, al galope sangriento de su caballo, es fuerte, sobria, admirable. Pero el relato de este amor y esta venganza no ocupa doscientas páginas del libro, y el interés del drama, que, concentrado, sería apasionante, disminuye al ser interrumpido por graves parrafadas de historia. Es el peligro de la novela histórica en general y de las de Acevedo en particular. Su reciente libro sobre *El mito del Plata*, en donde parece discutir una famosa humorada de Carlos María Ramírez (decía este escritor que si Artigas y su genio militar no existieron sería necesario inventarlos), nos prueba que Acevedo cede

al cabo a su más honda vocación de escribir la historia del Uruguay.

Elías Regules (1), gaucha y doctor, es una de las más pintorescas figuras del Uruguay contemporáneo. Este profesor de Medicina legal de la Universidad de Montevideo, que sobre el más elegante *pingo* luce el poncho y clásico pañuelo de seda, realiza el soñado anacronismo de un Bartolomé Hidalgo que tuviera la ciencia de Larrañaga. Preside la Sociedad Criolla, destinada a mantener usanzas viejas; pero «el gaucha se va», como anunciaba Gómez hace tantos años; se fué, quizás, definitivamente, y es natural que su obstinado criollismo sorprendiera y escandalizara más de una vez en el actual Montevideo. A las censuras ha respondido elocuentemente el autor de *Mi tapera* en versos dedicados a los redactores de *El Fogón* Julián Perujo, Calixto el Ñato y Alcides De-María (incorrecto y facundo antecesor de Regules, a quien superó éste muy pronto):

Por ser hermoso y ser mío
esto con fe me arrebató;
y sólo mente insensata
podrá encontrarle mancilla,
porque valgo con golilla
lo que valgo con corbata.

.....
Yo elogio la ilustración
y a sus ventajas me amparo,
como lo prueban bien claro
mi vida y mi profesión;
pero la alta perfección
que en la cultura se encierra,
no ha sido grito de guerra
para matar en mi pecho
el gusto franco y derecho
por las cosas de mi tierra.

(1) Elías Regules: *Versos criollos*, Montevideo, 1915 (quinta edición aumentada).

Las de la tierra—«cosas chicas para el mundo, pero grandes para mí», como dice en la más famosa de sus poesías, *Mi tapera*—son el gaucho rumboso y pendenciero, la *china* que canta décimas tristes y baila *pericones* alegres, el paisaje con claros rumores de alquería y siempre, en el horizonte escampado, una guitarra que llora. Monotonía y melancolía son cualidades y defectos del género, como el encanto de la tierra descrita. Ya se advertían en los predecesores argentinos del autor que estudiamos: Santos Vega o el autor de *Martín Fierro*, y en los poetas criollos del Uruguay, contemporáneos de Regules, Antonio de Lussich, Alcides De-María y Orosmán Moratorio. Moldeada en la copla española, fácil y aguda como ella, no tiene, sin embargo, la de Regules su obsesión de celos agarenos y de puñales. Siempre se advierte aquí la encantadora languidez de América. Hallazgos de delicadeza rústica: «el arroyo que corre asustado como huyendo de una pena» o los dos ranchos que se miran «a través de un arroyito», no parecen inventados por el escritor, sino espontánea creación de un pueblo tierno y enamorado. Y escribiendo cosas de sus paisanos y para ellos, muy pocas veces emplea, sin embargo, la jerga oscura del gaucho, originalidad que ya observó en Regules el argentino Leguizamón. «Sólo usa, dice éste, el lenguaje castellano, matizado de tal o cual modismo criollo, sin que por ello pierda de sustancial el tema que desarrolla, generalmente en décimas, ajustándose así a la forma favorita del trovador campestre». Si cuando quiere imita a maravilla el lenguaje rústico, como en la *payada* «entre dos gauchos», el tono frecuente y más feliz es esta copla, que por inspirarse también en la vieja simplicidad española, tiene, a veces, parecido con los cantares de Jiménez:

En el llano y en la loma,
con ademán soñoliento,
deja la brisa su aliento
lleno de silvestre aroma.

Por todas partes asoma
 una calma indefinida
 y la canción repetida
 del terutero risueño,
 surge como tierno ensueño
 de la campaña dormida.

(*Sigue la huella*).

De la misma vena encantadora son muchos de los *Versos criollos*, donde reúne sus mejores canciones populares. Las sabe el gaucho de memoria, las sabe ignorando muchas veces el nombre del poeta que les dió vida, y así ha de perdurar su gloria oscura, envidiable como la de los autores de romanceros o coplas, cuyo nombre se extingue y se disipa, cuando la gracia silvestre de las estrofas sin dueño sigue uniendo parejas y concertando amores.

Si en un plebiscito campesino se tratara de elegir un príncipe de los poetas uruguayos, la mayoría de los sufragios le correspondería a Carlos Roxlo. Sus *Cantos de la tierra* y *El país del trébol* son, por lo menos, tan populares como algunos cuentos de Viana y algunas *payadas* de Regules. Este hijo de español es un criollo. Más de un campero que canta cielos y vidalitas os repetirá, quizá truncando los versos, la historia del tordo o alguna «flor de ceibo». Singular reputación para quien iba a escribir la *Historia crítica de la literatura uruguaya*.

Los que sólo buscan en la poesía la gracia decorativa de los ritmos, el lujo del raro epíteto, la huraña confesión de una pena para los *happy few*, los lectores de Herrera y Reissig, por ejemplo, desdeñarán esta poesía de copla. Y el desdén será injusto, porque, si no siempre hallamos novedades líricas en los cinco tomos de poesías de Roxlo, no puede negársele un justiciero elogio a quien, intérprete de la sensibilidad popular, la ha enriquecido seguramente. Menos personal es la vena de algunos versos en que imita manifiestamente, como en *Soledades*, a Campoamor o las estrofas sonoras en donde continúa el género envejecido

de Gómez. Roxlo «es el cantor de la Libertad», ha dicho en confuso ditirambo un joven romántico trashumante.

Está lejos de complacernos (y sin duda comparten muchos uruguayos esta opinión) la *historia crítica* de Roxlo. Excelente como arsenal, utilísima antología por los fragmentos que encierra, abruma al lector por su difusión deliberada y deplorable. Siguiendo un procedimiento difundido ya en la Península, y cuya responsabilidad incumbe a Menéndez y Pelayo, el autor, o mejor dicho el divagador, emprende una excursión intelectual a todas las comarcas. Como el admirable polígrafo escribió una *Historia de las ideas estéticas en España*, que tuvo poco de española, el uruguayo diluye en siete volúmenes su historia de las ideas literarias de todas partes y algunas veces del Uruguay. De todo puede hallarse en esa Suma: páginas elocuentes, citas profusas, observaciones parciales excelentes, y ese don de admirar que acredita la hidalga estirpe del crítico, pero casi nunca las quince líneas mondas en que un Saint-Beuve define y puntualiza la calidad del libro analizado.

A los cuarenta y dos años murió Samuel Blixen (1). Desaparecía con él el más popular cronista del Uruguay, cuyo seudónimo *Suplente* había llegado a ser famoso. Cronista, en el sentido amplísimo y vivaz que hemos llegado a darle a esta palabra. Cronista cuando improvisaba, *au pied levé*, artículos fugaces, que lo parecen y no lo son, porque una perenne juventud alienta en ellos; cronista en sus mismas obras para el teatro, pues más que su intriga nos seduce en el camino la gracia chispeante y retozona de los diálogos de *Ajena* y *Un cuento del tío Marcelo*, sus más sonados éxitos,

Abogado en su mocedad, como todo el mundo, Blixen comen-

(1) Samuel Blixen: *Cobre viejo*, Montevideo, 1890; *Un cuento del tío Marcelo*, Montevideo, 1892; *Primavera, Verano, Otoño, Invierno*, Montevideo, 1899; *Estudio compendiado de obras de la literatura contemporánea desde 1789 a 1893* (1894, 2 vol.).

zó escribiendo versos, como casi todas las juventudes. «El gaucho oriental en las luchas de la Independencia», composición premiada en los Juegos florales de 1887, no tuvo malas consecuencias. Iba a triunfar y afirmarse en otro género. De su curiosidad universal queda el testimonio de ensayos críticos, como su *Estudio compendiado de la literatura contemporánea de 1789 a 1893*. Pero lo más personal de su obra vasta son las crónicas, algunas de ellas reunidas en libros: *Cobre viejo*, *Por mares azules*, *De Minas al Cerro*, en donde este parisiense de Montevideo abarca todos los géneros y los abandona todos en su improvisación vivaz, mezclando, según los ritos de la crónica, la levedad de un aticismo con una aguda observación prendida al vuelo; risueño y enternecido, al evocar la futilidad del bulevar; colorista, al describir los esplendores tropicales del Brasil; furtivo y fugitivo siempre con la divina prisa de la gracia.

Manuel Bernárdez (1), el poeta neoparnasiano, sólo parece revelar en prosa su personalidad original. Cohibido por la liturgia, un tanto solemne y fría de sus versos, es el cuentista magistral de *El desquite*, de algunos croquis sobrios de la vida campera, en donde rivaliza con el Javier de Viana de los mejores libros. El acuarelista minucioso ataca bruscamente el gran paisaje, el lienzo panorámico en su admirable *De Buenos Aires al Iguazú*. (Buenos Aires, 1901). Burla burlando, y como al desgaire, escribió este libro, que pretendía sólo ser, según el subtítulo, un conjunto de «Crónicas de un viaje periodístico a Corrientes y Misiones». La prosa vivacísima de los capítulos iniciales, en donde halagan ya ciertos hallazgos de humorista que confinan con la simplificada visión de los dibujantes japoneses, se hace jaspeada y caudalosa

(1) Manuel Bernárdez: *Claros de Luna* (poesías), Montevideo, 1890; *Canto a Artigas*, Montevideo, 1894; *Tambos y rodeos*, Montevideo, 1894; *De Buenos Aires al Iguazú* (crónicas de un viaje periodístico a Corrientes y Misiones), Buenos Aires, 1901. Publicó además dos obras importantes de propaganda sobre la Argentina y sobre el Brasil.

al describir, en *La maravilla de América*, la sinfonía en blanco mayor de la catarata. Por esas páginas se sobrevivirá tal vez Bernárdez; por esas páginas de Heredia, en prosa y más veraz que un maestro colorista como Gautier, no hubiera superado.

En Montevideo, el 28 de Diciembre de 1855, nació el becqueriano de *Tabaré*. Romántico y patriota apasionado, su nombre parece el programa de su vida. Se llama Zorrilla, como el poeta, y San Martín, como el libertador.

En el Colegio de los padres jesuitas de Santa Fé, donde se educa, se advierten ya los signos de esta infancia predestinada. No tiene veinte años cuando escribe, en 1874, la leyenda Ituzaingó. De 1877 son las *Notas de un himno*, que publica en Santiago. Le enviaron a Santiago de Chile los encargados de educarle para alejar al poeta joven del liberalismo ambiente en el Uruguay. En casa de los padres jesuitas súbitamente, al leer el *Hamlet*, descubre «el secreto de un mundo nuevo, de una poesía interior». *Notas de un himno* revelan que también ha descubierto a Becquer. Sus notas parecen formar parte de ese himno «gigante y extraño» que anunciaba una aurora en el alma nocturna del más grande lírico español. «El niño poeta, observará Paul Groussac, camina todavía con andadores»... Falta aún «la línea precisa que separa la creación de la imitación» (1). Sugiere a Espronceda o a Lamartine, y a Becquer siempre. Pero junto a rimas de fácil filiación se anuncia ya, con *El ángel de los charrúas*, el más amplio y objetivo lirismo de *Tabaré* (2). Toda

(1) Juicio de 1883, lo publicó Zorrilla más tarde como prólogo a la cuarta y lujosa edición de la *Leyenda patria* (1896).

(2) Dice allí:

Era el ángel transparente
que el indio libre adoró
rayo de un astro doliente,
el último ¡ay! inocente
de una raza que murió.

la obra magistral de más tarde estaba ya enunciada en los tanteos del estudiante (1).

Más tarde, en *Tabaré*, aludirá frecuentemente á la «lumbre expirante que apagó la aurora»: la desgraciada «estirpe que agoniza — sin hogar en la tierra ni en el cielo».

Sería fácil multiplicar los ejemplos de analogía entre ambos poemas.

(1) *Tabaré* recuerda el juvenil *Ángel de los charrúas*; *Leyenda patria* parece esbozada en *Patria mía*, que escribiera Zorrilla para un folleto publicado con motivo de la Exposición de Santiago de Chile en 1875, e incluido por Magariños en el *Album de poesías uruguayas*.

Queda, además, la huella de las primeras admiraciones del poeta. Claro está que no se puede hablar de calco tratándose de un poeta como Zorrilla; pero es curioso observar reminiscencias de la *Oda a la batalla de Ituzaingó* de su compatriota Manuel Araucho.

Había escrito Araucho:

En la campaña amena
surca el arado, y en la paz dichosa
las naves, que el divino río argenta,
conducen a la arena.

De los puertos de Oriente la industriosa
riqueza, que los pueblos hoy fomenta,
las artes y la ciencia
secundan la lumbrera
con que en la senda del saber camina
el hombre pensador, y la experiencia
muestra la perspectiva lisonjera
que a la pingüe fortuna determina.

Ciudadanos!, guerreros inmortales,
fuertes columnas de la patria amada,
escribid de la historia en los anales
nuestra carta sagrada!

.....
Y vosotros, soldados valerosos,
no permitáis que en el feraz Oriente

En el certamen celebrado en la Florida ⁽¹⁾, con ocasión de erigirse allí un monumento conmemorativo de la Independencia

coloque el extranjero férrea planta,
y el día que los déspotas lo insulten,
bajo la espada que al servil espanta
los troncos y sus siervos se sepulten!

Y antes que el cetro del tirano fiero
otra vez nos oprima,
descendamos gustosos al abismo
y sobre las cenizas del guerrero,
el mismo cielo nuestra muerte gima.

Y exclamó Zorrilla, más bellamente sin duda:

Rompa tu arado de la madre tierra
el seno en que rebosa;
la mies temprana en la dorada espiga,
y la ciega abundosa
corone del labriego la fatiga.

Cante el yunque los salmos del trabajo,
muerda el cincel el alma de la roca,
del arte inoculándole el aliento;
y, en el riel de la idea electrizado,
muera el espacio y vibre el pensamiento
en las viriles arpas de tus bardos.

Palpiten las paternas tradiciones,
y despierten las tumbas a sus muertos
a escuchar el honor de las canciones,
y siempre piensa en que tu heroico suelo
no mide un palmo que valor no emane.
Pisas tumbas de héroes.,,
¡Ay del que las profane!
Protege ¡oh Dios! la tumba de los libres,
que inclina a tí tan solo,
sólo ante tí, la coronada frente.

(1) Generoso rival de Zorrilla de San Martín, cuya gloria iba a opacarle, Aurelio Berro dejó sólo en folletos agotados e inhallables, las más

del Uruguay, lee Zorrilla su *Leyenda patria* (1879), y la lectura acaba en triunfo. En fin, *Tabaré*, en 1888, propaga su gloria a toda América. ¿Quién no admiró en el Continente la rústica epo-

veraces muestras de un firmísimo talento de poeta cívico. Todo el aliento quintanesco y la exactitud parnasiana de Núñez de Arce se reúnen en un poema intachable, *A la industria*, del cual citaremos algunos versos como justicia reparadora a este escritor casi olvidado:

Débil de cuerpo, mas de ingenio fuerte,
 con la rama nudosa y piedra rota,
 contra los reyes de la selva ignota
 hace el hijo de Adan arma de muerte.
 Después el bronce a su placer convierte
 en lanza aguda o defensora cota.
 Dios, cuyo nombre de sus labios brota,
 no le abandona en su precaria suerte.
 El suelo, por su brazo destrozado,
 el útil grano a que sirvió de abrigo
 devuelve a su heridor centuplicado.
 ¡Oh, Providencia fiel, yo te bendigo
 a tí, que protegiendo al desterrado,
 te muestras bienhechora en el castigo!

Unido el fierro a la adquirida lumbre,
 el horizonte dilató su anchura:
 a planta humana se movió segura
 del hondo valle a la empinada cumbre.
 El arte, sucesor de la costumbre,
 ornó la utilidad con la hermosura;
 nació el deseo de mayor holgura
 y fué ya escasa la primer techumbre.
 Caverna, choza y artesón labrado,
 ruda piel, sayo vil y blanda tela:
 son las etapas del camino andado;
 pero el viaje moral deja su estela
 lejos del rumbo que le fué trazado
 por quien al giro de los orbes vela!

peya del charrúa? Hasta en España D. Juan Valera, que, con desgano insolente, concedía «la alternativa» a toda celebridad ultramarina, aplaudió el poema «sin el menor reparo», lo que no era habitual en el maestro de los tiquismiquis, las *florituras* y los rasguños.

Con *La epopeya de Artigas*, publicada después de veinte años de esterilidad, halla, en fin, su vena nueva, se revela el prosista profuso y generoso que el romántico orador hacía presumir. Desde entonces se ha consagrado casi enteramente (1) a repujar su libro hasta convertir al padre de la patria, dicen con sonriente malicia algunos uruguayos, en su propiedad privada y exclusiva, acaparándole, como un académico francés, a Napoleón. Su *Artigas* es un *pendant* y como una trasposición de *Tabaré*. Que la epopeya fidedigna del inmortal *blandengue* y la historia posible del charrúa expresan la novela del Uruguay, la lírica insurrección, el libertario anhelo de la vieja alma insumisa. *Artigas* tiene forma de discurso; mas no esperéis las cadencias sagaces, la prosa balanceada de la oración a la juventud que era el *Ariel*. Es un improvisador fulgurante quien lo escribe. Ya sonreímos del parentesco entre oradores y poetas que afirmaba cándidamente Magariños. Esta vez el poeta queda suplantado por el tribuno. De la oratoria conserva el soplo largo, resonante, que atraviesa la frase y la encrespa toda como el viento en un plumaje deslumbrador. Pero es un colorista como Gautier, quien ha mirado al «Papa blanco». En su *Resonancia del camino* hallamos el don del tropo de un poeta que piensa con imágenes; los ojos verdes azulados de León XIII que «en una cara de palidez mate, semejante a la de un mármol de excavación con finas grietas azules, parece que están solos, desprendidos, como un desentono en una mancha tímida de color; «ese cuerpo inmaterial, evanescente en donde no queda más cuerpo que el indispensable

(1) Prepara *Comentarios* y *Recuerdos de infancia y juventud*.

para sostener y mantener, como un antorcha, la luz de la cabeza». Y en el lago de Lugano aquella vela blanca, «que es ahora la protagonista del paisaje, la está tocando el sol», y en Pompeya muerta, aquel antiguo circo derruido, «como un cráter de un paisaje lunar», y allí mismo, «un arco a lo lejos que atraviesa una calle, como un puente que cruza el lecho polvoroso de un río agotado por la seca». Para este poeta el mundo exterior existe deslumbradoramente.

