

número

AÑO 2 N° 6-7-8

MONTEVIDEO

ENERO - JUNIO - 1950

n ú m e r o

HA PUBLICADO
las siguientes obras:

JORGE LUIS BORGES
Aspectos de la literatura gauchesca.

IDEA VILARIÑO
Paraíso perdido.

SARANDY CABRERA
Conducto.

PREPARA:
FRANCISCO ESPÍNOLA
El rapto y otros cuentos.

JUAN CARLOS ONETTI
Sueño realizado y otros cuentos.

Próximamente:
EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
La novela contemporánea.

MANUEL ARTURO CLAPS
Tres ensayos filosóficos.

EN TODAS LAS LIBRERIAS



LA BOLSA DE LOS LIBROS

LIBRERIA • PAPELERIA • EDITORIAL

CLAUDIO GARCIA & Cía.

De nuevo en su vieja esquina:

SARANDI, 443 (casi Misiones)

MONTEVIDEO

SELECCION DE OBRAS NACIONALES

publicadas por nuestro sello editorial

ACEVEDO DIAZ, Eduardo.—Crónicas, Discursos y Conferencias. Páginas olvidadas (1935)	\$ 0,75
ARDAO, Arturo.—Filosofía Pre-Universitaria en el Uruguay (1945) ..	" 1,50
CAILLAVA, Dgo. A.—Historia de la literatura gauchesca en el Uruguay 1810-1940 (1945)	" 2,25
CARRERAS, Roberto de las.—Psalms, Epístolas y Poemas (1944)	" 1,50
DELGADO-BRIGNOLE.—Vida y obra de Horacio Quiroga (1939)	" 2,25
FRUGONI, Emilio.—Poemas civiles (1944)	" 0,75
LASPLACES, Alberto.—Antología del cuento uruguayo (1944), 2 tomos.	" 3,00
QUIROGA, Horacio.—Cuentos (Tomos II-IV, "El Crimen del otro". IX, "Pasado Amor". "Historia de un amor turbio". "Los arrecifes de coral"). Cada tomo	" 0,75
RODO, José Enrique.—El camino de Paros (1940)	" 2,25
VIANA, Javier de.—Abrojos (cuentos camperos) (1936)	" 0,75

AL INTERIOR ENVIAMOS CONTRA REEMBOLSO

ESTUFAS

DE CALEFACCION A FUEGO CONTINUO

a carbón Antracita, Coke y Leña

Modelos recién llegados con los últimos adelantos técnicos

REPUESTOS EN GENERAL

EXPOSICIÓN Y VENTA:

Avda. Gral. Rondeau N° 1602 esq. Cerro Largo

M. C. DE CASABO Ltda.

Montevideo



Fab. suiza - Mod. 1950

Solicite una demostración

W A L T E R H U G O

25 DE MAYO, 677

TELEF.: 8 74 90

PROXIMAS COLABORACIONES DE:

MARIO ALBANO.

FRANCISCO AYALA.

LAURO AYESTARÁN.

ARTURO BAREA.

MARIO BENEDETTI.

JACK G. BRUTON.

JORGE LUIS BORGES.

Q. CABRERA PIÑÓN.

VICENTE FATONE.

RAIMUNDO LIDA.

A. LLAMBÍAS DE AZEVEDO.

E. MARTÍNEZ ESTRADA.

H. A. MURENA.

JULIO E. PAYRÓ.

HERNÁN RODRÍGUEZ.

H. RODRÍGUEZ MASONE.

FRANCISCO ROMERO.

ANGEL ROSENBLAT.

PEDRO SALINAS.

ERNESTO SABATO.

DEREK TRAVERSI.

JOSÉ CLAUDIO WILLIMAN (h.).

y **CALIPSO**, pieza en tres actos de

ALEJANDRO PEÑASCO.

n ú m e r o

SUMARIO DEL NÚMERO 5

LA ASIMILACIÓN DEL PASADO	<i>Karl Jaspers.</i>
EL PRESUPUESTO	<i>Mario Benedetti.</i>
LAS TEORÍAS DE BERARD	<i>H. Rodríguez Masone.</i>
POEMAS	<i>Líber Falco.</i>
ESE OTRO, ¿QUIÉN ES?	<i>Mary McCarthy.</i>
ORFEO (conclusión)	<i>Carlos Denis Molina.</i>

NOTAS:

JORGE LUIS BORGES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA	<i>E. Rodríguez Monegal.</i>
¿QUÉ ES EL HOMBRE? LA RESPUESTA DE MARTÍN BUBER	<i>Manuel A. Claps.</i>
CRISIS DEL CUADRO-OBJETO	<i>Hans Platschek.</i>

CRÓNICAS, RESEÑAS, INVENTARIO.

Sr. Administrador de la Revista

n ú m e r o

18 de Julio, 1333. Planta Baja:

Ruego me suscriba a esa revista por el término de un año, a cuyo efecto incluyo el importe de \$ 7,00 (siete pesos).

Nombre

Dirección

(Llénese con letra de imprenta)

LIBRERIA **ATENEA**

GONZALEZ RUIZ & Cía.



LIBROS DE

ARTE, CIENTÍFICOS, LITERARIOS Y TÉCNICOS,
ANTIGUOS, RAROS Y AGOTADOS.
CANJE, VENTA Y COMPRA DE LIBROS USADOS.

COLONIA, 1263
casi esquina Yí

TELEF. 8-32-00
Montevideo





CARLOS MEZZERA & Cía.

Palmar, 2170

Montevideo

CASA

M A C A D A M

Agentes de:

TIME
LIFE
NEWSWEEK
POST
CORONET

25 de Mayo, 510

Tel. 8 29 02

R E U N I O N

PUBLICACION
TRIMESTRAL
DE ARTES
Y LETRAS

Directores:

E. L. REVOL
ALFREDO J. WEISS

SARMIENTO, 930

Buenos Aires

feria del libro



HERRERA Y REISSIG.—Poesías completas...	\$ 2,40
RODO.—Obras Completas	" 8,—
RODO.—Ariel	" 0,90
RODO.—Hombres de América	" 1,50
RODO.—El que vendrá	" 1,50
RODO.—El camino de Paros	" 1,20
RODO.—Nuevos motivos de Proteo	" 1,20
FLORENCIO SANCHEZ.—Teatro (2 tomos)...	" 1,80
CARLOS REYLES.—El embrujo de Sevilla	" 0,90
CARLOS REYLES.—El gaucho florido	" 0,90
CARLOS REYLES.—Panorama del mundo actual	" 0,90
ZUM FELDE.—Proceso intelectual del Uruguay	" 4,—
EMILIO ORIBE.—Pensamiento Vivo de Rodó	" 1,60
LAUXAR.—Motivos de Crítica (H. y Reissig, M. E. Vaz Ferreira y Zorrilla de San Martín	" 1,20
HERMINIA H. y REISSIG.—Herrera y Reissig (Grandeza en el infortunio)	" 3,—
PEREDA VALDES.—Antología de la moderna poesía uruguaya.	" 2,—

18 DE JULIO, 1308

TEL. 8 20 70

REMATE SOLIS

MARTILLERO
JUAN MARQUEZ

REMATES DE:

MOBILIARIOS
AUTOMOVILES
MERCADERIAS
CASAS
TERRENOS, etc.

SOLIS, 1463-67, casi 25 DE MAYO — Tel. 8 82 27 - 9 06 00

REMATES TODOS LOS JUEVES

EL LIBRERO DE LA FERIA — M. LAMAS

COMPRA. VENTA. CANJE. E. ACEVEDO, 1490. Tel. 4 45 49

Oficina de Representación de Editoriales

H E C T O R D ' E L I A

18 DE JULIO, 1333
PLANTA BAJA

TELÉFONO: 9 27 62
MONTEVIDEO

NOMINA DE NUESTRAS REPRESENTADAS :

Atlántida. Fondo de Cultura
Económica. Viau. Hachette,
S. A. Editorial Argos. Edi-
torial Bell. Presses Univer-
sitaires de France. Naciones
Unidas. F. A. O. Organiza-
ción Mundial de la Salud.

Unesco. *Revistas*: Número.
Ciencia e Investigación. Sur.
Cuadernos Americanos. Ana-
les del Ateneo y ediciones
de diversos autores nacio-
nales y extranjeros.

ACABA DE APARECER

DIARIO DE VIAJE A PARIS

de

HORACIO QUIROGA

Introducción y notas de

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

Edición limitada de 100 ejemplares

EN TODAS LAS LIBRERIAS

NÚMERO

MONTEVIDEO, ENERO-JUNIO 1950

Año 2. Nº 6-7-8

SUMARIO

	PÁG.
EN EL CINCUENTENARIO	11
AMBIENTE ESPIRITUAL DEL 900	C. Real de Azúa. 15
LA GENERACIÓN DEL 900	E. Rodríguez Monegal. 37
VALORACIONES	
LA CONCIENCIA FILOSÓFICA DE RODÓ	Arturo Ardao. 65
VAZ FERREIRA: NOTAS PARA UN ESTUDIO	M. A. Claps. 93
JULIO HERRERA Y REISSIG	Idea Vilariño. 118
LAS POETISAS DEL 900	Sarandy Cabrera. 162
PARA UNA REVISIÓN DE CARLOS REYLES	Mario Benedetti. 187
TRIPLE IMAGEN DE VIANA	Jorge A. Sorondo. 198
OBJETIVIDAD DE HORACIO QUI- ROGA	E. Rodríguez Monegal. 208
EL NATURALISMO EN EL TEATRO DE FLORENCIO SÁNCHEZ	Antonio Larreta. 227

(a la vuelta)

Publicación bimestral. Consejo de dirección: SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Red. responsable, J. L. Osorio, 1179, Ap. 1, Montevideo), IDEA VILARIÑO, Administrador: HECTOR D'ELIA, 18 de Julio, 1333, Planta Baja. Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624. Suscripción anual, \$ 7,— m/urug. Ejemplar ordinario, \$ 1,50 m/urug.

TEXTOS		PÁG.
DOS CARTAS SOBRE "GURÍ"	<i>José E. Rodó. Carlos Reyles.</i>	239
CARTAS A MIGUEL DE UNAMUNO	<i>José Enrique Rodó.</i>	242
PSICOGRAMAS	<i>Carlos Vaz Ferreira.</i>	246
LOS PRECURSORES	<i>Horacio Quiroga.</i>	249
SOBRE LA CREACIÓN Y LA MUERTE	<i>Horacio Quiroga.</i>	255

CRONICA

LA "REVISTA NACIONAL DE LITERATURA"	<i>J. E. Etcheverry.</i>	263
LA "REVISTA DEL SALTO"	<i>E. Rodríguez Monegal.</i>	287
DE "LA REVISTA" A "LA NUEVA ATLÁNTIDA"	<i>José Pereira Rodríguez.</i>	293
RODÓ Y ALGUNOS COETÁNEOS	<i>E. Rodríguez Monegal.</i>	300
TRES POLÉMICAS LITERARIAS		314

Láminas: José E. Rodó, Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga y Carlos Vaz Ferreira.

TODOS LOS MATERIALES HAN SIDO ESCRITOS ESPECIALMENTE PARA ESTE NÚMERO, SALVO MENCIÓN EN CONTRARIO.

Para la realización de este NÚMERO se ha utilizado parcialmente la documentación inédita de los Archivos de Rodó, Herrera y Reissig y Quiroga que se custodian en el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios; también se ha consultado el Archivo de Javier de Viana en el Museo Histórico Nacional y el material bibliográfico de la Biblioteca Nacional. Queda expresado aquí nuestro agradecimiento a los directores y encargados de las citadas instituciones, D. Carlos Alberto Passos, D. Juan E. Pivel Devoto y D. Dionisio Trillo Pays, por la colaboración prestada, así como por la autorización para reproducir los textos inéditos.