Festean en el Uruguay, con preferencia a otras obras de Zorrilla, *Leyenda patria*, sin duda por haber sido durante veinte años número indispensable en todo programa de fiesta cívica. La *dice* el orador soberbiamente, y quizás después del triunfo escénico, el entusiasta espectador que era Groussac, se acaloró hasta juzgar que superaba al *Canto de Junín*. Injusto parece el propósito mismo de establecer un parangón. Obra de ayer, el *Canto* conserva, con fragmentos que no han envejecido, andrajos de retórica marchita, alegorías polvorientas como los estandartes de museo, que al viento de Junín fueron rutilantes. Para su tiempo fué admirable. Para el suyo es perfecta la invocación del uruguayo. Si con algún canto cívico podría comparársele, sería con *La epopeya del Morro*, de Chocano, dictada también por la vehemencia de un patriotismo oracular. ¡Vanos escauceos de historia de literatura comparada! Tampoco sabríamos decir si preferimos, por más sobria, la *Leyenda* al poema charrúa o si a éste, por su gracia desprovista de rotundidades épicas. Hay éxitos que confinan a un escritor, que lo limitan. Para los lectores de América, Zorrilla será siempre el autor de *Tabaré*. Se diría que la obra no es sólo genial hallazgo de poeta, sino el término feliz de veinte ensayos uruguayos. Ocurramente se tanteaba el poema épico nacional en *Yandubayú* y *Liropeya*, de Berro; en *Celiar* o *Caramurú*, de Magariños; en el *Charrúa*, de Bermúdez; pero les falta a estos románticos la magnitud del arranque, el don de ver, y, para decirlo de una vez, temperamento. Cuando describen, recuerdan; cuando nos cuentan almas, traducen. Sólo en los

libros de Zorrilla descubrimos el poder evocador de colorista. Vuelve siempre los ojos a su terruño hasta cuando admira otros paisajes. En sus *Resonancias del camino*, comparando la naturaleza europea con la uruguaya, describe su asombro ante el paisaje nemoroso y fluvial cuando se extienden los camalotes como «verdes corazones» sobre el agua, cuando al cruzar en fuga las torcaces emisarias del día, raya la acuarela crepuscular el vuelo oblicuo y brumoso del *dormilón* que llega con la noche...

Leyenda épica, novela en verso o epopeya, como quiere denominarla Zorrilla, *Tabaré* es, sin duda alguna, la obra deseada en América, pronosticada por muchos y muy tardíamente escrita.

Transformación, según cuentan, de un drama en verso que, con el mismo título, escribiera en Santiago de Chile, Zorrilla madura y bruñe en diez años esta obra, que es su predilecta. De antemano, para motivar nuestra admiración después, quisiéramos resumir los más frecuentes reparos a *Tabaré*.

No era el poema nacional y la epopeya de la raza, como el autor pretendía, porque contaba sólo las hazañas y los amores de los remotos charrúas. Más apropiado y vecino tema de exaltación pudo ser el alma gaucha. ¿Merecía acaso, por su estructura misma, el nombre de epopeya? ¿No se define siempre con tal palabra una evocación objetiva de multitudes, hecha en relieve para solemnizar combates y aventuras, un friso violento y armonioso? Pero estuma Zorrilla el fondo histórico, levanta brumas de leyenda como su homónimo español, se acuerda siempre de haber sido becqueriano en el verso asonante, suspirado. Estamos lejos, sin duda, de la moderna épica de *Las ciudades tentaculares* o los *Laudi*. Mas poco importaba la designación retórica, el casillero en qué clasificar la nueva obra de Zorrilla si éste acertaba a interpretar la sensibilidad americana; y el éxito de *Tabaré* le daba la razón.

Publicado en 1888, señala el apogeo del poeta y el estancamiento de su admirable vena. Mas graves cuidados le alejaron

de las divagaciones líricas, o con la juventud se iba el lirismo o acaso el rotundo triunfo daba al inquieto lírico el recelo de no poder superarse. No lo sabemos; pero *Tabaré* basta a su gloria. La misma censurada novedad de su forma era un encanto más por el contraste con un pasado de vates tumultuosos. Después de tantas epopeyas sonoras, venía una más íntima, sin la agobiadora firmeza del verso cívico, asonantada y vacilante como una *Iliada* que hubiera escrito Becquer. En lengua española no se conocía nada semejante; y llegó la obra a España para asombrar a D. Juan Valera, cuando el sagitario *Clarín*, haciendo un censo justiciero, sólo hallaba tres poetas y medio en la patria de Góngora. Puesto el oído a las Indias y su admirable rumor de canto, el agudo crítico español acaso hubiera reducido la cifra. ¿No perderían su valor fiduciario *La pesca* y *Raimundo Lulio*, si se compararan los poemas glaciales de Núñez de Arce con la estremeada elegía uruguaya?

Obra de mixto abolengo, americana y española, que apaciguaba los celos de D. Juan a su temido París. Las modas literarias francesas no influyeron esta vez en el autor de América. Un Becquer ferviente ponía en boca del personaje central congojas y delicadezas de las *rimas*, pero tramadas con frases de la raza evocada y de su lengua rica en imágenes, procurando que el indio, como él decía, hablara «tupí en castellano». La nórdica vaguedad de los mejores relatos de Becquer envolvía aquí a los personajes. La misma dulzura cristiana les prestaba su hechizo. Cuando más, hubiera podido observarse que alguna vez desentonaban en labios del charrúa suspiros como el melífico madrigal del tercer canto. Pero era reproche de veracidad que merecieron ya los galos de Chateaubriand o los romanos de *Fabiola*, y nuestro poeta americano estaba bien acompañado. Los indios de Zorrilla hablan a veces como cristianos civilizados, y fué malicia encantadora de la intriga suponerle sangre española a *Tabaré*. Para que la epopeya nos conmoviera, no bastaba una querrela de charrúas. Sólo nos interesa el pasado cuando pugnan en él

pasiones que son nuestras. Pero Tabaré es, como nosotros, español a medias, encrucijada de razas. Así el poema de Zorrilla se eleva a símbolo americano. ¿Cuál de nosotros, adolescente bravío y delicado, no le dijo a la vida la canción del cacique guaraní?

Tabaré es el testamento de Zorrilla; después sólo ha publicado libros de prosa: *Huerto cerrado* (de propaganda católica), *Conferencias y discursos*, *Resonancias del camino* (impresiones de viaje por Europa) y *La epopeya de Artigas*. Prosa de poeta siempre. Nerviosa, agitada por el *demos* oratorio, sacude sobre todo en sus *Conferencias y discursos*, que contienen los mejores arranques del tribuno y las más cordiales efusiones del patriota (1) (2).

(1) Zorrilla de San Martín: *Notas de un himno*, Santiago de Chile, 1877.—*La leyenda patria*, Montevideo, 1879.—*¡Jesuitas!* (un folleto de propaganda religiosa), Montevideo, 1879.—*Tabaré*, Montevideo y París, 1888.—*Resonancias del camino*, Madrid y Barcelona (1896).—*Huerto cerrado*, Montevideo, 1900.—*Conferencias y discursos*, Montevideo, 1905.—*La epopeya de Artigas*, Montevideo, 1910 (2 vol.).

(2) Un agudo escritor francés, el autor de *Las treinta y seis situaciones dramáticas*, pretendía que éstas no pasaban de tal número. A treinta y seis podían reducirse los conflictos humanos, desde la Biblia y Esquilo hasta nuestros días. No llegaríamos a esa cifra si tratáramos de resumir la inventiva dramática uruguaya. Para mostrar cómo presentaron sucesivos escritores parecido conflicto, la rivalidad del español y del nativo, expondremos aquí sucintamente los argumentos de *El charrúa*, *Celiar*, *Caramurú* y *Tabaré*:

El Charrúa (Publicado en 1853, pero escrito, como observa el autor en el prólogo, en 1842 es, por lo mismo, anterior a *Celiar*):

Acto 1.º El cacique Zapicán envía al novio de su hija, el valiente Abayuba, a seguir «el rastro del maldito hispano», cuyas huestes amenazan el Uruguay. Cuando espiaba al invasor, le toman prisionero. ¿Qué hacía allí?, preguntan los españoles.

Contar tus naves y tus hombres fieros,
para acabar contigo y tu maldad.

IV

Alto exponente de la renovación estética iniciada a fines del siglo XIX, la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Marzo de 1895), no ha sido superada ni tuvo ayer parangón en

Acto 2.º Pero el cacique Yamandú, prisionero también, le aconseja que reprima su ira. Él vende amistad y sumisión al español mientras llega el momento de combatir. Con un ardid consigue libertar a Abayuba.

Acto 3.º «El gran consejo». Deciden los charrúas la hostilidad implacable al invasor. Será la última, la definitiva contienda libertadora. Se lo dice así a Abayuba el padre de Lirompeya. Y la virgen charrúa agrega, como cualquier heroína romántica:

Mientras viva mi existencia,
llevaré al pecho grabada
tu imagen idolatrada
y este punzador ¡adiós!

Acto 4.º Llegan al campo fortificado español dos antiguos desertores que convivieron algún tiempo con los charrúas: Márquez y Ontiveros. Ontiveros viene a vengar desdenes de Lirompeya, a quien adora. Para perder a Abayuba, su rival, envió al jefe español una carta en una flecha, ofreciendo entregarle con maña al cacique charrúa. Abusando de la ingénita nobleza del indio, le ha propuesto, en nombre del español, un combate singular. Cuando aquél acepta el reto y llega al fuerte, una tropa emboscada lo toma preso con Lirompeya que vino siguiéndole. El desalmado Carvalho, jefe español, corteja con descaro a la virgen india y quemará a Abayuba para que su muerte sirva de escarmiento. Mientras tanto, el cacique Yamandú prepara furtivamente la revuelta. Mas cuando llegan los charrúas a la prisión, en donde espera la hora del suplicio a Abayuba, éste, que pudo reunirse con Lirompeya, acaba de suicidarse con ella.

«Un sepulcro—no más—para los dos», exclama el charrúa sentimental.

Celiar:

La estancia de don Diego de Sandoval a orillas del Uruguay. «Pura violeta del valle», su hija Isabel es célebre en todos los contornos por su

el Uruguay. «Menos favorecida por los acontecimientos —dice el «Programa»—o más displicente por naturaleza que sus congé-

belleza. El jefe español y un gaucho la cortejan. Llegan tiempos de *rodeo* y de *hierra*. En las carreras ostentan los mejores bridones ambos rivales. Triunfa el gaucho Celiar, y la alegría de Isabel es tan visible que el jefe español adivina todo. Temeroso de su venganza, don Diego apresura el enlace de Celiar con Isabel. Pero un *chasque* ha venido con una carta. Un tío moribundo, amparo del gaucho en la niñez, lo llama al lecho de muerte. Antes de un mes regresará el amado. Por la áspera sierra trota Celiar, cuando diez hombres de poncho verde lo acometen. El capitán que los manda clava tres veces su puñal en el pecho del jinete. Isabel le cree muerto. Urgida por su padre, va a casarse con don Juan Cortés de Altamira. Un día, en un paseo, llegando a un rancho de amarillentas totoras, le piden que refiera una historia al payador que allí encuentran. No sabe ninguna; un cuento, sí. Y refiere la emboscada en la selva. Se estremece Isabel; don Juan, airado, va a castigar al cantor, pero éste le destroza la guitarra en la frente y escapa en su caballo.

«Por fuerza o por grado la ingrata cedió» al cabo a las solicitudes de don Juan. Van a casarse. Sacerdote, testigos y parientes llenan la iglesia. De pronto acuden los indios encabezados por Toluba, el jefe legendario y temido. Toluba, lo adivináis, es el payador del rancho y es Celiar. Celiar, que cae en brazos de Isabel. Se rehacen mientras tanto los españoles fugitivos y cuando el gaucho se acerca a ver el tumulto, don Juan le acomete por la espalda, errando el golpe. Por salvar a su amante, Isabel recibe la puñalada. Alcanza a huir por la ventana el español, pero muy pronto en combate singular, don Juan y Celiar se matan.

Caramurú. (Es apenas una variante de *Celiar*):

Cortejan a Lía Niser, «cándida paloma del Edén», el conde don Álvaro Abreu de Itapeby y el gaucho Amaro. Como en *Celiar*, Lía y su padre, don Carlos, favorecen al gaucho, que representa aquí la rebeldía uruguaya, pues no es otro que el célebre caudillo Caramurú. En la estancia en donde Lía va a convalecer conoce a Amaro inesperada y románticamente. A la orilla del río, en un paseo, un *yacaré* va a devorarla, cuando un desconocido acude y mata al anfibio de una puñalada. «Amor virgen» que termina criollamente por un raptó. Amaro se la lleva a un rancho perdido entre las selvas. Después de largas provocaciones y peripecias, Amaro y don Álvaro se baten en romántico duelo a muerte, bajo la luna de primavera. La pistola del primero falla, y el gaucho perdona a su

neres antecesoras, cuya fecunda labor intelectual se encierra en *El Iniciador, La Revista del Plata, La Bandera Radical, Anales*

rival dándole cita para más amplio combate: la famosa batalla de Ituzain-gó. Allí se buscan, se provocan desde las filas contrarias. Cuando Amaro empuña el sable para afrontar al rival, una traidora lanza envenenada atraviesa el pecho de don Álvaro.

En su lecho de muerte el conde hace llamar a Amaro y Lía, les enlaza las manos, renovando un ademán de Musset: «Hermano mío, Lía, ¿me perdonáis ahora?», exclama el agonizante. Porque el novelista acaba de revelarnos que Amaro es un hermano natural del conde de Itapeby a quien éste abandonó y despojó cuando era niño. «Respetado..., amado de una mujer joven y dueño de una fortuna pingüe, ¿qué más podía pedir a Dios?», dice el epílogo de este cuento azul.

Tabaré:

«Los hombres blancos de la raza nueva» han desembarcado en el Uruguay. Los acechan los indios en silencio. Una nube de saetas y en la playa sangrienta queda sola, «pálida como un lirio», una mujer. A Magdalena, la blanca prisionera, se la lleva el cacique Caracé; y de sus amores con la cautiva nace un indio de azules ojos: Tabaré. Pasan los años. Han fundado un pueblo los españoles en las desiertas márgenes del río. Don Gonzalo de Orgaz manda la plaza. Con él reside Blanca, hermana suya casi niña. Entre los prisioneros que un día caen en sus manos, viene un charrúa de ojos claros y frente pálida. Blanca y Tabaré se miran y se aman.

El indio alzó la frente y miró a Blanca
de un modo fijo, iluminado, intenso,
había en su actitud indescifrable
terror, adoración, reproche, ruego.

Como un fantasma vaga Tabaré por las calles nocturnas, soñando en Blanca. Su misteriosa erranza inquieta a todo el mundo; y Gonzalo decide alejarlo. Se irá sin retener siquiera a Blanca que viene a despedirlo con un ramo de margaritas, como una Ofelia y una Gretchen. En el motín salvaje que recuerda «el gran consejo» de *El charriúa*, el temido cacique Yamandú, más que nadie feroz en la pelea, proclama guerra al «extranjero blanco». Mientras tanto todo reposa en la ciudad. De pronto una voz, como en *Celiar*, grita: ¡Los indios vienen! Estallan arcabuces, vuelan saetas. ¡Cierra España! Mal ajustado el yelmo, don Gonzalo se apresta a combatir. ¿Por qué se aleja huyendo Yamandú? Acaba de raptar a Blanca.

del Ateneo y Revista de la Sociedad Universitaria, para no citar más que las correspondientes a las de los años 1830, 40, 70 y 80, la juventud actual, privada de una publicación que exteriorice sus anhelos, dé cuerpo a sus aspiraciones y palmariamente patentice las dotes y cualidades de que se halla revestida, esteriliza sus más poderosas energías».

La *Revista Nacional* responde a su ecléctico, estimulante y generoso programa. Resonaba el eco universal en sus páginas y el «americanismo» pregonado por Rodó no era sólo platónica aspiración: se reservaba fraternal acogida a los escritores del continente. Literatos de pasadas generaciones, como Maciel, Dufort y Álvarez, o Kubly y Arteaga, colaboraban con los cuatro principales redactores: Víctor Pérez Petit, los insignes hermanos Daniel y Carlos Martínez Vigil, que hacen pensar en los Goncourt por su fraternidad espiritual, por su nervioso y elíptico «estilo artista», por su visión de moralistas, acerba alguna vez en «pensamientos» o versos breves, como las humoradas de Bartrina y de Campoamor; y el más grande de todos, el crítico tutelar de la *Revista Nacional*, en donde refiere las primeras excursiones mentales de su juventud meditabunda, José Enrique Rodó (nacido en 1872) (1) (2).

Tabaré ha escuchado el grito de la española indefensa y estrangula a Yamandú para libertarla. Con ella en brazos, vuelve a la ciudad. Don Gonzalo de Orgaz, que ha recorrido en vano todo el bosque, desespera de hallarla, cuando divisa al indio en la lejanía. Con un grito de júbilo y de rabia se lanza a perseguirlo. En el fondo del soto yace inmóvil, atravesado el pecho, Tabaré. Abrazada a su cuerpo, solloza Blanca.

(1) *El que vendrá, La novela nueva*, Montevideo, 1897; publicado bajo el título genérico de «La Vida Nueva», cuyos tomos siguientes fueron *Rubén Darío*, Montevideo, 1899, y *Ariel*, Montevideo, 1900. Este último libro ha sido editado nueve veces en Montevideo, Barcelona, Valencia, México, etc. *Liberalismo y jacobinismo*, Montevideo, 1906; *Motivos de Proteo*, Montevideo, 1909; *El mirador de Próspero*, Montevideo, 1913.

(2) Para completar la nómina de la juventud que entonces se revela, es preciso citar los nombres de Luis Alberto de Herrera, el escritor po-

Al comentar la obra ejemplar del altísimo guía que ha ejercido y ejerce, con la juventud de América, el suave magisterio evocado por Dante, buscaremos un acento a la vez agresivo y filial. Porque es el maestro indiscutible, sería bueno exigir a los discípulos que lo negaran tres veces, como Pedro. Emerson y Renán dijeron ya la generosa necesidad de traicionar, si no queremos ser mediocres evangelistas. Y quienes aceptamos en la adolescencia apenas orientada la convocación ideal de *Ariel*, invocaremos para juzgar a su autor aquel género de apostasía apasionada.

Fuera precisa más alta voz que la nuestra para describir la impaciencia de aquella espera, cuando llegaban del Uruguay, hacia 1895, los manuales del optimismo innovador. Se titulaban colectivamente *Vida nueva*, como el libro en donde el italiano magistral dijo el pasmo primero y la iluminada iniciación del amor. Era la edad en que exigía nuestra angustia, como el Barrés adolescente, cualquiera certidumbre directora y lo era casi este poema *El que vendrá*, trasposición americana de un Zaratustra más benigno. Poco importa que regresemos hoy de aquella epifanía como reyes desencantados de navidades y que tan escaso pensamiento hallemos contenido en los libros augurales del pensador. Los jóvenes, como ya observara un ironista al celebrar el éxito fulminante del simbolismo, antepusieron siempre la confusa poesía al claro análisis. La lógica no fué nunca pasión de mocedades, y en Nazaret o en Atenas siempre se ha hablado con parábolas.

Mas eran lindas las parábolas y tan seductora la vendimia...

lítico de *la Revolución francesa y sudamérica*; Juan Antonio Zubillaga, de pluma nerviosa en *Sátiras e ironías*, y el eminente pensador, admirado por toda la juventud uruguaya, Carlos Vaz Ferreira. *Moral para intelectuales*, Montevideo, 1910 (dos ediciones), *El pragmatismo*, Montevideo, 1909, *Ideas y observaciones* y *Los problemas de la libertad*, Montevideo, 1913, para no mencionar sino los más notorios de sus libros, son ya ilustres en la historia del pensamiento americano.