EN EL CINCUENTENARIO

QUIZÁ PAREZCA SUPERFLUO —o excesivo— pretender repasar, una vez más, el mensaje de *Ariel*, la validez de su enseñanza. Y no lo es. Los cincuenta años transcurridos, aunque aportaron valiosos enfoques —uno, de Emilio Oribe, concibe la obra de Rodó como una *Paideia* americana— no han eliminado tradicionales malentendidos, cuya persistencia arroja luz lamentable sobre la inconexión de nuestra cultura.

El más insigne de ellos —fuente, asimismo, de muchos otros— es el que enjuicia la obra imaginándola repertorio de soluciones prácticas para los problemas americanos, cuando en realidad sólo propone —modesta y profundamente— trasladar las cuestiones del día, de todos los días, a un plano de consideración futura, proyectándolas sobre el porvenir, examinándolas (como se ha escrito) *sub specie aeternitatis*. El porvenir es el ámbito en que se piensa *Ariel*. Los que cotejan sus páginas con las realidades de América —o mejor: de ciertas zonas de América— no advierten la clave en que están escritas.

En el mismo tipo de error han recaído los que sobrevalorizan la censura a Norteamérica. No es posible exagerar las cuidadas proporciones del discurso. Apenas una sexta parte está dedicada al tema y en la misma la censura aparece precedida por el rechazo (muy justificado) de la *nordomanía* y por el elogio de las virtudes del adversario. El propio Rodó intentó anticipar (y despejar, por consiguiente) el malentendido al publicar en la prensa —antes que apareciera la obra— una advertencia: *No es exacto que el tema principal de la nueva obra sea, como se ha dicho, la influencia de la civilización anglo-sajona en los pueblos latinos. Sólo de manera accidental se hará en el libro un juicio de la civilización norteamericana.*

Esto no significa que la censura no sea acre. O, lo que es mucho más grave, que no sea injusta. Ya que Rodó no tuvo presente este principio o regla de oro que fijara oportunamente un pensador contemporáneo: *La civilización de un pueblo adquiere su carácter, no de las manifestaciones de su prosperi-*

dad o de su grandeza material, sino de las superiores maneras de pensar y de sentir que dentro de ellas son posibles. (La frase es del mismo Rodó; está —ya se sabe— en *Ariel*.)

Si se ha exagerado la importancia real o textual de su censura es por lo que ella implica virtualmente. Y aunque Rodó apenas alude a la guerra de Cuba (*Su grandeza titánica se impone así, aun a los más prevenidos por las enormes desproporciones de su carácter o por las violencias de su historia*), todos los lectores del 900 leyeron entre líneas la denuncia del enemigo. Pero el hecho de que Rodó haya soslayado el punto debió provocar la reflexión. Hoy resulta claro este silencio: Rodó temió más la dominación cultural que el imperialismo militar. Otros textos permiten asegurar (con Real de Azúa) que no sospechó el imperialismo económico.

Esta es la parte perecible de *Ariel*, la que no tiene vigencia, la que leyeron sus contemporáneos y ya no cabe leer. Queda intacto, sin embargo, el centro del discurso: la urgencia de un programa para toda generación ascendente; el optimismo paradójico que se edifica sobre la lucidez y la realidad; la concepción plena, integral, del hombre; la eficacia moral de la educación estética; la previsión de una democracia que no excluya la selección y la jerarquía natural; la confianza en el porvenir de América. Queda en pie, sobre todo, la actitud espléndida del pensador. Superando limitaciones normales de su época, proyecta su visión sobre una perspectiva universal y concibe América —su América— como heredera de la cultura occidental y la quiere realizándose en tal sentido. Su visión profética no se empaña aquí. Y si pudo equivocarse en el detalle al afirmar que era vana la pretensión de los Estados Unidos a la hegemonía del mundo, no se equivocó al concebir la América del porvenir, de nuestro porvenir.

El discurso de sus veintinueve años —de la madurez de su juventud— adquiere una particular densidad cuando se advierte que es apenas el pórtico de la obra futura. Allí están los fundamentos de *Motivos de Proteo*, y aunque los manuscritos no lo confirmaran minuciosamente, la atenta lectura de ambas

obras descubriría la simultaneidad de concepción. El hombre cuyo programa vital traza *Ariel* es el que dibuja la clara intimidad de *Proteo*. En el discurso están los temas que se desarrollarán luego: la vocación, la voluntad; incluso están allí la técnica de composición sucesivamente expositiva y parabólica (la novia enajenada, el rey hospitalario, el esclavo filósofo). ¿Y qué es toda la obra sino una majestuosa, inagotable, parábola?

PROPÓSITO

EL CINCUENTENARIO DE ARIEL es, también, el de la generación del 900. Por eso, y sin desconocer la validez muy particular de ese texto, ha parecido más oportuno dedicar este NÚMERO al examen de los rasgos fundamentales del grupo entero —cuya significación no ha sido superada en nuestra literatura— desde la doble perspectiva que suponen los cincuenta años y otra nueva generación.

CARLOS REAL DE AZÚA

AMBIENTE ESPIRITUAL DEL NOVECIENTOS

I

EL CUADRO

EN UNA PROVISORIA APROXIMACIÓN, podría ordenarse escenográficamente el medio intelectual novecentista hispanoamericano. Colocaríamos, como telón, al fondo, lo romántico, lo tradicional y lo burgués. El positivismo, en todas sus modalidades, dispondríase en un plano intermedio, muy visible sobre el anterior, pero sin dibujar y recortar sus contornos con una última nitidez. Y más adelante, una primera línea de influencias renovadoras, de corrientes, de nombres, sobresaliendo los de Nietzsche, Le Bon, Kropotkin, France, Tolstoy, Stirner, Schopenhauer, Ferri, Renan, Guyau, Fouillée...

Tal ordenación indica, naturalmente, que no creo que pueda hablarse de una "ideología del 900", sino, y sólo, de un ambiente intelectual caracterizado, como pocos, en la vida de la cultura, por el signo de lo controversial y lo caótico. Por ello, el esquema que intento aquí tiene un mero fin de claridad; quisiera ser aguja de navegar diversidades y no la artificiosa construcción de un corte realizado en la historia. Hacerlo, valdría desconocer que hay una temporalidad de las ideas muy distinta de la de las cosas, y que no cabe ensamblar, en un mismo panorama, con una entidad común, igualitariamente colacionadas, la muy diferente vitalidad de lo retardado, de lo germinal, de lo vigente y de lo minoritario.

No aparecen tampoco muy impositivamente los límites cronológicos que permitan acotar un coherente período. Los anuncios de la crisis de las convicciones dominantes en Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo pasado se escalonan copiosamente a lo largo de su última década. Desde nues-

tra perspectiva uruguaya, sería un inicio significativo la aparición de *El que vendrá*, de José Enrique Rodó, en junio de 1896. Sus páginas, angustiadas y grávidas, eran síntoma insoslayable de una inquietud histórica y de una inminente revisión.

La clausura de estos años se marca en cambio, con mayor claridad, hacia 1910. Fué la hora de los diversos centenarios de las naciones continentales. Estuvo subjetivamente marcada por una mentalidad de balance y de prospecto. Accedió por entonces a la vida americana una nueva generación, diversamente llamada "*arielista*" o "*centenarista*" o "*de 1908*" (por el primer congreso estudiantil en ese año realizado). Nuevas influencias intelectuales —James, Xenopol, Hoffding, Bergson— cobraron una imperatividad de la que habían carecido.

Diversos libros —algunos de ellos ejemplares, como la *Historia de la Cultura en la América Hispánica* de Pedro Henríquez Ureña— nos han mostrado el proceso cultural americano en una organización formal que, si no es falsa, resulta, por lo menos, una sola de las dos caras o planos de la rica evolución de nuestro espíritu. Se ha dado, y se da, en estos países, el proceso cultural como lógica secuencia personal, y grupal, de creaciones, de empresas y de actitudes. Neoclasicismo, romanticismo, realismo, positivismo, modernismo, insurgencia y surrealismo, tienen, según esta perspectiva (que es también un método) su etapa de lucha, sus hombres y obras representativas, sus planos de pasaje y su agotamiento. Pero en Hispanoamérica, mucho más acendradamente que en Europa, tales procesos no agotan la realidad de la cultura como vigencia objetiva de cada medio y época, como sistema actuante de convicciones de vastos sectores letrados y semiletrados, verdaderos protagonistas de la vida del continente.

En este ámbito, en estos repertorios de "ideas y creencias" cuya indagación hacia 1900 es en realidad mi objetivo, no asume la misma importancia que en el anterior la creación personal americana, la auténtica respuesta del individuo o la escuela a la sugestión foránea. Doctrinas hay, que han influido hondamente, sin una perceptible o recordable elaboración por nuestra parte. ¿La han tenido, acaso, el biologismo evolucion-

nista o el organicismo sociológico? No aparece ahí tampoco una rigurosa sucesión de obras o de escuelas. Todo —o casi todo— está librado al azar, que en esta historia tiene el nombre de editoriales. Un capricho, o una manía, o un sectarismo, han obrado a veces decisivamente al lanzar a un autor a ancha publicidad, o al escamotear la obra o trascendencia de otros. Lo que impone —y anoto como rasgo final— la frecuente coexistencia de orientaciones antagónicas, cuya conflictualidad casi nadie ve y que se instalan así, cómodamente, en la incoherencia mental del hombre medio.

Todos estos rasgos pueden comprobarse en el medio intelectual del 900. Por lo pronto, el origen transatlántico, no suscitado en lo americano, de esas corrientes y de esas ideas. Ciertamente que el hecho es general en toda nuestra historia ideológica, pero en otras etapas de ella hubo una más clara suscitación de necesidad hispanoamericana y, sobre todo en lo literario, un orden mejor de agotamiento y renovación. Y aun entonces, mayor calidad en lo sensible e imaginativo. Por un Darío, un Lugones, un Herrera y Reissig, o un Díaz Rodríguez, poco significan un Ingenieros, un Bunge o un García Calderón. Están menos radicados o son menos valiosos. (Excluyo a Rodó del cotejo por el carácter dual —arte y pensamiento— de su obra.)

En esta realidad, cobra una primordial importancia la labor de las editoriales españolas y francesas, sobre todo la de las primeras. Unamuno tronó algunas veces contra “*el alcanismo*” y la “*literatura mercurial*”. Es evidente, sin embargo, que los grandes y verdes *Alcan* (de filosofía y sociología), los más pequeños roji-naranjas de *Flammarion* (de las mismas materias) o los amarillos del *Mercure de France* (de literatura) influyeron, gracias a la amplia difusión del francés, sobre el sector creador y protagónico de la cultura. Es, en cambio, con las listas de publicaciones de las grandes editoriales españolas que puede reconstruirse casi medio siglo de influencias intelectuales sobre estratos mucho más grandes o profundos. En lo que importa a la ideología novecentista, debe iniciarse la nómina con las series de *La España Moderna*, magnífica empresa madrileña de fines de siglo. Tuvieron después gran re-

percusión la *Biblioteca Sociológica Internacional* de Heinrich, de Barcelona, y, desde la misma ciudad, la selección de *Los Grandes Pensadores* publicada por Maucci (más generalmente dedicada, al igual que Hernando, a la literatura) como instrumento propagandístico del pensamiento anárquico-positivista-ateo de la *Escuela Moderna*, de Francisco Ferrer. Por la misma época, la casa valenciana de Sempere (más tarde *Editorial Prometeo*) recogió en sus catálogos muchos de los títulos de las editoriales anteriores y ejerció en América una importancia global decisiva e incontestable. Daniel Jorro, desde Madrid, continuó esta serie de grandes influencias editoriales, oficiando, en cierto modo, de enlace entre esa época y los años marcados por el imperio de la *Revista de Occidente* que presidió la formación intelectual de estos países hasta el año 1936 en que se inició la guerra de España (para ser sucedida en su función —y desde América— por el *Fondo de Cultura Económica*).