¡De cuántos parques incógnitos nos la trajo mondada el hortelano! Después aprenderíamos que las ideas sobre el alcance moralizador y el estímulo cotidiano de la belleza estaban en Guyau y en Maeterlinck; que el «reformarse es vivir» tan celebrado, es una fórmula de Amiel. ¡Qué importa! Parece grande, magnánimo, el atrevimiento de ese optimismo cuando tantos poetas acababan de probar en América la aristocracia del sollozo y la seducción de las lágrimas. Ya en el Norte, pero brusca, pero incorrectamente, impelían al cielo azul como triple surtidor por tres pánicas bocas el caudal de su optimismo cristalino los mejores maestros de aquella democracia operante. Longfellow, celeste puritano; Whitman, pastor de búfalos, como lo fuera de elefantes Leconte de Lisle en la *boutade* famosa; Emerson, en fin, que hablaba, en su Hélide salvaje, motivos antiguos de alegría y fundaba, en las llanuras por donde había llorado Chactas, un nuevo culto sin iglesias. Si tuvieron siempre el don longánime de afirmar, de estimular y de consolar, las tres virtudes teologales del pensador, faltóles a menudo, en el escarpado ensayo o la oda libre, esa virtud menor, exigida por el lector latino, la gracia que mariposea y se insinúa. Nunca, sin ática simetría ni un asomo siquiera de aquella elegancia espiritual que Italia y Francia propagaron al mundo, comprenderemos el oficio de pensar. Bienvenidas las árduas especulaciones de Hegel cuando estén adaptadas por Renán; y nos acercamos al acantilado de Swedenborg si Maeterlinck nos prepara un declive a las riberas. Y he aquí que un latínísimo repetía, mitigada por coríntica abundancia de gracia, la ruda voz de Whitman y de Emerson. Ya alguna se vez había operado en América el prodigio de este salmo; Elisée Reclus se sorprendía, con reprimido malhumor, del arrogante *sursum corda* exhalado en turbias horas, a pesar de revoluciones y de tiranos. Momento aquel, solemne y ejemplar. Cuando Rodó comenzó a ser escuchado, América, antaño ensordecida por el concierto de los románticos, iba a renegar a sus maestros. Vargas Vila... o la danza macabra de las mayúsculas; Gómez Carrillo, que instalado en una

esquina del bulevar o de la verbena de la Paloma, repetía su soliloquio de languidez, enseñaron lo que era bueno aprender, la prosa altisonante o enervada. Hablar a media voz o sin frivolidad impenitente de los temas eternos, pudo ser, en verdad, prédica inútil. Tuvo Rodó la audacia innovadora. Y en tono menor de confianza, disponía la larga *causerie* de su *Ariel*, que, destinada a almas jóvenes, inauguraba «un género de oratoria sagrada». La práctica de los textos sublimes, una experiencia de confesor atento a la flaqueza humana y precaviéndola, el don de la punyente alegoría y la vocación de la parábola, hasta cierta gracia mundana muy frecuente en los púlpitos de París, toda la unción del predicador estaba en él... Voltaire reclamaba para Francia el mérito de haber resucitado la regla de las tres unidades, y nuestro ilustre amigo Gide aplaude el ostracismo del griego que puso a la lira una cuerda más. No era bueno poner cuerdas a nuestra libertaria lira de montoneros; y mucho deberá la historia espiritual de América a esas páginas de medida y dulzura perfectas que son obra de un Renán sin ironía, de un Amiel optimista.

Nadie se rehusó, en verdad, con tan cabal sentido de la música, a elevar la voz. No caben, pues, reticencias ni reparos al alabar el beneficio de su enseñanza. El clasicismo, desterrado como un vestigio de tiranías en las primeras horas de la América libre, volvió a insinuar su euritmia. Con el cuento de Oriente, con el florido apólogo, venían consejos de elegancia moral e invitaciones a vivir más cuerdamente. Rodó enseñaba lo mismo el recato del alma que la santidad de la epopeya labradora. Al desesperado reto o a la exhibida pena de los románticos opuso, con una alegoría sobre la soledad intacta del refugio interior, esa «confianza en sí mismo» de Emerson, por cuyo asiduo estimulante los hombres—dioses que se ignoran—llegan a la comprensión de su divinidad. En época de crisis, cuando sólo una moral utilitaria parecía reemplazar con base firme a la que no estuviera fundada en dogmas religiosos, Rodó afirmaba, como Guyau, la necesidad del bien sin premio ni castigo, buscando apoyo al

dogma laico en el desinterés vigente y en la nobleza imperecedera del hombre bueno. Y cuando alentaban en América solicitudes exclusivas de factoría, él reivindicó descaradamente los derechos del alma, la parte sublime de María, enseñando otra vez, con verbo oreado en Galilea, que no sólo de pan vive el hombre. Hasta a la crítica, degenerada en perpetuo acecho de Sagitario envidioso, él supo devolverle su rango misionero, su encumbrada orientación al misterio, su don de comprender que es don de amar. Duraba todavía, para con esta Cenicienta de las letras, la razonada hostilidad que va del desdén de La Bruyère a la ojeriza de Flaubert. «Es una profesión que exige más salud que talento y más hábito que genio», dijo el maestro moralista. «Se hace crítica cuando no puede hacerse arte», murmuraba más tarde el escaldado autor de *Madame Bovary*. Transcurrirían muchos años hasta la paradoja deslumbradora de Wilde, que advierte en todo gran artista un crítico sagaz.

Artista y crítico a la vez, Rodó se aleja de las estrechas negaciones y de los entusiasmos aventurados. Sabe discernir desde las primeras horas con admirable sentido de orientación, cuando otras juventudes titubean, cuál debe ser la suya. Su *Mirador de Próspero* está situado en la encrucijada de las escuelas de aquel tiempo, el naturalismo declinante y el simbolismo inicial que prosperaba. El 25 de Junio de 1896, cuando el autor va a tener veinticuatro años, publica en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, bajo epígrafe de Renán que anuncia el calofrío de su esperanza, su primer ensayo *El que vendrá*. ¡Cómo no ver que ha leído *Sous l'œil des barbares*, cuando invoca, como el adolescente Barrés, al que redima—Mesías o maestro de los hombres—con cualquiera certidumbre consoladora, la negación desesperada o satisfecha a que llevaron el naturalismo y los *Diálogos filosóficos*, de Renán! De las escuelas imperantes, acaso sólo acepta a medias el naturalismo que no aplaca «la infinita sed de expansión del alma humana» y el simbolismo, que «ha llegado a las heces», en «la libación de lo extravagante y de lo raro». A,

juzgar, a fines del mismo año, después de la primera *Academia* de Reyes, en donde este rehusaba al novelista el mero designio de solazar al lector, Rodó censura «aquel intento científico que conspiró a encadenar el vuelo ideal de la belleza en la teoría del romance experimental». Si no acepta el realismo, cuando desdeña o reduce los intereses del alma, no quiere tampoco, como tantos demolidores de veinte años, «desandar el camino andado, volver la espalda a aquellas fuentes que brotaron ayer de los senos de la Realidad»; porque esta es «Musa inmortal, de la que nadie podrá apartar impunemente los ojos». Más tarde, juzgando las *Pentélicas*, de Andrés Mata, después de celebrar los beneficios formales de la escuela del Parnaso, no se avenía a que la literatura americana, «extenuando y sacando de su cauce el dogma, bueno en sí, de la independencia y el desinterés artístico, rompa toda solidaridad y relación con las oportunidades de la vida y los altos intereses de la realidad». Advierte, pues, el «peligro inminente», cuando los poetas insubordinados de nuestra América, exceptuando, por supuesto, a los mayores que no perdieron la brújula, satisfacían, en el simbolismo como en el romántico extravío de ayer, esa aversión a la medida clásica, en donde un Taine de mañana podrá hallar el estigma inequívoco de una democracia bárbara.

Ciertas lúcidas frases del Rodó juvenil figurarán siempre, para ilustrar la cordura del guardavía, en la historia literaria del Continente. Venimos «a ensanchar, no a destruir»; no debemos «jugar en una escena de bazar japonés el juego literario de los colores». En la marea ascendente de vulgaridad o de arbitrariedad, buscaba, como Barrés, su entroncamiento, exigiendo «contenido humano» a lo que amenazaba ser capricho pueril o arte barroco. Su equilibrada fórmula se reduce al epígrafe de *La reliqua*, de Queiroz; también sobre la fuerte y necesaria desnudez de la verdad quiso tender el manto diáfano de una fantasía delicada.

Este mismo culto por la plasticidad verbal, por la gracia de-

corativa de la frase, sumado a aquel *dedain natal* de Samain a la vulgaridad, explican la repujada maravilla de su *Rubén Darío*. Para Rodó toda licencia, salvo en contra del arte, tiene el poeta, irresponsable si el *demos* antiguo lo arrebatara. Su desdén magistral a la falsa democracia en el arte lo lleva a recorrer, con el maestro de las *Prosas*, comarcas que no frecuentaría: el Oriente bárbaro o la Grecia convencional de Watteau, que son siquiera, por su exotismo un refugio noble. Se jacta, además, de poseer esa amplitud conciliadora de Renán, esa «infinita elasticidad» para comprender que suele hallar afinidad electiva en toda cosa y afirmaría, como en la paradoja del geómetra, que las paralelas se juntan alguna vez en el infinito.

Bondad intelectual, anhelo nazareno de concordia, explican también el éxito inmediato de su *Ariel* y ennoblecen su filosofía, no siempre tan lejana como quisiéramos del panglosismo que sustenta la armonía del mundo por pereza. *Ariel* habla a los jóvenes en la crisis sentimental de la pubertad, y lo adoptaron los estudiantes como el manual escolar del idealismo. Sus moralejas, inofensivas sin duda en pueblos libres, encierran fuerza explosiva de convicción cuando un ilustre general mexicano edita *Ariel* en los últimos años de la sombría dictadura de Díaz, y un tirano de Venezuela persigue a cuantos elogiaron el simbólico nombre del uruguayo.

¿Por qué el autor de esta prosa magistral, culminante en la historia del interior recinto y en el maravilloso epílogo de *Ariel*, mudó bruscamente de *manera*? Hay una edad española, que la malicia podría llamar un *retour d'âge*, en el desarrollo mental de algunos americanos. Como los simbolistas arrepentidos, Moreas o Regnier, volvían al clasicismo nacional, Rodó ensayó visiblemente, en sus *Motivos de Proteo*, la estructura literaria de los clásicos. Desaparecen el período breve, la simplicidad perfecta y armoniosa. Hasta la gracia efusiva de antaño cede el paso a una pompa castellana. Tan decorativa como ayer, la frase pierde, sin embargo, esa actitud para pasar sinuosamente de la idea

a la imagen, del pensamiento ajeno a la añoranza propia—*le parcours du rêve au souvenir*, diría el amanerado conde—que evoca los atributos clásicos de Mercurio, las alas del talón y la serpiente del tirso. Más acompasado, más burgués, empleando sin sentido «peorativo» la palabra, Rodó ha cobrado, es cierto, un hondo sentido de humanidad al despojarse de todo diletantismo. *Motivos de Proteo* inaugura la manera de esta madurez colmada y grave. Un libro «abierto sobre una perspectiva indefinida», dice él. Entended que es el diario vitalicio de un pensador. Lejos del ruido mundanal, en las veredas por donde Platón y Montaigne van de aventura, un horaciano ha instalado su cotidiana fábrica de miel. Un sembrador salió para sembrar, como en la Biblia, pero lo han distraído las abejas. El libro conserva el encanto y la fatiga de este paseo en torno de las ideas. Aquí todo es explícito y sin elipsis. Nunca obliga el autor a esa gimnasia emersoniana, a la ascensión vertiginosa por las cumbres de la idea. Un motivo de Rossini fuga en la sinfonía a través de todos los instrumentos. Las parábolas mismas, que fueron la forma sentimental de la verdad, y como la pedagogía de los poetas, sirven aquí de epílogo al discurso. Diríase que al evangelio primitivo lo agravaron con lentos comentarios los escoliastas posteriores. Y ya algunos evangelistas de Montevideo, con el gusto sagaz de Juan y de Marcos, han separado, en un tomito primoroso, las parábolas...

Por estos relatos breves, Rodó merece ser considerado como uno de los mejores novelistas de nuestra América. Sólo que es un novelista transitorio y un soñador fugaz. Prolijo cuando comenta ó expone, parece emanciparse en la frase lírica. Súbitamente escuchamos, como un acorde, como un crujido de instrumentos, y todo anuncia el canto. Son sus mejores páginas éstas en donde arranca el vuelo y se inicia el ímpetu sagrado, como en la ejemplar estatua de su libro. Y quienes somos en cierto modo su posteridad, separamos ya de las grávidas obras, como de los libros juveniles, aquella menuda carga lícita, según un alto

espíritu de Francia, para estibar el ligero esquife que, sobre el río del olvido, navegue sin hundirse. Nuestra admiración ha desgajado ya, en la *Vida Nueva*, el cuento de Oriente y la romanza final. Agregaremos, por figuras de proa, en el esquife las efigies de *Rubén Darío* y de *Bolívar*. Unas cuantas parábolas florecerán la barca galilea, y en todo el resto podrá hacer el otoño su estrago magnífico.

Porque si sólo son perennes los libros de emoción, en donde el hombre encuentra al hombre; si sólo nos interesa en la palabra escrita el eco de esa sinfonía dolorosa que, con el desolado verso de Baudelaire, «viene de siglo en siglo a morir a los bordes de la eternidad», se olvidarán muchas páginas del más ecuánime y sereno de los maestros.

En su país espiritual, organizado por algún Puvis de Chavannes, griego y católico, divaga el Próspero americano tan cerca de la alameda de plátanos como del lago de las parábolas. Este renaniano no se preguntó jamás, como el maestro, «si la verdad es acaso triste». Este emersoniano nunca siente erizado el corazón al contacto de las invisibles alas, ni sabe henchirlo de verdades salobres como una esponja en la marea de lo Infinito. Emerson va de cumbre en cumbre, el alma toda erecta como de infinitas puntas para el rayo. De su vertiginosa altura polar ve Renán un mundo triste, al que un irónico y celeste Panurgo devora. Nietzsche está, con el hierro en la mano, incrustando en los flancos temblorosos la marca del amo nuevo. Rodó sólo quiere precavernos. Es el experto guía bondadoso, que se detiene a contemplar las alboradas optimistas o las noches atenuadas de luna. En las constelaciones vislumbra siempre, desde su carabela, «manos de sembrador» y nunca ha vuelto al arca sin olivo.

Su reino es de este mundo. Pero en este mundo ha fundado una helénica y señorial academia de soñadores, que se apartan, con el ademán aprensivo de Gautier, cuando pudieran desgarrar el corazón o la clámide en los cardos del camino. Es un parnasiano de la prosa, como lo fue Rubén del verso. Es el menos

confidencial de los analistas, y sería preciso comparar alguna vez el *proteísmo* de que hablara dolorosamente Amiel, su patética dispersión de amar y comprender, con la amena y elegante divagación de Rodó.

Porque está muy lejos su *amielismo* de esa perpetua sumersión en el Infinito, esa triste apetencia de felicidad, que no se insurge nunca, pero tan desgarradoramente anhela. No sólo aparta Rodó la confidencia, sino su frase, enhiesta siempre, mantiene la reserva de esa literatura desdeñosa que esquivaba con Rubén—el Rubén patricio de las *Prosas* y no el franciscano de los *Cantos*—la exhibición del yo frecuente en la romántica egolatría de América. Y su optimismo, que pudiera ser estoica síntesis, y como el rebelde *quand même* del corazón, no podría compararse, si le buscáramos ejemplos en el santoral de la cordura humana, a la despojada y huraña serenidad de Epicteto, sino al más blando pirronismo de Séneca, que armonizaba el desdén al mundo con la afición a todas las elegancias. Mas nunca la cordura de Rodó sabe a ceniza—recordad el nihilismo de Flaubert o Leconte—, y de «la última Thule de su alma», que en la historia de las ideales residencias merece un puesto de honor junto a la «morada séptima» y al país de Ulalume, sale a menudo, el solitario con el plácido rostro de un convidado a la Abadía de Thelème. Si adentro ocurren disturbios del corazón o desfallecimientos del intelecto, siempre el arte, como en el verso de Rubén, melificó toda acritud. Este «cuerdo de los días ordinarios» no parece sufrir de las intermitencias de la emoción que un agudo psicólogo señalaba en ciertos analistas como el trasunto del humorismo rencoroso y desolado. Peculiar distintivo de su espíritu es su ninguna afición a la ironía. Pero hay días en que el cordial no basta; hay días favorables a la esponja de hiel y vinagre... Después de leer las biografías desgarradoras de Miguel Angel o de Beethoven, preferimos casi siempre, por más hondos intérpretes del mundo, a quienes escribieron, en el infierno terrestre, el abandono imperativo de la esperanza. Y a veces, a veces, nos importuna que

Próspero vulgarice, para consolarnos, los consejos de higiene sentimental que aprendimos en los manuales anglicanos de Smiles (1).

¿Será necesario decir, después de estas reservas, que las motivan un celo exigente y como un afecto precavido? Le negaríamos a Rodó el atributo regio de la irresponsabilidad que él ha otorgado a los poetas. Toda autoridad moral lleva consigo limitaciones de ministro responsable; y eran los cuerdos los marineros de Colón al vigilar el rumbo del almirante. No sería bueno que la literatura americana se desviara, después de tan jaspeadas innovaciones y flexibilidades modernistas, al clasicismo ritual de la frase decorativa y maciza, ni que, abolidos los plañideros de otro siglo, escribiéramos, por contraste y sin ironía, el *Cándido* de Voltaire.

Por fortuna el maestro del *Mirador de Próspero*, que ha narrado, en «la gesta de la forma», la historia heroica del forjador verbal, sabrá libertarse siempre del vicioso atildamiento como del cervantismo tributario, que son dos peligros de nuestra prosa. Y su autoridad moral, cada día más alta y persuasiva, mantendrá, estamos seguros, en las futuras páginas ese calor de convicción que ha hallado siempre, en el evangelio como en el ensayo emersoniano, en Nazaret o en Nueva York, un molde simple y vehemente.

Por esta autoridad, ya consagrada, Rodó es, sin duda alguna, la primera figura literaria del Continente. Su apostolado de pensador, su desinterés que acredita la vocación del ideal y el qui-

(1) Mas de una opinión emitida no expresa el pensamiento de ambos autores de este artículo. Como no era posible someter tales divergencias de criterio al lector, ambos autores han decidido, de mutuo acuerdo, que prevalezca en estas páginas la opinión del primero de los firmantes, conservando el Sr. Barbagelata la libertad de su criterio personal en la antología uruguaya, que, con el título de *Una centuria literaria*, publicará próximamente.

jotismo de la estirpe egregia, su atención apasionada a todo lo humano, su austeridad, que diera siempre tanto alcance a la sincera prédica, lo elevan al rango eminente de Gœthe en Weimar, o de Carducci en la Italia finisecular, y resumen en él, para los Carlyles del futuro, heroicos rasgos del ejemplar hombre de letras.

De un seductor diletantismo, que revela el más dúctil y universal temperamento; de una excursión a todos los géneros literarios, la poesía, la novela, la crítica, el teatro, deja indicios en su obra, ya copiosa, Víctor Pérez Petit (1871). Es, en *Joyeles bárbaros*, felicísimo parnasiano del soneto, pero de un soneto menos huraño, post-verleniano y sin la obsesión de la rima lujosa; novelista sóbrio en *Gil*; crítico decorativo y facundo, que sugiere casi siempre sin explicar, en *Los modernistas*, la mejor obra de conjunto escrita en América después de *Los raros*, sobre aquella renovación reciente; autor dramático de *Yorick*, de *Claro de luna*, de dos tomos de *Teatro*, en cuyo elogio se podría decir, sin paradoja, que es, más que para representado, para leído (1).

Admira a Zola en su juventud, y a ese culto, que atestigua su hermosa y generosa conferencia sobre el maestro de Medán, pudiera atribuirse así la vena nacional de *El cobarde*, la primera obra dramática de Pérez Petit, como algunos de sus ensayos novelescos. Se evadirá pronto de esta escuela, para sentar plaza de simbolista. A todos los maestros de la modernidad les debe algo. Lo nuevo le inquieta siempre y le estimula, acatando, con el *snobismo* de *Los raros*, toda literatura reciente en el mismo plano. Como Camille Mauclair, a quien recuerda por su vaivén intelectual, por sus raras y múltiples aptitudes, diríase que algu-

(1) Víctor Pérez Petit: *Gil*, Montevideo, 1906; *Joyeles bárbaros* (1907); *Los modernistas*, Montevideo, 1904; *Teatro*, Montevideo, 1912 (dos tomos). Ha publicado también en folleto sus conferencias sobre *Cervantes*, *Zola*, etcétera.

nas veces «se busca y no se encuentra». Pero la nerviosidad de esta dispersión comunica a su prosa un parpadeo, un titilar de lentejuelas, que no son frecuente hallazgo en la morosa literatura de América.

V

Fué en 1888, con el primer libro de Reyles, *De la vida*, cuando obtuvo patente de corso el naturalismo de Zola en el Uruguay. No podía esperarse de los románticos la más favorable aceptación de esta escuela, que denigraba la vida: aquella tristeza a flor de cielo, gemebunda y cristiana, contrastaba con el determinismo negador y la crudeza descriptiva del *medanista*. Si no fué acogida con la destemplada gritería de España, no faltaron ademanes de encrespamiento. Juan Carlos Blanco la atacaba en una conferencia del Ateneo, y Juan Carlos Gómez, indirectamente primero, en una crítica, y más explícitamente después, la condenaron. «La fealdad moral presentada por el naturalismo en la literatura, decía Gómez, la adoración servil de la naturaleza, nos hace repugnantes a nosotros mismos, mientras que el bello ideal de las creaciones del arte levanta los corazones y la inteligencia a la concepción de lo bello».

La novela naturalista vino a ser là más eficaz contribución al americanismo, pues hasta entonces escribimos de preferencia *Graziellas* y no *Anas Karenines*. Si fuera necesario hacer su panegírico, repetiríamos una paradoja de Blixen. Observaba el agudo *chroniqueur* que la novela naturalista, fiel trasunto de hábitos nacionales y prospecto de riquezas nativas, tendría eficaz virtualidad de propaganda, «participando al extranjero que sabemos comer como la gente: con tenedor y cuchillo; que vestimos según la última moda inglesa, y que usamos pañuelo para las narices». No se podía presumir en las novelas románticas que tal uso fuera corriente... Al ser realista, pues, comenzaba a ser nacional.

Y si la afición al paisaje nativo cundía ya en América, si excelentes costumbristas se anticiparon a anotar su vida provincial y pintoresca, es evidente que el procedimiento de la escuela veraz estimuló nuevamente a ver de cerca una realidad desdeñada ó preterida. Bastaría recordar, para probarlo, que los mejores narradores del Uruguay, Viana o Reyles, son discípulos de Emilio Zola.

«Un criador de ovejas metafísico», como él denominaba a un personaje, un hidalgo de estancias y cabañas, el primer naturalista del Uruguay y su narrador más ilustre, es el autor de *Beba* y de *El terruño*. Millionario a los diez y ocho años, Reyles quiso innovar en agricultura y en las letras, imprudencia que dió margen a la eterna malicia: los literatos alabaron los moruecos admirables de su *cheptel*, y los agricultores, sus novelas. Pocos quisieron confesar la hermosa singularidad de este literato rural como Tolstoy, un Tolstoy egoísta y ganadero, que puede hallar los tipos de sus novelas sin salir del horizonte de su *cabaña*. Por singular concomitancia, poco frecuente en las letras, quien iba a contar esa áspera vida la vivía. Y no en la fiebre urbana se evocaba, como Zola ó Balzac, la silueta formidable del campesino: el gabinete de trabajo es la choza del pago, en donde humea el mate cimarrón, donde se escucha el balido del recental y la guitarra campera. Ni el campesino viviente y circulante es el ilota de La Bruyère en una gleba avara y tarda en florecer. Le sirve de modelo al narrador el gaucho emancipado, el gaucho de alma vasta como su libertad y su horizonte. «El sentimentalismo rudo, la soberbia, el valor y el desprecio de la muerte y la fortuna lo dibujan y coloran en líneas firmes», según él. Por eso no gravitó en los libros de Reyles la cerrazón de pesimismo que sofoca en la novela naturalista. De *La tierra* al *Terruño* hay más que diferencias. Son campesinos altaneros los personajes de la novela uruguaya. Es un discípulo de la escuela naturalista su autor, pero un discípulo atenuado. En sus vagares de la estancia no leyó a Claude Bernard, sino a Federico Nietzsche. Lectura peli-

grosa en una estancia del Uruguay entre carneros. *La muerte del cisne*, su libro doctrinario, descarado elogio de la fuerza y del oro, extrema y diluye moralejas de un Zarathustra que aprendiera la gramática parda de Sancho Panza (1).

Si olvidamos un tanteo juvenil, de que no quiere Reyles (2) acordarse, *Beba* es su primer ensayo y su éxito inmediato. Toda la crítica, con Eduardo Ferreira a la cabeza (3), ensalzó el modernismo de sus tendencias, su naturalismo sin crudeza, su punto de vista nacional, pues delineaba las posibilidades de la novela nacional, remotamente iniciada por Magariños y Acevedo.

Con menos arte que este último. El estilo de *Beba* parecía agobiado por la prolijidad y la manía del documento. ¿Podemos exigir más de la extrema mocedad del autor, veinticuatro años? Presumimos que Zola hubiera amado frases como éstas: «La opinión contraria de Tomás Weber y de algunos otros criadores, que a pesar de todo seguían sugiriéndole dudas, dejaron de preocuparle cuando hojeando el Herd Book se encontró con que

(1) Hasta escribir le parecía entonces al nietscheano una forma de la voluntad de dominio. Decía en *Beba*, (páginas 239-240): «Hermoso, envidiable destino del escritor artista: crear la vida!... amasar con nuestros propios dedos mundos en miniatura, donde se agiten todos los deseos y todas las pasiones, y, en fin, luchar contra la indiferencia del público, hasta domeñarle é imponerle nuestro gusto, conquistando en la pelea, por nuestro propio esfuerzo, mayor número de súbditos que tiene un rey, ¿puede darse algo más grandioso?»

(2) Carlos Reyles (nacido en 1870). Sus obras son: *Beba*, Montevideo, 1895. *El extraño y Primitivo*, Montevideo, 1896. *La raza de Caín*, Montevideo, 1900. *La muerte del cisne*, París, 1911. *El terruño*, Montevideo, 1916.

(3) «Es genuinamente nacional, sin asunto alguno importado del extranjero... y adornado de todas las excelencias y bellezas que impone el realismo más puro», decía entonces Ferreira (1895), que criticara antaño acerbamente la primicia de Reyles. «Todo adquiere sabor local y es enteramente nuestro. ¿Puede pedirse algo más a un artista, puede exigirse más al naturalismo?», observaba Pérez Petit. «Una nueva etapa en la novela nacional», sintetizó Samuel Blixen.

los notables toros *Bolingbroke*, *Favorito*, *Comet* y otros eran productos de uniones consanguíneas en grados muy próximos (*Beba*, pág. 24). Y más adelante: «Los galpones tienen por objeto, no sólo evitar que los ganados finos se aniquilen en el invierno y se detenga el crecimiento de los terneros en la edad precisamente de su mayor desarrollo, sino hacer el destete temprano sin lo cual las vacas no podrían ser fecundadas en el corto tiempo que están los toros padres en los rodeos». (*Beba*, página 180).

¡Simpática pesadez de naturalista y propietario! Pero después de una lenta y zolesca presentación de la estancia del *Embrión*, se aligera la mano del narrador, para contarnos el alma agreste y bucólica de la chicuela soñadora, que en la campiña nativa, con las rimas de Becquer a la mano, como cualquier *María*, iba a llevar al matrimonio ese romanticismo tan funesto para la señora de Bovary, sentimental y suicida como Beba. El marido pudiera también llamarse Carlos Bovary. Este Rafael, pisaverde elegante y anodino, el tipo del majadero universal, nunca parece más ñoño que junto a Rivero, fuerte y gauchó, tío de Beba, de quien ella se preñará perdidamente. Por singular contraste, la mejor escena de este libro verista es un romántico episodio. Cuando al pasar el río en avenida se rompen las amarras de la barquilla en donde va Beba sola, y a morir o rescatarla se arroja el futuro amante con denuedo, recordamos al gauchó Caramurú, que salva a Lía de las fauces del caimán. Bien dijeron al decir que Reyles era sólo un naturalista mitigado. Aquella Beba romántica y letrada sugiere más de una vez a Pepita Jiménez, y sus amores con el tío nos recuerdan, muy de cerca, los del Comendador Mendoza con Lucía.

Continúa el propósito de *Beba*, ampliándolo y afirmándolo en (1) *Academias*, título genérico de dos novelas cortas: *Primi-*

(1) Inmediatamente después de *Beba* publicó en la *Revista Nacional*, de Rodó, Martínez Vigil y Pérez Petit (Septiembre de 1895) un cuento titulado *La odisea de Perucho*, que tiene dejo romántico.

tivo y *El extraño*. En las páginas iniciales de la primera confiesa el nuevo designio. Quiere ir más lejos y más hondo, desdénando la frivolidad de divertir al lector para elevarse a «un arte que no permanezca indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo». Mentalidad «fin de siglo» muy semejante a la del autor de *El que vendrá*. Realmente sufren ambos con la inquietud francesa de esa hora. Del «corazón moderno tan enfermo y gastado», nos habla Reyles; «la caravana de la decadencia se detiene angustiada y fatigada», murmura entonces Rodó. Con radical disentimiento mental iban a hallar más tarde parecida fe nacionalista, o americana por lo menos: *Bolívar* o *El terruño* pudieran ser dos vuelos de cigüeñas al campanario... La crítica, unánimemente favorable con la novela regionalista de Reyles, hizo más de una reserva al estudiar a *Primitivo* (1895) (1), que no parecía, según ella, justificar su nombre. ¡Primitivo, este refinado vengador de su agravio, que sorprendiendo el adulterio de su mujer, la hace pagar por el intruso, y cada mañana presenta a aquélla, en un silencio formidable, la moneda como un blasón de vileza! «Esa venganza tan dura, tan soberbiamente sangrienta, dijo Ferreira, no cabe, no, en un paisano... El Primitivo de nuestro ambiente campero... mataría a la adúltera con regocijo siniestro».

La raza de Caín (1900) fué su desquite. Allí realiza Reyles el propósito confesado en *Academias*, de «hacer pensar y hacer sentir». En carta al autor, Rodó afirmaba entonces «la doble y excepcional calidad de obra *inspirada* y obra *perfecta*, en donde alientan, por lo menos, *dos* almas que vivirán, que resistirán muchos aletazos del tiempo». A pesar del magnánimo espaldarazón, se insinúan las inevitables divergencias de opinión en esa

(1) Dócil a estas críticas, que eran sin duda exageradas, Reyles parecía renegar sus *Academias*. No ha vuelto a publicar *El extraño*, y en su reciente libro *El terruño*, refunde y transforma *Primitivo*.

crítica. *La raza de Caín*, con tan cariñosa complacencia analizada por Reyles, la raza extirpadora de todos los abúlicos Abeles, es sólo para Rodó proterva imagen de una «doliente multitud de enfermos de la voluntad, de egoistas desorbitados y rebeldes, almas sin equilibrio y sin luz, llevadas por la delectación morbosa del propio yo, por la rebelión insensata contra las leyes de la vida, a todos los tormentos del fracaso y de la desesperación».

Pero el egoísmo es precisamente para Reyles la juventud, la fuerza, la voluntad gloriosa. Nunca se reveló mejor la vieja oposición cristiana y pagana. El mal es un desequilibrio, dice Rodó; la bondad es flaqueza de esclavos, afirma Reyles. El uno llega de un manso Tiberiades; el otro se va, con Byron, a las borrascas (1).

Obra plena, madura, magistral, *La raza de Caín* es tal vez la novela mejor compuesta de cuantas se han escrito en América después de *María*. No reconocemos allí nunca al narrador fatigoso de *Beba*. Todo es directo, simple y frenético. En la prosa de luto queda la huella de una pasión incinerada. ¿Nos excusará el autor que transcribamos la dedicatoria manuscrita de un ejemplar? «He aquí, dice Reyles, la obra que me operó el tumor lírico y me preparó *sin piedad* para *La muerte del cisne*. Acójala con simpatía, porque no es una novela, sino la historia de un noble dolor».

Con sangre, pues, están escritas las páginas iracundas en don-

(1) No citamos al acaso el nombre de Byron. La «fraternidad con Caín» que una misteriosa voz le atribuye a *Manfredo*, la simbolizan los personajes de Reyles. Un positivismo de inglés y el orgullo salvaje del poeta de *Childe Harold*, explicarían también el alma del novelista uruguayo. A este respecto un discípulo de Taine recordaría su origen europeo no muy remoto; su nombre, Reyles, es sólo un apellido sajón españolizado: se llamaba Reilly y era inglés el abuelo del novelista, que casó con una dama uruguaya de antigua familia colonial.

de un Raskolnikoff uruguayo describe su aversión a la miseria pusilánime del mundo y su terquedad de réprobo. Hace bien Reyles en evocar alguna vez a los protagonistas de *Crimen y castigo* y *El discípulo*. Temple igual en Luis Guzmán. Sardónico analista de una sociedad lugareña y su alma inquieta, advina hasta dónde alcanza el daño de un matrimonio juvenil y romántico, porque no vino con los años el resignado quietismo de *Adolphe* o *Dominique*. El analista pretende resucitar su voluntad. Para probarse capaces de *volición viril*, matan Casio y Guzmán. El crimen tiene aquí, como en la novela de Dostoyewski, su tremenda lógica viva (1). «Como Amiel, no vivía sino que analizaba la vida», dice el protagonista. Estos discípulos de Nietzsche, fatigados de analizarse, van a la fresca vida pánica. Por vivir se entiende entonces la insurgente animalidad que va mordiendo los frutos terrestres *con saldi e bianchi denti voraci*. Pero la mocedad inicial, el fresco asombro ante las cosas, no pueden recobrarlo quienes cometieron el pecado introspectivo; y *La raza de Caín*, como un inquietante libro de Gide, *l'Immoraliste*, es otra vez la conquista de la felicidad por un Fausto triste y fatigado.

Nunca se dijo mejor en América el desdén literario, cuando es sólo un arte manual la literatura, las asperezas del que triunfa y la melancolía del que fracasa, la soledad de esos espíritus erizados y abruptos, cuyo contacto con el mundo es siempre un desgarrón. Todo es aquí ceniza y hiel. Un vértigo, el de ciertas almas trágicas que todos hemos conocido en la vida, lleva a Guzmán a destrozar su ventura con una sonrisa martirizada y pueril.

(1) Dostoyewski, en sus *Recuerdos de la casa de los muertos* (primera parte, V), cuenta que a menudo un galeote, después de haber vivido ejemplarmente meses y años, de súbito se subleva y comete algún crimen capital. «Es la manifestación *angustiada, convulsiva*, de la personalidad; una melancolía instintiva, un deseo de afirmar su *yo envilecido*». Idéntica sicología observamos en el personaje de Reyles.

En lo que denomina voluntad se traduce el perpetuo allende de su inquietud. Y le faltó decir al personaje de Reyles, como al autor mismo quizás, que ese ardor envenenado, en donde viera la elevación de su albedrío, es sólo, contemporánea y transpuesta, la desazón de un byroniano, de un romántico, como los grandes rusos. ¡Ah! también creyó extirparse el tumor lírico aquel solitario de Sils-María que padeció el tormento de lo infinito.

Por este tono de reo en capilla, de poeta que no puede dejar de serlo, perdurará el libro de Reyles como uno de los mejores documentos de la tragedia interior. Sabe ponernos en contacto con las grandes almas desorbitadas, sin que jamás pueda decirse que Reyles ha calcado a los maestros. Es balzaciano Cacio, un Rastignac de corto vuelo; es dannunziano Menchaca, un triste Episcopio. Son rusas, es decir, admirablemente bárbaras, tienen el júbilo sombrío que hiela en Dostoyewski, la ardiente y lúcida preparación del envenenamiento de Laura, las escenas en donde Guzmán y su mujer, Cacio y su hermana se aborrecen; en donde Menchaca se arrodilla gimiendo ante la mujer que lo veja y lo envilece. En fin, arremolina las últimas páginas del suicidio frustrado, el turbio frenesí del *Triunfo de la muerte*. ¿Cabe objetar acaso que por ellas no es muy uruguaya la novela? Verdad es que las almas como la de Guzmán son de excepción; pero de su existencia misma este libro confidencial es el testimonio. Y tienen carácter americano inconfundible las rivalidades aldeanas, el rastacuerismo de Menchaca, la bondad total y el abnegado rendimiento de mujeres como Sara y como Laura.

Llegamos a *El terruño*, obra de tesis y fracasado ensayo de humorismo. No se diría escrito por el admirable analista de ayer. Un *raté* como Guzmán o Cacio, ocupa todo el horizonte de la novela; pero no tienen Tocles, ni las páginas que relatan su aventura, siquiera el ceniciento sabor de nihilismo que sirve de excusa a *Bouvard et Pécuchet*, la burocrática epopeya del fracasado. «Una fuerza disciplinante», el muy jugoso artículo publi-

cado por Reyles a mediados de 1916, poco después de *El terruño*, pudiera ser su exégesis si dejara por explicar alguna cosa el protagonista majadero de aquella novela sin ambages.

Dictaron el artículo fundados recelos a un socialismo precoz y demagógico. Para contener esa «ola jacobina», el «dique» es, según Reyles, la federación rural que él preconiza. La campaña, la fuerza conservadora, defenderá el patriotismo hereditario y opondrá por ley natural, a la acción disolvente de la mentalidad jacobina y las temerarias promesas del romanticismo político, palabrero y ensoñador, su conocimiento positivo de lo real, lo necesario, lo inmutable. «Lo inmutable es el campo, el latifundio en donde tuvieron cuna las virtudes sociales que más necesitamos y más nos rinden... el tipo nacional más favorable al progreso de la República». Reaparece la oposición, en *Beba* manifiesta, de Montevideo y la estancia, la ciudad y las sierras; y el proceso de la ciudad lo instaure a ratos la heroína de *El terruño*, Mamagela.