También se ve en este medio intelectual del 900 esa coexistencia anotada de posturas y corrientes. No es difícil sorprender la tonalidad romántica en los sentimientos, en la ideología política y en la filosofía de la historia, conviviendo con el positivismo ortodoxo y sus derivaciones, o con lo tradicional en las costumbres —y a veces en las creencias religiosas—, y a todos y cada uno de estos temperamentos con las reacciones o superaciones del positivismo, sin que la noción de su múltiple conflicto inquiete largamente.

Y es que si toda visión del mundo, o conjunto, o retazos de ellas, se adapta inflexiblemente —determinando y siendo determinada— a una situación histórico-social, pocas parecen hacerlo con la libertad, y aun con la imprecisión, con que lo realiza en la situación hispanoamericana, la ideología novecentista.

No debe exagerarse, ante todo, el volumen real que ese pensamiento tiene en estos países ni su trascendencia en las convicciones generales de la sociedad. Muchas de sus notas más características permanecieron confinadas en cenáculos más o menos juveniles sin irradiación contemporánea o posterior sobre medios más amplios.

Por otra parte, aun en obras tan dignas y preocupadas como el *Ariel*, parece estrictamente al margen de toda formulación intelectual esa realidad hispanoamericana del 900.

En casi todo el continente es, políticamente, la hora de las dictaduras. Gobiernan Cipriano Castro en Venezuela, Manuel Estrada Cabrera en Guatemala y Porfirio Díaz en México. Cuba se encuentra bajo la ocupación militar norteamericana. Chile, Argentina y Brasil en las manos de sus oligarquías liberales y progresistas. En el Uruguay, el constitucionalismo democrático ha vencido al pretorianismo y se prepara a radicalizarse. Sobre esta diversidad de regímenes se vive en general una seguridad mayor; crecen constantemente, fomentadas por la paz y las garantías, las posibilidades de un trabajo útil y altamente remunerativo. Todo esto favorece un bienestar más extendido que otrora; la inversión extranjera colabora en este proceso de alumbramiento y desarrollo.

Muy pocos ven —o pronostican— el fenómeno imperialista: es todavía la hora de miel del “capital honrado”. Sólo en el norte de Hispanoamérica los Estados Unidos son una amenaza de orden militar y territorial; en el resto del continente se extiende apenas un vago temor, salvo en hombres o minorías aisladas, llamados a la realidad de la potencia norteaña por su victoria de 1898 sobre España, o por sus manejos de 1902 en el istmo de Panamá.

Mientras estos países se convierten en lo que habían de ser dócilmente durante casi cuarenta años: los grandes abastecedores de materias primas del mundo; y sus carnes, sus vellones y sus metales se hacen indispensables en la vida económica de Europa, en el campo se transforma decisivamente la explotación campesina y en las ciudades sube una potente clase media. En las capitales del costado atlántico se va formando por aportes extranjeros lo que ya tiene fisonomía de un proletariado; es allí también que las corrientes inmigratorias dan a la vida un tono que se ha calificado equívocamente de cosmopolita y que más valiera calificar de multinacional.

Muy a menudo como reacción ante ese fenómeno, el nacionalismo es ya una realidad, que estimularían hacia 1910 las celebraciones centenarias y su caudaloso cortejo verbal. Amé-

rica, en cambio, es una presencia borrosa o intermitente; sólo alguna obra excepcional —un *Ariel*, unas *Prosas Profanas*— o la noticia de algún desafuero tiránico o revolucionario rompe el insular silencio de las naciones. Europa es la gran presencia. Su imperio es absoluto en lo económico, en lo cultural y en lo humano. Europeas son las ideas; nuestra economía depende de las alternativas de sus ciclos y de la intensidad de sus compras; el inmigrante replantea todos los días —en nuestras calles y en nuestros campos— la discusión de su ventaja o desventaja, el debate de las excelencias o peligros de sus respectivas naciones.

El tono de la vida es bonancible, esperanzado y burgués; parece definitivamente positivo, y muy poco dispuesto a ambientar los dilemas espirituales de la Europa finisecular.

No se extiende hasta su ideología, la buena literatura de que disfruta, en general, el 1900. Parecería que fuese más fácil volverse, enternecidamente, sobre el aire y el porte, ya clausurados, de una época, que llevar esa emoción, esa ternura, hasta ideas y doctrinas cuyas consecuencias, y a veces terribles transformaciones, se viven y se sufren.

Sus mismos hombres —o jóvenes— representativos divergen en el tono de su evocación hasta esta medida abismal que separa éstos de dos textos que espigamos de una larga antología posible:

“Soñábamos un orden mejor, no consistente como el nuevo que hoy se preconiza con la palabra y con la fuerza, en la regresión a los imperios rebaños de la antigüedad, sino en una sociedad armoniosamente organizada sobre la ley de una más justa distribución de los bienes de la vida (...). Socialistas revolucionarios, que pensaran transformar catastróficamente el orden social los había pero eran los menos. Vagamente se creía que el fruto, sazonado por el irresistible calor de los movimientos populares, caería maduro del árbol. Ya veíamos la luminosa ciudad soñada, al extremo de la oscura calle por donde marchaba desde tantos siglos, fatigada y doliente, la humanidad...” (Roberto Giusti.) ¹

1. *Siglos, Escuelas, Autores*. Buenos Aires, 1946, págs. 352, 353.