Casi en los mismos términos que el Reyles periodista. «Los rodeos y las majadas, dice ella, son las únicas cosas serias del país». «Los animalitos que criamos con tanto amor... enriquecen y enseñan, sí señor, enseñan más cosas útiles que las escuelas mismas». «La grandeza del país no saldrá de las Cámaras ni de las Universidades, sino de los galpones... En efecto, ¿qué vale más, un discurso de cuarenta horas o un carnero de cuarenta libras?» Su yerno rivaliza con ella en prosaísmo: «En un cheque suele haber más moralidad que en un sermón»; «todo eso de los derechos, las libertades y la soberanía popular, pura mitología». «Universidades», «embusteros libros», «cursilería espiritualista», anatema sean. Paradoja amable, si lo fuera. ¡Ah, cual encantador, chancero y cruel, como los que atormentaron a Don Quijote, viene a hacer en nuestras Baratarias analfabetas el solemne alegato de la ignorancia!

Porque la voz es sincera, casi iracunda, adivinamos que Cacio, Guzmán o Tocles fueron caretas de Reyles. «¡Al diablo los

idealismos!... se acabaron los lirismos ñoños, las dengosidades románticas, las pavadas transcendentales». «Yo me declaro, en teoría, el apóstol del egoísmo, y prácticamente, del egoísmo rural; vale decir, de la energía castiza de la nación». «Obrar... darles escape a los deseos de poseer y dominar, que falsas disciplinas nos enseñaron a combatir». Es el acento familiar del autor que desconcierta un tanto en su personaje. En *El terruño*, donde también un Sancho con faldas despotrica, ¿se burla acaso Reyes, según la manera cervantesca ⁽¹⁾, de sus propios ideales favoritos, cuando hace de Tocles, abúlico y *primaire*, el portavoz de su dogma agrario?

¿Cómo hubiéramos aplaudido si Guzmán, el Guzmán de *La raza de Cain*, después de haber templado su voluntad con el crimen, viniera aquí a ensayar su «nueva tabla». Admitiríamos la aventura del Zaratustra ganadero, que leyendo las *Reflexiones sobre la violencia*, de George Sorel, se tornara católico, reaccionario y burgués; admitiríamos, curados ya de espantos, que se nos describiera, como en el admirable *Inmoralista* de Gide, la insurrección del instinto, la floración del mal. Toda crítica de los valores morales puede ser interesante y plausible en la novela de América. Lo que no podemos aceptar es la vulgaridad. «La muerte y la vulgaridad son las únicas cosas inexplicables en este siglo», decía un ironista. ¿Quién ha de explicarnos la de Reyes ⁽²⁾, y cómo no decirle la verdad a este escritor sincero y

(1) Cervantesca esa Teresa Panza que se denomina Mamagela; cervantesca la escena en que su marido, Papagoyo, sale al campo, lanza en ristre, a combatir a los revolucionarios y cree haber luchado con un «salvaje», cuando sólo derribó a un pollino, etc.

(2) Vestigios del antiguo naturalista quedan en frases como éstas: «Con el dedo meñique levantado y todo, se hurgaba las narices y sorbía los mocos con más gracia que finura» o en la escena que interrumpen «extraños ruidos» porque «papá va a *operar*». ¡Ha tomado aceite de castor en la mañana!... Realismo fecal que nos recuerda de cuán sutil manera apagaba las velas el Jesús-Christ de *La terre*.

fuerte? Confusos son los personajes de *El terruño*, desmayado (¹), el estilo imitativo del más rancio casticismo, como si el pensamiento reaccionario exigiera siempre el molde de *Sotileza*. *Qui ne veut pas faire l'ange fait la bête*, dijo agudamente Pascal. Y porque Reyles no quiso hacer el ángel, porque exageró su crítica del idealismo puro, porque pretendió tal vez escribir un Quijote sin Alonso Quijano, deploramos hoy su libro. «Que la Tradición, teniendo a sus pies la testa decapitada de la Quimera, se levante frente a la Revolución, coronada de pámpanos», nos dice líricamente el poeta arrepentido. Y respondemos, adivinando su complicidad con Mamagela: Decapitad a la Quimera, quemad las naves de Baudelaire; mas ¿qué proponéis en cambio? ¿criar merinos y cerdos de Epicuro?... La Humanidad no aceptará jamás una moral de pira y de rebaño...

Menos ideólogo que Reyles, naturalista a medias como él, Javier de Viana lo aventaja al escribir la Iliada campesina del gaucho. Su narración es uruguaya siempre. Se adivina que, como todos los maestros del relato breve y rústico, Kipling y Gorki, ha vivido antes de escribir. Y si en América, por esa injusta distribución de gloria que es el misterio de nuestra literatura, el renombre de Viana traspuso apenas el Río de la Plata, en cambio casi no hay estancia en donde no se lean obras del admirable autor de *Campo*.

Fué Blixen quien determinó, en un excelente estudio, el inapreciable documento humano que podía ser para el novelista el moderno gaucho. Tal vez la vida de sociedad o el abigarrado jubileo de emigrantes brindados por Blixen al narrador de su país, no ofrecen, hoy por hoy, lo que éste busca siempre: el intenso colorido local o la complejidad de las «ciudades tentacula-

(¹) Sobre todo en la primera parte de la novela. En el espacio de treinta líneas (págs. 182-83) hallamos «lo cual era veneno» «todo lo cual demandaba tiempo»; «por lo cual llegó a sospechar».

res», más interesantes que la vida provincial para el artista. En cambio, el Centauro de ayer, degenerado, que está bebiendo caña y «jugando al billar», como dice Blixen con risueño asombro, representa el más pintoresco tipo de transición, y su decadencia ofrece tema insuperable al novelista.

Novelista ha sido Javier de Viana (1872) (1) en libros desiguales: *Gaucha*, *Campo*, *Leña seca*, *Yuyos*, *Cardos*, *Macachines*.

Con más apasionada sinceridad y más exacta visión que Reyles, evoca allí la vida del *El terruño*. En vez de hacer hablar a cervantescas Mamagelas, él copia el castellano torpe y desportillado, soberbiamente expresivo alguna vez, como lo fué la lengua de charrúa. ¡Qué decimos! Si el mismo narrador mira el paisaje con ojos de campesino. A la estancia perdida en el valle la ve pequeña como un «huevo de ñandú entre las chircas», y cuando se desmaya la heroína de *Gaucha*, nos dice que su espíritu extenuado «se iba en un suave y silencioso batir de alas de ñacurutú». Nacionalismo literario excelente, que consiste en asociar el paisaje al estado de alma. Las frases salen después de lanzada la primera, como «la novillada que remolinea en la orilla del vado y se va toda en seguimiento del que ha hecho punta»; las pullas al estanciero de *En familia* son «como jevenes que pican poquito pero que concluyen por fastidiar», y las ideas de *Gurí* galopan en su mente «como tropa de vacunos en disparada nocturna».

Gaucha (1900), el más sonado éxito de Viana, es la historia de una chiquilla sentimental y sensual por atávicos extravíos, que padece complicaciones espirituales en aquel medio bárbaro. Lástima grande que el autor, admirable cuando escribe novelas cor-

(1) *Campo* (segunda edición), Montevideo, 1901; *Gurí* (segunda edición), Madrid, 1917; *Leña seca*, Montevideo, 1911; *Yuyos*, Montevideo, 1912; *Macachines* (tercera edición), Montevideo, 1913; *Cardos*, Montevideo, 1914.

tas, quisiera extender la narración simple y directa, agravándola con páginas de análisis y consideraciones científicas. Viana la subtítulo «ensayo de psicología nacional», y en el prólogo nos confiesa que considera empecinadamente su novela como «una obra de sentimiento, una obra verdad y *hasta una obra de ciencia*».

Para comprobarlo evocará «una sonrisa canina, la verdadera sonrisa atávica de que habla Darwin» o dirá más tarde: «cuando la razón y la voluntad se rinden en las primeras embestidas del dolor, sobreviene lo que los psicólogos llaman la carencia de sensaciones por la acción continuada de una misma sensación». O más lejos: «el bandido se estremecía, sacudido, cargado, como una botella de Leyden al máximo de la tensión nerviosa». Pedanterías inocentes (1), que no aminoran la emoción acendrada con que se lee la novela, ni desvirtúan sus tipos y escenas cardinales, los soberbios episodios del amor bestial o cándido, los sombríos y magistrales retratos del gaucho bandido y del viejo taciturno; todo ese ambiente de barbarie viril, que había alcanzado años antes, a juicio nuestro, su expresión más alta en *Campo*.

Este libro será una de las pocas obras que América podrá mostrar a Europa cuando quiera blasonar de alcornia propia. Algunas de las novelas cortas que lo forman, como *En familia*, *Persecución*, *La vencedura*, *Los amores de Bentos Sagrera*, no deslucirían junto a los mejores episodios de Kipling, aquéllos en que el genial inglés narra también sin «literatura», con despojada simplicidad de periodista, pero insuperable maestría de evoca-

(1) Idéntica obsesión de «hombre de ciencia» afea algunas páginas del soberbio *Gurí*: «Sólo conservaba la memoria... el *yo estático* de la psicología científica contemporánea». «Su orgullo no pudo seguir durmiendo y justificando la teoría de las *pasiones curativas* del doctor Bremond»..., etc., etc.

ción, una barbarie idéntica. El deseo de Blixen está colmado. He aquí, de cuerpo entero, al gaucho de transición, el viejo caudillo de *Última campaña*, revolucionario generoso ayer, escaldado por tantos desengaños, pero recobrando su fe antigua apenas saben hablarle al alma; el gaucho que venga su honor como un hidalgo de Calderón o muere besando la trenza de su *china*, pero también el que ya comienza a ser, como el *Pájaro bobo*, el bandido sin nobleza, el «compadrito». Lo vió en relieve romántico, sin adulterarlo siempre Magariños, en su *Caramurí*; lo muestran un tanto envilecido en la pulpería los autores del Teatro criollo. Ni mosquetero de folletín, ni bandido calabrés es para Viana. El lo ha visto aún en su mejor momento, como lo evocara en 1841 Alberdi y lo describiera ayer Bauzá: el niño arrogante, hidalgo y triste, impulsivo y brutal cuando algo se opone a su albedrío, aturdido por esa civilización de las ciudades industriales y de los campos con gendarmes, en donde parecen anacrónicos su caballo de combate y su guitarra de amor.

El mismo acento cordial, el mismo don de costumbrista, lo encontramos en *Gurí* o en los «cuentos camperos», como subtítulo Viana sus dos libros *Yuyos* y *Leña seca*. Todos los aspectos plácidos o rudos del alma criolla están allí: la ferocidad del bandido (*La caza del tigre* y *La tapera del cuervo*, sombría y bárbara agua fuerte); la malicia bellaca del campesino y sus supersticiosos temores (*El zonzó Malaquías* y *Gurí*); la recia y honda piedad que Tolstoy hubiera amado (*Resurrección* y *La yunta de Urubolí*); el amor siempre violento del gaucho que considera a la mujer como una presa (*Aura* y *Como en el tiempo de antes*). No todos los cuentos alcanzan, por supuesto, el magistral relieve de los citados. Abusa Viana de su facilidad en sus relatos semanales de *El Mundo Argentino*. Y no sabemos si nos dará de nuevo obras tan firmes como su *Campo* y su *Gaucha*. Pero, de sus libros, que son el vasto museo de la pampa, figurarán, sin duda siempre entre las páginas más gloriosas del continente, aquellas en donde el sobrio narrador uruguayo ha contado los idilios bárbaros, las

sangrientas églogas, el poema rojo y negro de una raza enamorada hasta la muerte (1).

VI

No merecería el simbolismo uruguayo capítulo aparte en esta historia breve, si Herrera y Reissig no lo hubiera consagrado. Los artículos de Pérez Petit en la *Revista Nacional*, las polémicas de Papini, nos demuestran cuán frecuentemente se confundieron sus innovaciones con un prurito exclusivo de extravagancia. Son eficaces, hacia mil ochocientos noventa y tantos, la renovación en la métrica, el colorismo de orientalista, la vaguedad sentimental, ese «aleteo perdurable de nostalgias silentes», para valernos de una frase de Roberto de las Carreras. Es este discípulo de Vargas Vila, el legítimo introductor de la nueva escuela; y en sus dos hermosos libros de prosa poética *Saludo a una palmera* y *Psalmos a Venus Cavalleri*, encontramos ya el frenesí del tropo y de la mayúscula, esa fosforescencia verbal que llegaría al *delirium tremens*, pero también a novedades magistrales del vocablo y la rima, en el espíritu desorbitado y genial de Julio Herrera y Reissig (nacido en Montevideo en 1875 y muerto en 1911) (2).

(1) Parece justo añadir aquí el nombre de Benjamín Fernández y Medina. Si sus notas sobre la literatura nacional, su *Antología de prosistas uruguayos* (1894) y el librito sobre *La Imprenta y la Prensa en el Uruguay* (Montevideo, 1900), no fueran títulos suficientes para acreditarle como escritor erudito y ameno, bastaría recordar que sus hermosos *Cuentos del pago* proceden y estimulan la afición al cuento regional. Su primer libro, *Charamuscas*, prologado por Bauzá, anunciaba ya esta vena. Más tarde *Camperas y serranas* indican dones relevantes de poeta silvestre y confirman su muy simpática inspiración criolla.

(2) Julio Herrera y Reissig: sus «obras completas» comprenden hasta ahora cinco volúmenes: *Los peregrinos de piedra*, Montevideo, 1911; *El teatro de los humildes*, Montevideo, 1913; *Las lunas de oro*, Montevideo,

Cercanos parientes suyos fueron políticos de combate que padecieron a menudo el ostracismo. De ellos hereda tal vez esa constancia aguerrida para innovar, en lucha con la indiferencia o la sonrisa. Pero es encantadora paradoja que el descendiente de tantos luchadores fuera sólo un doctrinario de la Torre de Marfil.

Herrera es en América, después de Rubén Darío, y en mayor grado tal vez por su frecuente extravagancia, el más alto exponente del simbolismo, endémico allí como lo fué el romanticismo, porque obedecen tal vez, como se ha dicho, a impulso análogo. Es el Rimbaud iluminado, es un Laforgue sin ironía, cuando Rubén sólo había querido ser simple y hondo Verlaine de nuestra angustia.

En él confluyen todos los motivos de aquella escuela admirable y deplorable. Por odio a la *usata poesia* escribe con esa orgullosa oscuridad que aleja al vulgo. Tiene el don y el amor temeroso de la palabra, pero también, súbitamente, una libertad de joyero bárbaro. *El verbo*, dice él con el asombro délfico de Hugo. Nadie abusó más regiamente de la divina libertad concedida a los líricos.

1913: *Las pascuas del tiempo*, Montevideo, 1913; *La vida y otros poemas*, Montevideo, 1913.

El malogrado escritor Juan Mas y Pi, amigo de Herrera, salva una deficiencia de las obras completas en su artículo *Julio Herrera y Reissig*. (*Nosotros*, marzo de 1914), trazando, «en una breve síntesis cronológica, la marcha del poeta señalada por sus trabajos»:

1900: *Pascuas del tiempo*, *Aguas del Aqueronte* (poemas), *Traducciones en verso*; 1902: *Los maitines de la noche*, *Las manzanas de Amaryllis*; 1903: *La vida*, *Conferencias*; 1904: *Los éxtasis de la montaña*; 1905 a 1909: *El alma del poeta* (epistolario); 190.: *Poemas violetas*, *Sonetos vascos*, *Ópalos*; 1907: *Átomos*, *El renacimiento en España* (prosa); 1908: *Los parques abandonados*, *El círculo de la muerte* (prosa), *La sombra* (teatro); 1909: *Ensayos sociológicos*; 1910: *Los éxtasis de la montaña* (segunda serie), *Los pianos crepusculares y Clepsidras*.

Inicia en la literatura del Uruguay esa «poesía del esplin, de los nervios y del escalofrío», como dijo Barbey d'Aureville al estudiar la escuela de románticos evadidos y de precursores del simbolismo que va de Baudelaire a Rollinat. Mas la desazón aquí no está en la medula y en los nervios. Es deslumbramiento verbal de adolescente que ha descubierto el diccionario. No se llega siempre, ni hace falta, a la exacta interpretación de estos gritos guturales lanzados, se diría, por un payaso lírico, el de Banville, que arrojara las palabras como vistosos proyectiles de su gimnasia. Estamos aquí muy lejos ciertamente de esa poética intelectualista en donde la razón rige y depura. Más ligero va el vocablo que el pensamiento; pero aquél tiene a ratos misteriosas profundidades de Eleusis.

Cuando, hacia 1899, en *La Revista* que él fundara, comenzó Herrera sus audacias bohemias, se repitieron en Montevideo las asonadas literarias del simbolismo. Hubo allí también capillas, y el oficiante predilecto era aquel niño terrible. Afuera quedaban fulminados el «bárbaro» de Barrés, el «peluquero de la crítica», decía Herrera, el «señor que no comprende», como ya se traducía en América una humorada de Gourmont. El alcázar está en un tercer piso de la calle de Ituzaingó. «Un bonete turco, dice César Miranda (1), un par de floretes enmohecidos, una mesa pequeña y dos sillas claudicantes completaban decoración y mobiliario... En ese cuartucho desmantelado se elaboró la renovación literaria del Uruguay». El paisaje que este alcázar domina es admirable: el mar y el cementerio; las velas del estuario que invitan al viaje sentimental de Baudelaire y el puerto final de toda vida. La obra entera del poeta parece limitada por la simbólica pauta que de su alta azotea vislumbra. Partirá al Indostán de sus poemas; pero allí cerca, «más allá de las granjas», está dispuesto el

(1) César Miranda, «Herrera y Reissig». Conferencia pronunciada en el salón de actos públicos del Club «Juventud salteña». Salto, 1913.

tálamo para la «boda negra». Sólo más tarde alcanzará el don patético. Por el momento, Herrera y sus amigos reforman allí la poética y maldicen al burgués, leyendo las páginas de *A rebours*. En el acento de una carta adivinamos que el egotismo europeo es allí también la última moda. «Sólo y conmigo mismo... *ego sum imperator*..., dejad en paz a los dioses», dice el poeta al fin de una polémica. Así hablaban Zarathustra y Herrera y Reissig.

La buhardilla en donde estas asonadas se fraguan lleva el nombre feliz de Torre de los Panoramas. A todos los panoramas de Europa abre los ojos esa juventud intransigente, innovadora. ¡Cómo no serlo, cuando la poesía de los imitadores de *Tabaré* prolonga sólo un eco becqueriano! Es dculpable que, por reaccionario impulso, se llegara después de tantos versos emolientes, a lo que llamó Samuel Blixen agudamente «la epilepsia de la metáfora».

Los comienzos de la reacción habían sido tímidos, sin embargo. Esa poesía a Lamartine, que escribió Herrera a los veintitrés años, está muy lejos de ser un desacato. Después vendrían las encendidas polémicas con Roberto de las Carreras, que le revela a Samain; con Guzmán Papini, que, prolongando un colorismo de romántico, no podía aceptar el arte simbolista. Se orienta aún, condena—¡él, que iba a ser un *raro!*—«las extravagancias y el esoterismo de los raros que se pasan la vida haciendo danzas macabras con el idioma, inventando ritos en el laboratorio de sus imaginaciones enfermizas». Del simbolismo dice que «no se sabe si ha nacido o está por nacer aún, y los que hoy se llaman nuevos en literatura no han inventado nada, sino que exhumaron lo que ya se conocía». Pronto Saturno iba a infundirle, como en su verso, el «humor bizco de su influjo». Quienes le vieron entonces cuentan maravillados su hambre y sed de conocimientos. Un día Roberto de las Carreras le descubre las bellezas de la literatura indostánica, y mañana sabe más que el iniciado del iniciado.

Dos caracteres ofrece la poesía de Herrera: su imaginación deslumbradora y su hermetismo. De él podría decirse también que fué millonario en imágenes. Ha renovado el caudal español. Aquellas golondrinas «como flechas perdidas de la noche en derrota», aquella tarde que «paga en oro divino las faenas», las palomas violetas que salen «como recuerdos de las viejas paredes arrugadas», mil otras más tienen la magnificencia del orífice Hugo. ¡Lástima grande que el juglar, en ambos sentidos antiguos de la palabra, equivoque el arte del poeta con la habilidad del prestidigitador! Se da así mismo fiestas de metáforas como Des Esseintes se convidaba a sinfonías de licor. Sólo que, a veces, la rutilancia del tropo oscurece la frase, como en un tono gris confunde la retina toda violenta rotación de colores.

Hermético es así, pero no debe confundirse su hermetismo con la deliberada y artística oscuridad de Mallarmé. Cuando afirma Herrera que «en el verso culto las palabras tienen dos almas: una de armonía y otra ideológica», repite sólo, adaptándola, pero sin saber hacerla propia, una idea familiar del poeta de *Herodiade*. Buscaba el magistral sinfonista de Francia la emancipación del verso por la música. «Toda alma es una melodía que se trata de reanudar», decía él. Sin pretender jamás, como tantos reaccionarios de hoy, abolir a Hugo, eludía el abusivo alejandrino, cuyo empleo, según su irónico decir, debe ser excepcional como el de la bandera. Al mismo tiempo que *torcía*, como Verlaine, *el cuello a la elocuencia*, quiso dar sugeridora virtud y plena música a esa poesía de Francia que mereció el viejo reproche de haber sido, muy rara vez, *poética*. Instituyendo, además, según su intento, «una relación entre las imágenes», suprimía con elipsis vehementes y por odio a toda verbosidad los inútiles miembros de la frase. La estrofa ideal debía ser condensada, sin énfasis, evocadora por las imágenes incrustadas en ella, sonata y sinfonía por la disposición musical de los períodos.

¡Bienvenidos el lirismo «fluyente» de Verlaine, la «eufonía fragmentada» de Moreas, el «hechizo cierto de un verso falso»

en Laforgue, cuanto quebrara las vértebras de la vieja frase lírica, para obtener esa otra que de muchos vocablos «rehace una palabra total, extraña a la lengua y como hechizadora». Pero nunca pretende el sinfonista desechar el contenido del verso, convertirlo en vano ruido sin ideas. El suyo no obedece, como el de Herrera, al capricho de una fantasía dislocada, sino a lógica íntima del más cogitabundo de los poetas. ¡Qué mucho, si para el empecinado platonismo de Mallarmé debían concordar la música de los pensamientos y de las sílabas, y por buscar el acorde perfecto, la ensambladura mística, el poeta inhumano se perdía en los confines del más inquietante esoterismo!

Nadie, presumimos, le hará a Herrera y Reissig el reproche de haber sido demasiado inteligente (1). Ni supo siempre hallar esa «alma de armonía», serena y pura en sus líneas, a que aludiera alguna vez, siguiendo la enseñanza de Mallarmé. Pocas veces advina, como Rubén, los secretos musicales de la cesura imprevista, del premeditado verso falso, de la melodía rota en el instante en que el verso empalagara. Adopta con visible delectación los viejos metros, que no remeza, y escribe sonetos parnasianos. Su modernidad exquisita y enervada reside, más que en las formas, en el tema y el intento de su poética. A este respecto sí podría llamársele, con cabal justicia, impresionista del verso, y por lo mismo el mejor discípulo americano de Laforgue. Como el poeta

(1) En *La Revista* de 20 de Noviembre de 1899, en un vaguísimo y delirante estudio titulado «Conceptos de crítica», apunta alguna vez Herrera observaciones plausibles sobre la literatura reinante: «De la revolución decadentista en su primera época, data el pentagrama de la poesía moderna. La rima es hija suya, lo que equivale á decir que es hija suya la orquestación de las palabras, la tonalización de la idea, la vibrante eufonía de la métrica, el melodioso acorde que acaricia el oído... En los dominios severos de la prosa tocó a rebato contra la monotonía clásica del giro enjuto y de la frase rígida... colocó, frente al ceñido canon antiguo, estas palabras: flexibilidad, elasticidad».

frissonnant de la *Imitación de Nuestra Señora la Luna*, rehuye su estética impresionista el substráctum eterno de Taine, la unidad trascendente de Emerson, todo el fondo humano a través de la obra de arte, para copiar en ella únicamente la transitoria belleza de una hora, la fugacidad de una actitud, el tema epidérmico. «En el arte, decía Herrera, interpretando sin duda a Laforgue, todo o casi todo es convencional». «¿Qué es el gusto, sino una cantidad de alucinaciones que entra por los sentidos educados por tal o cual época y lacrados por convencionalismos, más o menos efímeros, que se desmienten unos a otros a cada paso, invocando el nombre de la Verdad?» Excelente posición para cantar, como Laforgue, la gracia irreparable del minuto que pasa y la trivial endecha cotidiana de nuestra vida. Como a los cuadros de género, a los frescos decorativos del pasado, sucede, hacia 1890, una pintura revolucionaria de aire libre que sólo quiere copiar, con Sisley o Pissaro, matices transitorios, pretendió Laforgue entonces ser el poeta de lo efímero. El mismo desdén del impresionista a la composición solemne y mural lo siente este poeta familiar, que llega siempre a esa intimidad señalada por los críticos como un carácter distintivo de la pintura nueva. Lo mismo diríamos de Herrera. Ama todo lo fugaz y lo inestable. En su misma afición monótona al violeta, que es el punto final de la escala cromática, parece adivinarse al impresionista. Sólo que exageraba estas tendencias su pesquisa incessante del artificio. Hasta en sus mudables inspiraciones se advierte la incertidumbre de su poética; transita por todas las escuelas apresurado, vacilando. Es hoy sonoro y forense, como Hugo; mañana eleva, en frente de los helénicos y repujados *Trofeos* del francés, aquellas *Clepsidras* que a un urgente alfarero denuncian.

Singularidad de nuestro eclecticismo americano es esta de abreviar interregnos, de hacer contemporáneos la escuela del Parnaso y el simbolismo. Los críticos pretenden señalar dos maneras en Herrera, pero es más cierto decir que, parnasiano o sim-

bolista, podía ser en un mismo libro aquel vehemente. Como el Verlaine juvenil que iba soñando ya con «suntuosidades persas», Herrera fué á la selva indostánica de Leconte o a los Eldorados del cubano-francés, buscando exotismos pintorescos para su abigarrada Torre de los Panoramas. Pero, la escuela parnasiana es casi siempre medida, gusto helénico, afán de precisión, exactitud de lápida, y acaso esta influencia felicísima retuvo a Herrera muchas veces cuando cedía a su estrábica y enajenada visión de cubista *avant la lettre*. Su «Torre de las Esfinges» (1) indica el

(1) ¿Se burla del lector? No lo creemos. Para mostrar la exageración de tal poesía, copiamos después de unas estrofas vesánicas de Herrera, versos gemelos de aquel gran burlador Acuña de Figueroa (en donde imitaba la famosa humorada de Samaniego):

Un gato negro, a la orilla
del cenador de bambú,
telegrafía una *cu*
a Orión, que le signa un guiño,
y al fin estrangula un niño
impromptu hereje en miaú.

(Herrera y Reissig, *Tertulia lunática*, VI).

Entre la toga y la espada,
vacilaba un cocodrilo
si la égloga de Batilo
era una ecuación probada,
que fijó la griega armada
en las aguas del Leteo,
como lo cantó Tirteo
en los muros de Sodoma,
porque nunca estuvo en Roma
tocando la lira Orfeo.

.....
Tangibles dos paralelas,
en el siglo de Escorpión,

extremo límite de una divagación que pierde todo contacto con la vida. Nada obedece a ocultas conexiones de la metáfora, ni siquiera al extravío decorativo del gongorismo o a una lógica exclusiva de armonía. Es sólo un capricho de poeta payaso, que salta de rima en rima como en la prueba difícil de un trapezio imprevisto para asombrar al burgués del anfiteatro. Genialidades de escritor, excusables y tolerables en él, que originan ya en América el más pernicioso malabarismo, pues todo mulato intelectual satisface allí sus gustos relumbrantes de salvaje del Congo. Recordamos el cómico terror de aquel grande y querido poeta argentino cuando leíamos «Los borricos» del *Lunario sentimental*, en donde agrava Lugones los caprichos funambulescos

navegan al Septentrión
 en dos grandes carabelas;
 pero amainaron las velas
 en medio del mar Egeo
 por ver venir a Teseo
 palanquetas arrojando,
 porque se iba mezclando
en esto el dios Himeneo.

.....
 Las pandetas de Endimión,
 el dogma de Send-Avesta
 y la prominente cresta
 del gallo de la Pasión,
 todos con grave atención
 observaban la quimera
 que, habladora y placentera,
 con el ciego su vecino
 se arrimaba al rey Pepino,
 y él le dijo: «*quién te viera:*»

(Acuña de Figueroa. *La metromanía*, pág. 215 y siguientes del *Parnaso oriental o guirnalda poética de la República uruguaya*. Montevideo, 1835. tomo 2.º).

del uruguayo. Melancólicamente nos dijo estas palabras, que expresan también nuestra inquietud: «Toda América va a rebuznar ahora» (1).

Sigue y seguirá siendo admirable en Julio Herrera y Reissig el don pindárico y la multiplicidad de su inspiración. Cuando en verso o en prosa (recordad su discurso en la tumba de Alcides de María) quiere exhibir un arte decorativo a lo Gustavo Mo-

(1) ¿Cuál fué el iniciador de esta poesía? Las explicaciones de Lugones en un periódico, respondiendo a un reproche frecuente, no han resuelto este problema literario. En su hermoso prólogo a la edición europea de *Los peregrinos de piedra*, Blanco Fombona acumuló razones para probar la primacía del uruguayo; desde 1900 se afirma la *manera* de Herrera; de 1905 son los *Crepúsculos de jardín*, de Lugones. Más justo sería decir que pudo ser mutua la influencia. Olvida Fombona que hay vestigios de *Las montañas de oro*, de Lugones, en poesías posteriores de Herrera, como lo hizo notar el escritor uruguayo que firma con el seudónimo de *Lauxar*, y que es, sin duda, el competente catedrático de la Universidad de Montevideo Crispo Acosta. En favor de su aserto, éste traza el siguiente cuadro:

Yo pulsaré tu cuerpo, y en la noche,
tu cuerpo pecador será mi lira.

(L. Lugones, *Oda a la desnudez*.)

Que sea tu cuerpo la lúbrica lira.

(J. Herrera y Reissig, *Plenilunio*.)

Tu mirada y la tarde se han dormido.

(L. Lugones, *Hortus deliciarum*.)

La tarde que unge tu vida,
hermana de sus sonrojos,
se detuvo ante tus ojos
hasta quedarse dormida.

(J. H. y R., *Poema violeta*.)

reau, ofusca y maravilla la rutilancia verbal. ¿Quién ha superado en castellano esa peregrina novedad del vocablo? El «ciprés de terciopelo», las «charcas pantefastas», la «artera risa de clínica», los «solapados llaveros agrios» de la muerte, son aciertos inolvidables de evocador. Recordad aún la arboleda que «tiritita entre algodones húmedos», los «campos demacrados» que «enca-

Una araña en la punta de su hilo
tejió sobre el astro hipnotizada.

(L. Lugones, *Delectación amorosa*.)

A tiempo que la araña de la muerte
derramó un signo sobre el plenilunio.

(J. H. y R., *Olco indostánico*.)

Y estos versos, de dos composiciones tituladas ambas *Holocausto*:

Miro desde los sauces lastimeros
en mi alma un extravío de corderos.

(L. Lugones.)

Y te sacrificué, como un cordero,
mi pobre corazón bajo los astros.

(J. H. y R.)

(Lauxar, *Motivos de crítica hispanoamericanos*, Montevideo, 1914.)

Con un poco de paciencia, si nos divirtiera este escarceo, podríamos añadir otras mil coincidencias de expresión en ambos poetas.

Más graves y penetrantes razones aduce Fombona para probar la primacía de Herrera. El poeta argentino ha sido siempre, según él, un *pasticheur* genial; «la huella ajena siempre se descubre en su parque de poeta; ya la de Víctor Hugo, en las *Montañas de oro*; ya la de Laforgue, en el *Lunario sentimental*; ya la de Herrera y Reissig, en el *Crepúsculo de jardín*». Pudo agregar que *Las fuerzas extrañas* parecen obra de Wells y del Rosny de *Vamirch*; que el *Sarmiento* es sólo la minuciosa imitación,

necen de frío», la turbadora veleta que «rechina su idea fija». Sólo Rubén supo mezclar tan hondamente el sentimiento y la imagen, descubrir la armonía *predestinada*, la unidad lírica perfecta. Se le quisiera juzgar, como hacía Laforgue, con palabras colocadas en serie como pinceladas sucesivas de una paleta ofuscadora, y decir que fué Herrera paroxista, crepuscular, *calino*, *clown*, marajá, pirotécnico y derviche! Pero el complicado sabe tener divinas simplicidades. Como Laforgue, verboso y pródigo

hasta en los procedimientos del lenguaje, de unas páginas vertiginosas de Paul Groussac sobre el genial educador. Claro está que todo se le perdona al audaz. Se ha citado a menudo la pintoresca frase de Gounod, definiendo, en una carta dirigida a Bizet, cómo comprendía al artista original: «un asesino... mata a su predecesor»; y D. Juan Valera estableció la doctrina filosófica del plagio, decidiendo que se justificaba el robo si estaba seguido de asesinato... Deberíamos, pues, reprocharle a Lugones que no haya asesinado siempre. ¿Para qué seguir? Sería injusto empeño querer rebajar la gloria firme y acantilada del argentino.

No estamos de acuerdo con Fombona cuando supone algo así como la generación espontánea del talento de Herrera. Ni le hallamos tampoco como el escritor venezolano, el don irónico parecido al sarcasmo desaperado de Laforgue, que en éste sí obedecía a un temperamento de filósofo extraviado en la lírica. Lo Subconsciente, el Incognoscible Abstracto, el Gran Todo, dice Herrera, seducido únicamente por la sonoridad misteriosa de estas palabras, como cuando subtítulo «la torre de las esfinges»: *Psicología morbo-panteísta*, una pedantería a lo Max-Nordau, que hace sonreír penosamente.

Y si sabía griego, si aquellas citas preliminares de un poema no son una fantasía decorativa de poeta, es injusto Fombona al recordar «su cultura clásica de buena ley», para humillar a Darío, que, según él subraya, no la tuvo. Sí, es cierto que aquel fauno perpetuo no entendía el lenguaje sagrado. Fué una de sus nostalgias favoritas, y estuvo a punto de sentar plaza de escolar, para estudiarlo, en la Salamanca de Unamuno. Pero cabe preguntar (y adivinamos la unanimidad de la respuesta) ¿cuál estuvo más cerca del Archipiélago y del Lacio materno, el autor del *Coloquio de los centauros* y de la *Salutación del optimista*, o el poeta oriental y miliunanochesco de la *Torre de las esfinges*?

en adjetivos, quiso escribir «una prosa muy clara, muy simple, un francés de Cristo», así Herrera tiene acentos parecidos a los de Heine o Jiménez, que son también castellano de Evangelio.

Un beso helado... una palabra helada.
Un beso, una palabra, eso fué todo:
todo pasó, sin que pasase nada.

(*Sepelio.*)

En una de esas mañanas,
de esas mañanas muy blancas,
que parecen tener francas
ingenuidades de hermanas.

(*La muerte del pastor VI.*)

De tan exquisita simplicidad, que sabe conciliar, como Sa-main, las innovaciones del simbolismo con un acento perenne, renovar sin abolir antiguos ritos, eran ya pingüe promesa *Los parques abandonados* de este poeta. Murió joven, en el medio del camino de la vida, cuando reservaba quizás renovaciones inesperadas. Tal vez en la madurez iba a serenarse; tal vez ponía ya en receso aquella vena funambulesca. Para ser un gran poeta ejemplar, a la manera de Darío o de Silva, le hizo falta, lo mismo que a Lugones, no sólo más sencilla y cordial emoción, aquel erizamiento tembloroso ante el doble misterio del amor y la muerte, sino helénico sentido de la medida. Pocas veces Rubén exageró. Su buen gusto ascendente iba mondando toda esa inútil fertilidad que oculta las líneas puras y eternas de la selva sagrada. Lo mismo hizo Rodó en Montevideo. Del modernismo ambiente sólo quiso aceptar cuanto no está reñido con la simplicidad y el equilibrio. Pasó la racha de escuelas, y el lenguaje enriquecido y jaspeado vuelve en Francia a la simplicidad emocionada de los grandes maestros. ¡Ojalá pueda ocurrir la misma reversión en América! Así, en los primeros años del siglo, el primer poeta y el primer prosista del Uruguay, atentos ambos

a la renovación estética de Europa, difieren profundamente de enseñanza. La Torre de los Panoramas está, en verdad, muy lejos del Mirador de Próspero.

Poeta, orador, dramaturgo, Guzmán Papini se ufana de haber sido un revolucionario militante, al mismo tiempo que era un lírico insurrecto. Saluda sus felices comienzos su maestro de literatura en la Universidad: Samuel Blixen; lo agogen con aplauso los redactores de la *Revista Nacional* cuando era sólo estudiante. Épico y lírico, escribe el *Himno al 19 de Abril* y primorosos versos de amor, estrofas de romántico depurado, como *Una enseñanza*, *A la adorable*, en donde se recuerda, a veces, el colorismo de Rueda, o *Mi uruguaya*, acaso mexicana, pues se parece fraternalmente a la duquesita de talle de avispa que amaba al *Duque Job*. Cuando quiso escribir para la escena, Papini aseguró con gentil petulancia que «barrería con soplos de lirismo la hojarasca del Teatro nacional». Aplaudidos dramas en prosa como *El triunfo del jardín*, *El alma del mar*, *Los padres*, *Sin derecho*, como *El ensueño*, y *El último Don Juan*, en verso estos dos últimos, fueron la ejecución de aquel programa de jardinero, que no siempre obtuvo el éxito pronosticado por su autor.

Exuberante, cordial, con soberbios ojos de portuguesa, María Eugenia Vaz Ferreira (188?) es una de las pocas musas de América que merezcan tal nombre, después de la apasionada y muy humana Gertrudis o la divina Juana Inés. Como la Avellaneda y sus actuales colegas de Francia, arrulla al amado—al amado «grande y sonoro como las tempestades»—sin timideces ni cantores románticos, más Sulamita que Julieta. Vehementísima de amor, como la Religiosa Portuguesa, cuyas cartas arden todavía, la Vaz Ferreira quiere circundarlo de maleficios y de puñales (*Yo sola*) para que nadie venga a disputarlo a su pasión moruna. Se encrespan las «rosas del deseo» en su *Resurrección*, y canta *A Eros*. Sólo que tal vez, dicen indiscretas lenguas en elogio, aquellos transportes fueron, como los de Rubén, si no pretextos de sus rimas, fantasmas de su corazón. Inicióse en las letras con

suspiradas «rimas», en donde, a pesar del innegable acento becqueriano, el estilo es «perfectamente moderno, algo inclinado tal vez del lado del decadentismo, que parece ser la última neurosis de este *fin de siècle*, como observaba Santiago Maciel al presentar a la Vaz Ferreira a los lectores de la *Revista Nacional*, en Febrero de 1895. Afirmando después su maestría sonora en poemas abroquelados, como *Invicta*, ella olvida sus éxitos americanos y uruguayos para ensayar, seducida por los *laudi*, un vasto lirismo de amazona que ya no quiere beber en su vaso pequeño y primoroso.