“Lecturas imprudentes y atropelladas, petulancia de los años mozos, y el prurito de contradicción, que es el peor riesgo de la juventud, me llevaron (...) a frisar en la heterodoxia. Nietzsche, con sus malsanas obras y especialmente su *Genealogía de la Moral*, me contagió su virus anticristiano y antiascético. Poco después, el confuso ambiente universitario, la indigestión de los más opuestos y difíciles sistemas filosóficos, la incoherente zarabanda de las proyecciones históricas, pautada apenas por el tímido eclecticismo espiritualista de Fouillée, o tiranizada y rebajada por el estrecho evolucionismo positivista, me infundieron el vértigo de la razón infatuada, engreída de su misma perplejidad y ansiosa trepidación. ¡Cuántos ingredientes tóxicos se combinaron en aquella orgía del pensamiento! Al rojo frenesí de Nietzsche el demente, se sumaron el negro y letal sopor del budista Schopenhauer, las recónditas tenebrosidades del neokantismo, la monótona y grisácea superficialidad disciplinada de Spencer, y la plúmbea pedantería de sus mediocres acólitos, los sociólogos franceses de la *Biblioteca Alcan*. Espolvoreando la ponzoña, disfrazaban la acidez de estos manjares intelectuales las falaces mieles del diletantismo renano, la blanda progenie de Sainte-Beuve, el escéptico, la elegante sorna de Anatole France y las muecas de Remy de Gourmont.” (José de la Riva-Agüero.) ²

II

LAS VIGENCIAS

Fué el positivismo filosófico —en su versión spenceriana— el ingrediente de más volumen de ese ambiente intelectual de fin de siglo. Las casas editoriales españolas dieron a la obra del filósofo inglés una difusión que posiblemente, ni antes ni después, haya tenido entre nosotros pensador alguno. El impacto spenceriano oscureció completamente el prestigio de Comte, muy fuerte en tiempos anteriores, pero cuyas conclu-

2. Por la Verdad, la Tradición y la Patria. Lima, 1937, pág. 374.

siones en materia político-social resultaban indeseables, y hasta repelentes, a la mentalidad hispanoamericana.

Desde el enciclopedismo francés, ningún movimiento había corporizado históricamente, con tal prestigio y coherencia, como el positivismo inglés del último tercio del siglo pasado, las que podrían calificarse de "*tendencias de larga duración*" del pensamiento de occidente a partir del Renacimiento.

La visión del mundo y de la vida edificada sobre las ideas de *razón*, de *individuo*, de *progreso*, de *libertad* y de *naturaleza*, halló en ese positivismo, y en su doble aptitud sincrética y sistemática, un instrumento de difusión que llevó la tonalidad inmanentista y antropocéntrica a sectores hasta entonces inmunizados a lo moderno por sólidas barreras tradicionales.

Ese positivismo fué un repertorio bien arquitecturado de ideas, pero tuvo mucho también de un catálogo de suficiencias y de un método de exclusiones o ignorancias. En numerosas expresiones —tantas veces las más vulgares, pero también las más influyentes— le movieron una caricaturesca idolatría de la Ciencia (con olvido de las modestas y trabajosas ciencias), un racionalismo, un agnosticismo y un relativismo suficiente, que postergaba o mutilaba sin beneficio la incontenible tendencia hacia la verdad y hacia el conocimiento cabal por la totalidad de sus vías posibles. Ignoró o despreció lo psíquico, lo metafísico, lo vital y lo histórico. Aplicó a todas las zonas de lo óntico las categorías y los métodos de las ciencias físico-naturales; se detuvo —como ante un vacío— allá donde el conocimiento experimental parecía no funcionar. Determinista y causalista, asociacionista, cuando se trataba de explicar todo tránsito entre lo simple y lo complejo, tuvo mucho de un balance y de un reposo, pero fué también la vía muerta de la que el conocimiento salió con grandes dificultades y nó sin inolvidables lesiones.

Resultó el positivismo el núcleo generador de eso que Joad ha llamado comprensivamente "*the world of nineteenth century materialism*": un mundo de sólida materia primordial que se diversifica y afina hasta lo psíquico y que se mueve y perfecciona desde lo inorgánico hasta lo humano, en una orde-

nada escala en el que cada uno de sus peldaños está determinado por una estricta causalidad desde el inferior.

Una de las características más firmes de esta corriente intelectual es la que encarnó ejemplarmente Max Nordau, y su explicación del genio en *Degeneración*. Se han referido a ella, contemporáneamente, Jean Grenier y Arthur Koestler. Es la constante operación disociadora y negativa que explica —y socava— el ámbito superior de los valores por la actuación de lo prosaico, de lo interesado, de lo morboso o de lo inconfesable. Esta filosofía del “no es más que...” tendría su más esplendorosa manifestación en toda la construcción derivada del psicoanálisis freudiano; ya gozaba por esos años de una difusión en la que no es posible desconocer uno de los rasgos mentales más tenaces de la modernidad.

Su fondo ético era el de un utilitarismo bastante limitado; deformado —especialmente en América— hasta un materialismo práctico que dió a nuestro ambiente ese tono “fenicio” o “cartaginés” al que tantos se han referido; refinado —en los mejores— en una sistematización social en que la última palabra era la adaptación a las vigencias de la generalidad, o la solidaridad, o los deberes, hacia la especie.

Históricamente, fué la concepción del mundo de la clase burguesa triunfante y de un tipo de vida movida variable, pero en la entraña paralelamente, por el ansia de placer o de lucro. Le caracterizaba una acción de tipo y finalidad individualista, que poseyó, en última instancia, una liberal comprensión de lo diverso, pero que en la práctica era fundamentalmente homogénea y estaba sellada por una tonalidad común, de la que el hombre no se salía sin riesgo o sin escándalo.

Cuando hablamos de positivismo vigente en 1900, englobamos dentro de él, en puridad, una serie de corrientes coludidas con su significación, lateralmente poderosas y de prestigio autónomo. Ejercieron una honda influencia en América el llamado “positivismo penal”, el evolucionismo biológico de Darwin y Huxley, las teorías deterministas de Hipólito Taine, el monismo materialista de Buchner y de Haeckel, y la crítica religiosa y la exégesis bíblica protestante, liberal o atea.