Más violenta que María Eugenia Vaz Ferreira en su reclamo de amor, con cierta graciosa perversidad de musa de Barrio Latino, Delmira Agustini (1890-1914) es un «caso» en el modernismo americano. En un felino temperamento de bacante («la ardiente flor de mi cuerpo», dijo ella), florecen todas las purezas de la frase y del tropo. Tienen sus versos *El libro blanco*, *Cantos de la mañana* tropezos de principiante e inesperados hallazgos. Manos

tan suaves que se diría
acariciar un recuerdo.

Y súbitamente un acento, un clamor dignos de Rubén:

¿En qué tela de llamas me envolvieron
las arañas de nieve de tus manos?

Mientras son líricas y amatorias las musas—¿no dijo ya un humorista que la poesía sentimental en el porvenir quedaría reservada a las mujeres?—los escritores de esta generación cantan casi exclusivamente afanes épicos. Se llaman los mejores: Angel Falco, Alvaro Armando Vasseur (*Américo Llanos*) y Emilio Frugoni.

En libros y folletos como *Garibaldi* (poema); *Ave Francia* (canto), 1906; *Cantos rojos*, *Vida que canta* (poemas al amor y la muerte, sonetos a Santa Teresa... y a Friné), 1908; en *Breviario galante*, *La leyenda del Patriarca* (canto a Artigas, 1911), y

el *Alma de la raza*, *Canto al lenguaje*, *El hombre quimera* (canto a la aviación en homenaje a Jorge Chávez), Falco quiere rejuvenecer la epopeya, como Chocano, e inspirarse en temas colectivos, desigual en su vuelo por que se orienta.

Alvaro Armando Vasseur, hijo de padres franceses, nació en Montevideo en 1878. En Buenos Aires, a los veinte años, colabora en el *Mercurio de América* y es el Benjamín de aquella juventud renovadora que, con Darío y Lugones, aclimatava el simbolismo. Había comenzado publicando en *El Tiempo*, hacia 1898, con el seudónimo de *Américo Llanos*, prosas de periodista, dos agudas siluetas sobre Roberto de las Carreras y Daniel Martínez Vigil, que provocaron una iracunda réplica del primero. Sus *Cantos augurales* (1904), *A flor de alma* (1908), sus *Cantos del Nuevo Mundo* (1907), cuya segunda edición de 1912 contiene la obra épica de sus últimos años, reciben la influencia de Walt Whitman, a quien tradujo Vasseur insuperablemente. Con simpático orgullo, pretende no deber nada a ningún maestro, ser «padre de sí mismo», como nos dice en notas íntimas. En realidad, sin recordar a Hugo —abuelo de todos—, advertimos en sus versos más lejanas paternidades: la de Whitman, ya nombrado, y la de Verhaeren.

En este tríptico juvenil, Frugoni es, por su aspecto físico y mental, el plebeyo fuerte que aprendió la canción de los miserables. El socialista contaba su querella interior en un libro primigenio, *De lo más hondo*. De muy distinta vena son sus poesías subsiguientes. Otra vez hace escuela en América el perenne reto de Díaz Mirón. Pero ya no se desafía a los tiranos, sino se encara el poeta con el tirano mundo.

Hacia la gloria, luchador camina

.....

No temas del furor la saña loca
ni de la multitud la fuerza suma;
las olas que combaten a la roca
caen a sus pies desechas en espuma.

El cuarteto en basalto, la imagen que lo termina siempre como un sonoro martillazo, toda la fórmula del mexicano está en sus versos recios. Es «polémica» esta poesía en el alto sentido enconado y justiciero que diera Stechetti a la palabra. Otras influencias más recientes, la de los modernistas y de Verhaeren, se descubren fácilmente en admirables aciertos, como *En el lago*, *Suprema loa*, *Letanía profana*, de *El eterno cantar* (1911). En fin: en su libro último, *Los himnos*, ha hallado el épico su música mesurada y más honda, sin redobles de tambor ni abuso de «cobres». Escuchad la solemne y patética obertura:

Himnos para el esfuerzo,
que labra el bien y para
el que combate el mal.
La mano
que tendiéndose ampara
al caído, al hermano;
el pie que aplasta el áspid y el escuerzo;
la pupila que busca
una constelación sobre los montes;
la mano, amable o brusca,
que de cualquiera modo contribuye
a encaminarnos por la recta vía;
al genio que hacia nuevos horizontes
tiende su vuelo y huye
bajo la noche hasta encontrar el día...;
los hombros que transportan
árboles o montañas;
los hachazos que cortan
las silvestres marañas
de las selvas antiguas,
como el error; las luchas
de las fuerzas exiguas
contra la impavidez de los obstáculos;
la adhesión de los báculos
que hacen posibles muchas
arduas y salvadoras ascensiones;
los besos que colocan

astros sobre las frentes; las caricias
sacras para el espíritu que tocan,
porque le dan alientos
para seguir la senda
ascensional; los vientos
de voluntad y de valor que abaten
las torres de ignominia; la tremenda
convulsión de los pueblos que sacuden
su coyunda y combaten
por un alto ideal, luz de la historia;
los que rujan y suden
sobre el yunque, forjando su destino;
los que van sin temor por su camino,
y si deben morir, mueren con gloria...

Con Florencio Sánchez (1878-1910), muerto en plena actividad juvenil, perdió el Teatro uruguayo su más alta promesa. Llegaba ya en sus dramas y comedias *Barranca abajo*, *En familia*, *Nuestros hijos*, *Los muertos*, *Los derechos de la salud* a la descarnada visión ibseniana, «triste como la vida». Sin que pretenda probar ni sea jamás la suya obra de tesis, propaga, como el acerbo individualista del Norte, su moral de rebeldía, su aversión a la sociedad que es falsa y cruel. Por eso de la verdad particular se eleva al dolor humano. Como los dramas de Ibsen, son noruegos y son universales, éstos del uruguayo encierran, junto a un verismo que ofuscaba a los críticos, un sentido humano que no siempre supieron adivinar. Sus ensayos juveniles de criollismo son *La gringa* (vida de campaña) y el celebrado *Mi hijo el doctor*. Pronto iba a elevarse a menos limitado género popular.

Su procedimiento, su interpretación de la vida concuerdan con los del autor de *Los espectros* y *Hedda Gabler*. Vivimos en un mundo de almas muertas, en una sociedad que es vitalicia enemiga del hombre fuerte. Vivimos solos, sin comunicarnos, sin conocernos, hasta que un hecho exterior nos revela súbitamente un alma nueva como un precipitado de tragedia; y del fondo de esta miseria boreal, de esta noche del alma, surge siempre, como el

sol invocado por el protagonista de *Los espectros*, un himno a la voluntad, a la salud, a la alegría de vivir. Idéntica visión del mundo interpretan los personajes de Sánchez. Es Mecha, de *Nuestros hijos*, que, engañada por su novio va a ser madre, y cuando llega el escándalo, cuando la hipócrita sociedad o su familia le echan en cara el crimen de haber amado mucho, ella encuentra amparo y doctrinario en su padre huraño, víctima también de viejos desencantos. Es Lisandro, de *Los muertos*, abrumado por el alcohol, como el personaje ibseniano por la herencia, hasta ser capaz un día del acto de voluntad que lo engrandece, como al Episcopo dannunziano. Es Luisa, de *Los derechos de la salud*, vencida por el amor de otra mujer sana y viviente... El éxito le favorecía ya. Montevideo y Buenos Aires celebraban a este escritor que reprodujo los modismos populares y la vida porteña. Tallaví, intérprete del Lisandro del drama *Los muertos*, estrenado en Montevideo, llevó al teatro Español esta obra fuerte, que mereció acalorados elogios de la prensa de Madrid, no sin que los reaccionarios de siempre hallaran *repugnante* su realismo veraz y modernísimo. Y como si para escribir tragedias fuera preciso vivirlas, Florencio Sánchez, que describía los estragos del alcoholismo en *Los muertos*, murió por el vicio de su Lisandro...

Es difícil y muy arrogante tarea para el crítico, pues su misión confina con el peligroso oficio de profeta, señalar nombres ungidos para la gloria en una juventud, cuando ésta apenas se orienta. La crítica literaria más prudente deberá reducirse a un mero catálogo de autores y de obras.

Recordemos, en primer lugar, a Francisco Alberto Shinca, cuyos *Oriflamas* encierran páginas de crítica armoniosa y madura, visiblemente inspiradas por Rodó; a Julio Supervielle (a quien sería absurdo omitir en esta nómina porque escribe en francés), el poeta exquisito de *Comme les voiliers*, el narrador escueto y visionario de una soberbia novela campesina; a Julio Larena Juanicó, que no ha publicado libro, sino poemas breves,

delicados y estremecidos en diarios y revistas o en el *Parnaso uruguayo*, de Montero Bustamante; a José Pedro Segundo, flamante catedrático de Literatura en la Universidad de Montevideo, que dió a luz, en la revista *Evolución*, algunos versos primorosos, y últimamente, en folleto, su programa sobre *La enseñanza de la literatura*; a Raúl Montero Bustamante, autor del *Parnaso uruguayo*, y de un libro *Comedias, monólogos y composiciones recitables*; a Santiago Dallegri, el autor de *El alma del suburbio* y *Cuentos del arrabal*, que narra con fuerza y colorido el Montevideo naturalista de los barrios bajos, en donde ha venido a menos la decadencia del «gaucho malo» y del «compadrito»; a Manuel Medina Betancourt, el prosador danuziano de *Cuentos al corazón*, también realista y narrador de la vida plebeya; a Alberto Nin Frías, protestante extraviado en Montevideo, de cultura sajona, de prosa austera y dislocada a ratos en sus reflexivos *Ensayos de crítica e historia*, *Nuevos ensayos*, etc., no tan feliz cuando se orienta a la novela con *La fuente envenenada*; a Julio Raúl Mendilaharsu, orador adolescente de peluca romántica, que iba a ser pronto el patriota generoso y abundante de *Como las nubes* (1909), *Deshojando el silencio* (1911), *El alma de mis horas* (1915), el francófilo apasionado de *Franjas tricolores* (1915), y *Ante la victoria* (1916); a Perfecto López Campaña, periodista, en su *Fanfarria de prejuicios*; a Dardo Regules y Eduardo Larreta, el autor de las *Crónicas de Fadrique Mendes*, periodistas e improvisadores elegantes ambos; a Horacio Maldonado, el poeta juvenil de *El poema de los surcos*, *En el pago*, autor más tarde de *Mientras el viento calla* (1916), cosas de guerra y de paz que son obra estilizada de periodista lírico; a Pérez y Curis, discípulo temprano de Vargas Vila, a quien dedicó su *Rosa Ignea*, director de la intermitente revista *Apolo*, poeta sanguíneo y retador en sus *Poemas de la carne*, sentimental y eclógico en *La canción de las crisálidas*, *Heliotropos*, *Alma de idilio* y en *Ruinas sentimentales*, autor de un libro didáctico sobre la rima y de otro más reciente

sobre *El Marqués de Santillana*, *Íñigo López de Mendoza*; a Lorenzo Carnelli, periodista y orador; a Emilio Oribe, sentimental a veces con Jiménez, y por momentos sonoro cantor de América en *Alucinaciones de belleza*, las *Letanías extrañas*; a Luisa Luisi, Pedro Erasmo Callorda, César Miranda, Gomensoro, Bianchi, Vigil, Peroti, Scarzoio Travieso, Agorio, Gustavo Gallinal, Estrada, Beltrán, Crispo Acosta, Montiel Ballesteros, autor de *Savia* y *Poemas desnudos*, etc., etc.

En la confusión actual de escuelas y tendencias, parece aventurado afirmar cuáles son las imperantes. Por nuevos caminos va la juventud, pero los han preparado los maestros. Si no tiene discípulos directos un escritor ejemplar como Rodó, es visible su influencia, aunque no sea sino por haber transmitido, con su fervor ideal, más «humano contenido» a las letras, y, con su eclecticismo, una garantía de equilibrio. Una osada curiosidad, que en nada se parece a la aburrida dispersión del hombre frívolo, le da a la joven literatura uruguaya, como a muchas otras de la América actual, rumor aturdido de Cosmópolis.

La aristocracia verbal, la prolijidad del «estilo artista», no han sido, en estos últimos años, cuidado exclusivo del escritor. «Nuestra literatura, dijo Schinca, tal vez aristocrática por el inigualable don con que acicalaba el pensamiento... quiere reivindicar para sí la gloria de haber trocado en elemento de belleza los tópicos *vulgares* y de haber puesto una corona de luz sobre las frentes humildes y augustas rendidas a la pesadumbre del trabajo o a las fatalidades de la realidad.» Se escuchó, pues, algunas veces, la canción de los miserables; se repitió la oración por todos, después del egoísmo desdeñoso de la Torre de los Panoramas. El realismo plebeyo y sano evitó que se desconocieran «los derechos de la realidad», a que aludiera Rodó; pero también, renovados por el simbolismo el horizonte mental y el vocabulario, pareció renunciarse lo mismo a la vulgaridad naturalista que al más reciente y vacío frenesí. De su Mirador puede ver Próspero que el vicioso follaje ha respetado la *diritta via* en su jardín. No

altera el musgo las estatuas helenas que él dejó. Y en las altas urnas de Rubén la primavera actual y el otoño vencido confunden su perfume de rosas...

Ventura GARCÍA CALDERÓN y Hugo D. BARBAGELATA.

APÉNDICE

No es nuestro objeto describir aquí la evolución del Teatro uruguayo, que no cabría en los límites de una monografía sobre la literatura del Uruguay. Pero es tan copiosa allí la producción dramática, como indicamos antes, que hemos creído oportuno resumir su historia en esta nota.

Fueron oficiales de un navío español los que dieron en Montevideo la primera representación teatral, improvisando para el caso un circo o gran barraca en la Plazoleta del Fuerte, a fines del siglo XVIII. Allí mismo se construyó, en 1794, la *Casa de Comedias o Coliseo*, obra de D. Manuel Cipriano de Mello, portugués acaudalado, vecino de Montevideo cuando la gobernaba D. Joaquín del Pino.

Antes de aquella fecha, el único teatro fué la fiesta por el rey que nace o se corona. Entonces, como ocurrió con el advenimiento de Carlos IV, sacábanse a lucir carros alegóricos. Llevaban éstos lemas y sonetos y redondillas. No son muy distintos los que hoy mismo se componen para las comparsas en las carnestolendas del Uruguay.

Ejemplo de las citadas poesías es la siguiente, inscripta bajo el sol de un carro alegórico en las fiestas de la proclamación de Carlos IV (1789):

Para Carlos emprendo la carrera,
y en periódico justo movimiento,
a todos sus dominios me presento,
desde la noble celestial esfera.

Mi permanente luz sólo se esmera
en dar a su corona todo aumento,
y así en las cuatro partes le fomento
porque en todos su imagen se venera.

En Asia perlas finas le atesoro,
en Africa diversos minerales,
ópmos frutos en Europa doro,
y en América cuajo los metales,
porque pueda vivir, con tal riqueza,
respetada y temida su grandeza.

En su «*Montevideo antiguo*», el cronista uruguayo D. Isidoro De-María describe así el coliseo:

«El frente miraba al Este, con dos puertas anchas y bajas que daban acceso al público; sobre éstas, tres ventanas, de cuyo nivel interior sobresalían tres balconcitos que servían de desahogo a las cazueleras. Dos órdenes de palcos con corredores, y sobre éstos el gallinero, cazuela.

»A la derecha del proscenio, en el segundo orden de palcos, el destinado al Gobierno, adornado con ricos cortinajes de damasco, y á la izquierda el del Juez de fiestas, exornado con toda la seriedad que requería la gravedad del magistrado que debía presidir los espectáculos.

»El telón de boca, que el de Mello mandó pintar a Europa y que por más de cuarenta años prestó servicios al teatro, representaba a éste el Parnaso con las nueve Musas, viéndose en la parte superior y en último término, el Pegaso sobre un templete en cuyo frente se leía este mote: *Cantando y riendo corrijo las costumbres*».

Pocos años después de su fundación se representó en ese teatro (1806) la primera obra dramática escrita en el Uruguay. Su autor, el presbítero Francisco Martínez, iba a ser más tarde capellán del histórico regimiento, núm. 9, que fué al Perú. Oportuno y patriótico era el tema: «La reconquista de Buenos Aires (1806)». A ésta contribuyeron, en gran parte, las tropas que, al mando de Liniers, salieron de Montevideo para vencer al invasor inglés.

El historiador Bauzá dice de aquella obra:

«El drama de Martínez, teniendo un título genuinamente español y en boga, *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, era, sin embargo, de corte griego. Su plan consistía en exhibir a Montevideo, bajo la inspiración de Marte, reconquistando a Buenos Aires, defendida por Neptuno, protector de los ingleses. Ambas capitales, representada cada una por una ninfa, exponían las alternativas de dolor o alegría que los sucesos iban produciéndoles. El escenario simulaba una selva durante todo el drama. En lo más fuerte de los lances intervenía la música con ento-

naciones adecuadas a los efectos en litigio, y para conseguir la unidad de tiempo y de lugar que el desarrollo del argumento necesitaba, departían los dioses mano a mano con los generales y magistrados que aprestaban las tropas al combate». (Bauzá, *Estudios literarios*).

Poco ágil es el verso de la obra; embarazan al autor la tiranía de las tres unidades y ese clasicismo ceremonial y artificioso que no puede olvidar continuamente a los dioses de la antigua mitología. Aquí éstos combaten a puñadas. Termina la obra, entre relámpagos, con el pugilato de Neptuno y de Marte. Siquiera el símbolo es ingenioso: Neptuno, el señor del mar, el detestado inglés, «la nación proterva», dice el drama, es derrotado por los «hijos de Marte»,

.....gloriosos
de serlo habéis dado pruebas,
haciendo flamear laureadas
las españolas banderas.

No escribió más dramas el P. Martínez, y se comprende. Su intento sólo fué ocasional: era un patriota, uno de esos espontáneos cantores, para quienes la poesía sólo fué un arma de combate puesta al servicio de la libertad.

Los orígenes de un verdadero teatro pudiéramos hallarlos en los diálogos de Hidalgo y en sus obras *La libertad civil* y los *Sentimientos de un patriota*, que se representó en Montevideo. Aquí, en medio de tiros y de música, su único protagonista, un oficial patriota, incita a la «unión sagrada» para vencer al común enemigo.

Después, sólo en tiempos de la *Guerra Grande* hallamos obras dignas de mención. Lo que no significa que cesaran en Montevideo las representaciones teatrales, aun en pleno sitio. La *Casa de Comedias* representó *El sí de las niñas*, de Moratín; más tarde, con actores españoles, *Inés de Castro*, *Edipo*, el *Siripo*, del argentino Laberdén, etc. No fué el período artiguista, como es de suponer, el más favorable para ensayos dramáticos. Diverso teatro: el de la guerra, acaparaba juventudes y alientos.