La escuela criminológica italiana, de abundantes proyecciones sociales y políticas, fué ampliamente difundida por *España Moderna* y por Sempere. Lombroso, Ferri, y Garófalo, sobre todo; Rossi, Longo y Sighele, laboraron sobre la línea de la explicación mesológica y antropológica del delito, afirmando la preeminencia de los factores económicos, biológicos y sociales. En esta difundida concepción, según la cual el delincuente es más que nada una víctima o un enfermo, se liquidaba, siquiera indirectamente, las nociones de responsabilidad y libertad éticas.

El evolucionismo levantó en Hispanoamérica su inexorable ola de polémicas y dejó su trascendente huella en la visión del hombre y de la vida, con un corolario y serio debilitamiento de la noción creacionista de raíz religiosa.

La doctrina forjada por Hipólito Taine para la explicación del producto artístico y cultural por los tres factores de raza, medio y momento, llevó (ayudada por su atractiva simplicidad) el modo de pensar asociacionista, determinista y mesológico a la condición de un dogma que —con detrimento de la libertad humana y de la acción misteriosa del espíritu— dominó hasta hace pocos años en ambientes que no pueden calificarse completamente de vulgares.

Había sido anteriormente intenso el debate histórico-religioso. Parecía vencedora, hacia 1900, la corriente doctrinal adversa al cristianismo y a toda religión revelada. Corrían en materia de exegética y filosofía o historia religiosa, las obras de Renan, Harnack, Strauss, el libelo de Jorge Brandes, los tratados y manuales de Salomón Reinach y Max Müller. Se reeditaban los libros, de intención antirreligiosa, de Volney, de Voltaire, de Holbach, de Diderot, el catecismo del cristianismo democrático y romántico de Lammenais, *Paroles d'un croyant*, se vertían al español los más actuales y ambiciosas ataques de Laurent, de Lanfrey, de Sabatier y de Guignebert. Sin necesidad de estos golpes frontales, las vigencias filosóficas poco tenían para respaldar la fe tradicional y en casi todo servían para denostarla o ignorarla; el monismo materialista, el evolucionismo y sus conclusiones sobre el origen del hombre —punto

central de una repetida pugna—, el pesimismo de Schopenhauer o el amoralismo y anticristianismo de Nietzsche. Aceptábase, salvo esta última excepción, el magisterio humano de Jesucristo; érase terminante en la negación del aspecto sobrenatural e histórico del cristianismo; mostrábase en la historia de la iglesia la de una entidad tiránica y anticultural, permanente conspiradora contra la libertad y la justicia humanas.

El monismo materialista, que tuvo el valor de algo así como un superlativo de las negaciones positivistas, contó con las aportaciones significativas de Buchner y Moleschott, y especialmente con la de Ernesto Haeckel, cuyos difundidísimos *Enigmas del Universo* —de 1899— publicó poco después Sempere. Con su rigurosa argumentación naturalista y la facilidad vulgarizadora que le permitía llegar a un vasto sector semiculto, fué contribución decisiva a esa imagen del materialismo décimonónico a que nos hemos referido. También Guillermo Oswald, por aquella época traducido al francés, y Félix Le Dantec dentro de un inflexión vitalista colaboraron en la misma corriente.

Llevó el sello de todas las corrientes anotadas la sociología de esa época. Fué también causalista, determinista, mesológica; tendió a asimilar lo psíquico y lo social a las realidades de la naturaleza, examinándolos con los métodos de las ciencias de ésta. Tuvo la ambición y la suficiencia de las grandes construcciones y el gusto por las fórmulas abarcadoras. En Le Bon, en Letourneau, en Novicow y en Gumpłowicz, puede rastrearse la función principalísima que esta sociología asignó a las categorías biológicas de la Raza y del Organismo, el papel que en ellas desempeñaron las nociones evolucionistas de lucha, de selección y de herencia.

Tarde y Durkheim (algo después), sin particularizarse del todo de estas características, purificaron los métodos, reencontraron la sustantividad de lo social o destacaron la realidad de lo psíquico; Tarde fué figura destacada del clima intelectual finisecular y sus seductoras *Leyes de la Imitación* despertaron admiración unánime; Durkheim, en plena producción hacia el final del siglo, no se difundió en realidad en España y América hasta las publicaciones de Jorro.

Se entendía la ciencia como dominio progresivo de la naturaleza y como explicación exhaustiva del universo, destinada a reemplazar la filosofía como instrumento cognoscitivo y a la religión, reclusa a las zonas cada vez más alejadas de lo incognoscible. El entusiasmo del Renán joven de *El Porvenir de la Ciencia*; su fe —fe de unos pocos hasta décadas anteriores— se hizo desde entonces religión difundida y consoladora, esperanza socializada y secularizada. La vulgarización científica cobró una gran fuerza en casi todos los sectores; en una rama especialmente, en la de la Astronomía, Camilo Flammarion produjo una abundante obra que tuvo resonancia universal y es paradigma del género y de su intención. La facilidad literaria de sus páginas la hacía apta para llegar a manos de todos; su central afirmación de la inmensidad cósmica en contraste con la pequeñez humana terráquea ejerció un hondo efecto en la crisis de las ideas religiosas y en la desmonetización de la imagen teocéntrica del mundo.

La fe en la democracia como corriente histórica incoercible era generalísima y las reservas que se le oponían lo eran en calidad de atenuaciones a sus excesos posibles o en condición de límites al agotamiento de su dialéctica.

De los tres clásicos postulados revolucionarios, el de la libertad era el más vivencialmente prestigioso. La igualdad era poco apreciada, salvo en los medios revolucionarios, y la fraternidad tropezaba con las negaciones del evolucionismo. La libertad se concebía, sobre todo, como ilimitada posibilidad de autónoma determinación, en conexión con una concepción inmanentista de la personalidad, como progresista eliminación de cortapisas ambientales y sociales.