Los portugueses, señores de Montevideo por breves años, favorecieron entonces las representaciones teatrales para divertir al pueblo y hacerle olvidar el intruso régimen. Vemos con sorpresa que se da entonces el *Pelayo*, nombre que es todo un programa, el de la reconquista uruguaya. Cuando triunfaron los patriotas, las obras dramáticas parecen reflejar un estado de ánimo: *Guillermo Tell*, *Las furias de Orestes*; ¿no se dirían escritos para solemnizar la venganza y la patria libre?

En el *Parnaso oriental*, o guirnalda poética de la República Uruguaya, del que se publicaron tres tomos (1835-37), aparecen *Los Treinta y tres orientales*, por Carlos Villademoros, ensayo dramático de base histórica, comedia en verso llena de prosaísmos.

El 28 de Febrero de 1840 se representó, por la primera vez en Montevideo, el drama *María Tudor*, de Víctor Hugo.

El uruguayo D. Luis Méndez es autor de un drama en tres actos *Carlos* o *El Infortunio*, que se representó en el teatro Argentino de Buenos Aires en Junio de 1838. Del mismo romántico son los *Cantos del alba*, que traen el siguiente epígrafe: «Qu'est-ce, en effet, que la poésie?... C'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée; de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons» (Lamartine, Montevideo, 1841).

Un drama mediocre del argentino Mármol, intitulado *El poeta*, se representó en Montevideo en 1842.

Con ayurda del Gobierno de la Defensa, se publicó y representó, en 1845, un drama de circunstancias, obra del poeta D. F. Xavier de Acha, y titulado *Una víctima de Rosas*.

Es menester llegar a fines de la *Guerra Grande* (1852) para hallar el primer ensayo teatral importante, *El charrúa*, de Bermúdez. Ya Margaritón Cervantes iba a comenzar a escribir *Percances matrimoniales* (1856). *El Rey de los azotes* (1855), *Amor y patria* (1856) y *Vasco Núñez de Balboa*,

Su drama en verso *Amor y patria* se representó, por primera vez, en Buenos Aires, en el teatro Principal de la Victoria, el 3 de Octubre de 1856, y a él dedicaron artículos (más bien favorables) en los diarios de la época, Juan Carlos Gómez y Sarmiento.

En 1858, José C. Bustamante, que fué sobre todo un político, publicó un juguete cómico intitulado *Un celoso como hay muchos*.

Otro político y jurisconsulto de nota, que no escribió nunca más que obras puramente literarias, José Pedro Ramírez, dió a luz el año siguiente un drama, en tres actos con un prólogo, *Espinas de la orfandad*.

En 1860, D. Antonio Díaz (hijo) estrenó, en el Teatro San Felipe, un drama nacional en verso y tres actos, *El capitán Albornoze*. Para la misma fecha, en el Teatro Colón de Buenos Aires, Eduardo G. Gordon hacía representar su *Desengaños de la vida*, drama en tres actos y en verso también.

Gordon y Díaz escribieron algunas otras piezas dramáticas sin mayor importancia.

En los dos teatros que existieron en Montevideo antes de que estallara la *Guerra Grande* (*Comedia y Lírico*) se representaron obras dramáti-

cas que estaban en boga en España: el *Muérte y verás*, de Bretón; *Margarita de Borgoña*, de Dumas, que fué prohibida... por razones de moral. Refiriéndose a este mismo período escribe Rodó: «Al propio tiempo, la escena teatral se abría a la irrupción romántica, y en nuestro viejo San Felipe triunfaban *Don Alvaro*, *Macías*, *Catalina Howard*, *La torre de Nesle*, *Los amantes de Teruel*»...

Ensayos, tentativas interesantes hasta entonces, indicios sí de pertinaz vena dramática; pero es contemporánea la fundación del Teatro nacional.

Su iniciador es Samuel Blixen, muerto a los cuarenta y dos años de edad, en 1909. Ante su tumba exclamó el maestro de *Ariel*: «El nombre de Samuel Blixen vivirá en nuestra tierra mientras quede en ella un rastro de interés por la cultura del espíritu y los deleites superiores del arte. Su actividad continua y entusiástica en la propaganda del amor de lo bello, de lo selecto, de lo desinteresado, bastaría a asegurarle la perennidad del recuerdo, porque esa propaganda tiene, en sociedades como la nuestra, toda la significación de un evangelio, casi siempre mal comprendido, pero de una eficacia civilizadora mucho más radical y profunda de lo que imagina la vulgaridad. Su gran pasión literaria fué, como todos sabéis, el Teatro, y su nombre será glorificado siempre como el del fundador del Teatro nacional».

La crítica teatral era su actividad más brillante, esa crítica impresionista y elegante, casi diríamos *maja*, en donde coincidían la gracia de Lemaitre y la picardía española que dieran tan peculiar matiz a sus crónicas diarias. Sus opiniones no se discutían en el Uruguay, aunque fueran a menudo contradictorias. Rodó supone que, en otro medio, Blixen hubiera sido el *chroniqueur* ideal.

El Teatro de Blixen, que comienza con su comedia dramática, en un acto, *Frente a la muerte*, a la que sigue su famoso *Cuento del tío Marcelo*, inspirado en una obra escandinava, propagó la popularidad de su autor hasta la Argentina, en donde le representaron algunas obras.

Distínguese Blixen de los *ensayistas* que le precedieron en su carrera por escribir en prosa, aunque pueda contársele como autor de la zarzuela *La suerte loca*, así como de una bella traducción en verso del poema dramático de François Coppée, *Le luthier de Crémone*, al que llamó *El violín mágico*. Tanto las comedias citadas como las cuatro que llevan el nombre de cada estación, como *Fauja*, como su drama en tres actos *Ajena*, muestran a Blixen literato de ala y garra.

El público teatral de Montevideo no siempre acogió favorablemente las producciones de Blixen. A pesar de la enorme influencia de su autor en la prensa, los empresarios hicieron representar poco sus piezas.

Antes de que Blixen acaparara la escena teatral de su país, y antes de que Florencio Sánchez la ilustrara, una corriente, llamada de *criollismo*, intentó enseñorearse. Así como para escribir novela nacional se creyó necesario relatar en ella tan sólo la vida campesina, con sus escenas rudas y con sus descripciones de la Naturaleza casi virgen, así también se intentó crear un Teatro nacional, fundado sólo en costumbres de la campaña uruguaya. El bajo pueblo aplaudió tales ensayos, en los que triunfaba siempre el paisano peleador y altanero.

Desde 1880 comenzaron a favorecer este Teatro nacional tres sociedades dramáticas «Talía», «Estímulo Dramático» y «Romea», fundada la primera, entre otros, por Ricardo Passano, como actor, y Orosmán Moratorio, como autor.

El primer drama criollo rioplatense es el *Juan Moreira*, que empezó sólo por ser una pantomima representada en 1884 en el Politeama, de Buenos Aires. Eduardo Gutiérrez, narrador de las aventuras de un *gaucho malo*, que llevaba aquel nombre, fué quien propuso a los hermanos Carlo, que dirigían una compañía en aquel circo, adaptar a la escena su novela. ¡Singular y humilde origen del teatro criollo!

Poco más tarde se separaron de esa compañía de circo los hermanos uruguayos Podestá, sus verdaderos fundadores. Por consejo de éstos se representó en local especial, en Montevideo (Octubre de 1889), el *Juan Moreira*, agregándole Regules el *pericón*, con música de Antonio Podestá, también criollo.

En la Argentina se representaron asimismo por aquel tiempo el *Martín Fierro*, de Hernández, adaptado a la escena por Regules; *El entenaio*, de éste último, y el *Julián Jiménez*, del uruguayo Abdón Aróstegui.

Orosmán Moratorio, inferior a Regules, fué el primero que llevó el criollismo al teatro de Montevideo con el drama *Juan Soldao*, hijo legítimo del mencionado *Juan Moreira*. Con él creaba este poeta un héroe popular de gran prestigio por su gracia criolla y campesina. En Montevideo se estrenaron *Los guachitos*, de Elías Regules, tal vez la mejor obra de ese teatro. El ya citado Samuel Blixen, que es sin disputa el primer crítico teatral del Uruguay, dijo un día, en un discurso pronunciado en el Solís de Montevideo (22 de Junio de 1903), refiriéndose al drama criollo:

«No puede negarse mérito a un arte que ha hecho temblar nuestros párpados, bajo el peso de las lágrimas, ante la evocación feliz y emocionante de nuestras pasadas glorias, entremezcladas a las aventuras de *Julián Jiménez*, o que ha conmovido dulcemente las más delicadas fibras del corazón, en la sencilla y patética historia de *Los guachitos*. No. Su-

gestionados por el prestigio del buen gusto, que impone la elegancia de una forma y de un estilo superiores, no condenemos con inapelable sentencia ese *criollismo*, que tendrá, sin duda, algunas tosquedades y groserías, pero en cuya verdad y en cuya grandeza ha palpitado más de una vez el alma nacional. ¿Cómo repudiar lo que es sangre de nuestra sangre, huesos de nuestros huesos, sinceridad de nuestra índole y cenizas de nuestro pasado?... Contraigamos nuestro esfuerzo a despójjar al criollismo de sus aberraciones morales y estéticas; encerremos su rica esencia de sano realismo en las ánforas de una forma cada vez más cuidada y pulida, y el Teatro nacional deberá muchas de sus glorias futuras a ese arte nuestro».

En un clarividente artículo sobre «la evolución del teatro nacional», explica Javier de Viana por qué, después de estar en boga la comedia gaucha, ha llegado a desprestigiarse tanto. Nunca fué, en realidad, muy *nacional*; desde el comienzo falsificóse al gaucho, «que no pasaba de burda caricatura». «Los escenarios, la indumentaria, los caracteres y hasta el lenguaje» eran falsos. Cuando el público se convenció de esta falsedad, en vez de exigir ensayos más veraces, desertó en masa, y desde entonces abomina del gaucho y de la literatura gauchesca. La aversión llegó a extremo tal, que una empresa nacional anunciaba el próximo estreno de *El gaucho Robles*, con la sugestiva advertencia siguiente: «A pesar del título, en esta obra no aparecerán gauchos».

Entonces, para atraer siquiera al bajo pueblo, las compañías cambiaron de género. «El tango inmundo reemplazó al pintoresco y sentido pericón; la apestosa trastienda de las tabernas arrabalescas substituyó a los campos floridos y a los bosques majestuosos; el innoble compadre orillero, *souteneur* brutal, borracho, ratero, cobarde, mal pegador, ocupó la plaza del gaucho proscrito».

Viana agrega que, felizmente, en estos últimos años, el teatro evoluciona a más finas comedias.

Data también de aquella época el drama patriótico *Artigas*, de D. Washington P. Bermúdez; merece bien los aplausos que el público le tributa en las raras ocasiones que se representa. Es notorio que los dramas en donde se pretende reproducir la vida y obra de los grandes de la historia (aunque éstos se llamen Napoleón) no alcanzan éxitos ruidosos en parte alguna del mundo. *Artigas* no ha escapado a esa regla.

He aquí una lista de obras contemporáneas:

Is nael Cortinas.—*El credo*.

Luis Scarzolo Travieso.—*Cabecita loca*.

Otto Miguel Cione.—*El arlequín* (tragedia en tres actos), *Presente griego* (drama), *Partenza* (drama en tres actos).

Ovidio Fernández Ríos.—*El alma de la casa* (comedia).

Ernesto Herrera.—*El estanque* (drama en tres actos), *El león ciego* (drama en tres actos), *La moral de Misia Paca* (comedia en tres actos).

Oromán Moratorio.—*Dulce calma* (comedia), *Sol de otoño* (comedia).

Alberto T. Weisbach.—*El guaso* (boceto dramático), *Resaca* (boceto dramático).

Carlos María Pacheco.—*Los disfrazados* (sainete lírico-dramático), *Pájaros de presa*, *Los tristes* (cuadro dramático), *El alma de la espalda* (comedia), *La juerga*.

E. Klebly y Arteaga.—*El marido de mi mujer* (comedia).

Sin contar a otros, cuya gracia local perdura, conviene mencionar aparte los nombres de Sánchez y de Herrera. Tres obras de diferente inspiración, *Nuestros hijos*, *Los muertos* y *Derechos de la salud*, muestran en Sánchez dotes de psicólogo y de artista (y para el diálogo una felicidad de *enfant de la balle* que no tuvo par en su país).

Por desgracia, muchos de los que han seguido las huellas de Sánchez han exagerado *su manera*, incurriendo en lo que se llamó, no sin justicia, el *orillerismo*, o sea la pintura exagerada del tipo pendenciero e inmoral de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo, cuyos modales y lenguajes reproducen.

Muerto Sánchez, parecía sucederle Ernesto Herrera, que acaba de fallecer (21 de Febrero de 1917).

Víctor Pérez Petit ha escrito para el teatro: *Cobarde* (drama en tres actos), *Claro de luna* (comedia en un acto), *Yorick* (tragedia en cuatro actos), *El esclavo rey* (comedia dramática en tres actos). *La rondalla* (drama en tres actos), *El baile de Misia Goya* (humorada en un acto), y las obras de la que el autor llama su «trilogía moderna»: *La ley del hombre*, *Mangacha* y *Noche buena*.

También el poeta Guzmán Papini escribió dramas en prosa y en verso, que más adelante mencionamos: *El alma del mar* y *Los padres*, *El ensueño* y *El último Don Juan*.

De la poetisa María Eugenia Vaz Ferreira existe una pieza teatral, que sólo conocen los que asistieron a su primera y única representación, con motivo de un concurso de obras de género celebrado en Montevideo. Lo mismo ocurre con otra de Emilio Frugoni, ésta se intitula *El deber de amar*.

VOCABULARIO

A fin de facilitar la lectura de este trabajo a todo lector que no esté al tanto de los americanismos que empleamos, creemos oportuno publicar la siguiente lista de vocablos de uso corriente en el Uruguay. Copiamos las definiciones de Daniel Granada (*Vocabulario rioplatense razonado*, Montevideo, 1890); de Eduardo Acevedo Díaz (*Nativa*, Montevideo, 1894), y de Juan Zorrilla de San Martín (*Tabaré*, Montevideo, 1888).

Ponemos al pie de cada definición las iniciales de sus autores. Las que no llevan iniciales nos pertenecen.

Blandengue, de *blandir*, m.—Antiguo lancero del Río de la Plata, conocedor muy práctico del país, destinado primitivamente a guerrear contra los indios de las pampas de Buenos Aires. Posteriormente se organizaron cuerpos de blandengueros en Montevideo. Batallar contra los indios salvajes, perseguir a los contrabandistas y cuatreros, a los reos, vagos, desertores y facinerosos... tales eran los encargos propios del ministerio en que los *blandengues* ejercitaban su pericia y esfuerzo (D. G.).

Calandria, f.—Ave de seis a siete pulgadas de largo, de color ceniciento y de variado y melodioso canto (D. G.).

Camalote, m.—Planta acuática que se cría en las lagunas y festonea las costas de los ríos, introduciendo en el agua y afianzando en el fondo, por medio de raicillas, su largo tallo (D. G.).

Cielito, m.—Tonada de los gauchos o paisanos del Uruguay y de la Argentina, en que se repiten los términos cielo y cielito.

Cimarrón, m.—Al mate amargo, para distinguirlo del dulce, se le llama cimarrón (D. G.).

Compadre, m.—Llaman así al tipo pendenciero, producto híbrido de las ciudades de Montevideo y Buenos Aires; equivale al término *orillero* en ambas márgenes del Plata.

Chajá, m.—Ave zancuda de la familia de los caunos. Su nombre en guaraní (yajá), remedo de su graznido, quiere decir *vamos*... Es muy común en las lagunas, ríos y baños (J. Z. de S. M.).

Chirca, f.—Planta en forma de mata, cuyas ramas flexibles, así como sus raíces, sirven de combustible y hasta de alimento para los ganados cuando el pasto escasea.

- Chiripá*, m.—Pieza de vestir, de forma rectangular, que usa el gaucho en reemplazo de los pantalones y que pasando entre ambas piernas se sujeta en la cintura.
- Galpón*, m.—Construcción generalmente aislada, con o sin paredes y el techo de una o dos pendientes. Su principal destino es tener preservados de la intemperie cualesquiera clase de frutos u objetos (D. G.).
- Jején*, m.—Insecto pequeño, menor que el mosquito, pardo, rechoncho, que chupa la sangre y cuya picadura es irritante en extremo (D. G.).
- Macachín*, m.—Planta de muy cortas dimensiones, de tallo como la hiedra, que da florecillas amarillentas de tres pétalos y cuya raíz constituye un bulbo blanquecino y carnoso, de un sabor dulce. Brota con fuerza en los terrenos bajos y en las adyacencias de los bañados (Eduardo Acevedo Díaz).
- Mancarrón*, m.—Aplicase al caballo viejo o ya muy estropeado, casi inservible, por efecto de su vetustez. Por extensión, todo mal caballo (Daniel Granada).
- Mate*, m.—Infusión de la yerba que se extrae del árbol denominado botánicamente *ilex paraguayensis*. Calabacita en que se toma dicha infusión (D. G.).
- Ñacurutú*, m.—Orden de las rapaces. Ave orejuda, de un plumaje blanquinegro, cuyo alimento principal se reduce a insectos (E. A. D.).
- Ñandú*, m.—Nombre guaranítico del avestruz americano (J. Z. de S. M.).
- Oriental*, m.—Se denomina así al habitante de la República Oriental del Uruguay, en contraposición al argentino, que vive al occidente de ese mismo río.
- Pavada*, f.—Equivalente a tontería.
- Payador*, m.—(Pallador escribía erróneamente Magariños Cervantes). Trovador popular y errante que canta echando versos improvisados por lo regular, a competencia con otro que le sigue o a quien busca al intento y acompañándose con la guitarra (D. G.).
- Payada*, f.—Canción del payador.
- Pericón*, m.—Danza nacional del Uruguay. Es una cuadrilla lenta y airosa acompañada de canto.
- Pingo*, m.—Caballo vivo; ligero, de buenas cualidades (D. G.).
- Poncho*, m.—Manta o capa de forma rectangular, con una abertura en el medio para pasar la cabeza.
- Pulpería*.—Tienda americana semejante a las de ultramarinos en España. Es sitio de reunión predilecto del campesino.
- Reyuno*, m.—El animal señalado en la oreja, como los que usaba la caballería del rey, de donde viene el nombre. Esta señal indicaba la propiedad del Estado.

Tacuara.—Caña de solidez y espesor, de utilidad en las construcciones de ranchos y enramadas... El vocablo viene del guaraní (E. A. D.).

Tacuarita.—Diminutivo de tacuara.

Tapera, f.—Habitación ruinoso y abandonada, particularmente si está en medio del campo o aislada. Conjunto de ruina donde hubo un pueblo (D. G.).

Terutero, m.—Ave de un pie y pico de longitud, de color blanco con mezcla de negro y pardo tornasolado, armado de una púa en cada uno de sus móstiles y cuyo grito suena como el nombre. Domésticase fácilmente y suelto en los patios de las casas hace el oficio de centinela, siempre alerta, pues no ocurre novedad que no anuncie inmediatamente con sus repetidos clamores (D. G.).

Totorá, f.—Especie de junco que se cría en la orilla de los arroyos.

Yacaré, m.—Reptil del orden de los cocodrilos, familia de los caimanes (J. Z. de S. M.).

Yuyo, m.—Hierba inútil o que no come el ganado (D. G.).