Al combinarse el movimiento ascensional de las clases medias, la imagen positivista y naturalista del mundo, la fe indeclinable en el porvenir y en la ciencia y un anticlericalismo que autorizaban las corrientes intelectuales dominantes y nacía de una actitud social muy generalizada en los países mediterráneos, se definió el llamado “radicalismo”, que aglutinó en Francia el asunto Dreyfus y triunfó al alborear el siglo con las leyes de Combes, como fuerza política más actual y en rigor

más novedosa. El batllismo uruguayo fué en Hispanoamérica una temprana expresión de la tendencia y de los factores que la configuraron. También se benefició este temperamento “radical” del poderoso aval literario e ideológico que importaban el grupo de escritores del XIX francés que profesaron un liberalismo optimista teñido de socialismo o mesianismo, y del equipo republicano español. Las obras del Victor Hugo posterior al 1851, de Quinet, de Michelet y de Zola; de Pi y Margall y de Castelar circularon mucho en Hispanoamérica y definieron un tipo y una mentalidad que las sobrevivió largamente.

El liberalismo, de tono doctoral y universitario, siguió, sin embargo, siendo el rasgo más general del pensamiento político hispanoamericano. Mucho más liberal que democrático —es decir: mucho más amigo de la libertad de una clase superior y media que preocupado e imantado por lo popular (recuérdese si no aquella observación uruguaya sobre “las blusas” y “las levitas” en una recepción política de principios del siglo)— respetó, en verdad hondamente, los conceptos básicos de representación, soberanía, constitución y garantías individuales; se inflexionó a menudo de aristocratismo, como imperativo de adaptación a una realidad social oligárquica o como gesto de impaciencia ante la inoperancia de las multitudes; asintió, sin embargo, a la perspectiva de un final y reivindicador advenimiento mayoritario.

Como oficio, como preocupación y aun como divulgación, la política ocupó en estos años hispanoamericanos un lugar que el afán cultural o los empeños económicos se esforzaron por minorar, no sin teñirse algunas veces del color de sus pasiones, fáciles, violentas, olvidadizas.

III

REACCIONES Y DISGREGACIONES

Este cuadro de creencias fundamentales permaneció sin cambios en sus elementos hasta muy avanzados los años de nuestro siglo. Su signo fué pasando, sin embargo, de lo actual

a lo superviviente; su imperio perdió terreno, a grandes quites, en el espíritu de los sectores realmente creadores y dirigentes de la cultura continental.

A la negación de lo antiguo, uniósese entonces la de lo que se calificaba como moderno. Poseídos los hombres de un minucioso frenesí revisor (valga aquí la interpretación de Federico de Onís del *Modernismo*, como versión hispanoamericana de la crisis mundial de las ideas y las letras después de 1885), nunca tuvo esta faena de demolición histórica tales señas de alegre intrepidez y tal semblante de confiada —e ingenua— seguridad en el poder palingenésico de la afirmación intelectual y en su capacidad para derrotar intereses, pasiones o tradiciones. Nunca tal gesto de desprejuiciado aventar lo que parecía un patrimonio fácilmente mejorable y reemplazable de formas y contenidos de pensamiento, de acción, de convivencia.

La quiebra del positivismo arrastró consigo la de su inescindible fe en la ciencia, como mágica solución de todos los conflictos. Las ideas sobre su *faillite* que enunció con elocuencia Ferdinand Brunetière (y subrayó el escuchado Paul Bourget) tuvieron tanta resonancia como las ya referidas de Renan en el período auroral de esta esperanza. El mismo Brunetière, que arrimó a la batalla su poderosa pasión polémica y su prestigio crítico y docente, lanzó en 1896 su pronóstico sobre *el renacimiento del idealismo*: una vasta y compleja serie de anuncios pareció ratificarlo. El positivismo ético utilitario había escorado en un superficial materialismo y la indigencia ontológica de la filosofía en boga hacía nacer, en el sesgo de lo literario y lo social, un caudaloso reclamo de últimas razones de existir y de actuar. Fué la hora de la importante conversión de Paul Claudel y la de ese idealismo social que se vertió por vías tan distintas como el evangelismo anárquico de Tolstoy, el *socialismo cristiano* de de Mun y La Tour du Pin y el reformismo de los sectores marxistas occidentales.

El simbolismo, y especialmente la obra de Maurice Maeterlinck, se fortaleció y prestigió en la creencia de que había redescubierto el alma, rescatando de la brutal realidad cuantitativa los veneros de la intimidad. Fouillée, con su doctrina de las

ideas-fuerzas, restituyó al Espíritu su estilo de actuación en lo histórico; Dostoiéwsky, conocido en Hispanoamérica a través de *Maucci* y de *España Moderna*, aportó con terrible y poderosa potencia esta dimensión de lo espiritual que parecía olvidada, o reducida cuando más al pequeño chispazo confortable de lo psicológico, dentro de un limitado inmanentismo.

No se hicieron sentir hasta el final del período que recorreremos las verdaderas fuentes de renovación filosófica del positivismo. Sólo la línea ecléctica y espiritualista del pensamiento francés que buscaba suscitar el ideal del seno de lo real, con Guyau y Fouillée, sobre todo, o el pragmatismo de James, tuvieron una amplia circulación americana. Las tres venas por las que —partiendo de raíz positivista— se disolvió el edificio: la de la historia y el historicismo (Dilthey), la de la vida (Nietzsche), la de la intuición y el movimiento (Bergson), más el replanteo del problema gnoseológico que significó el neokantismo, fueron de actuación posterior, y aun muy posterior en nuestro ambiente intelectual. La boga bergsoniana fué posterior al 10; la de Nietzsche, en lo más fino y entrañable de ella, se dió más tardía y diluidamente; la de Guillermo Dilthey no se ejerció hasta treinta o cuarenta años después.

Pero aun puede particularizarse el deterioro de la concepción décimonónica en una serie de significativas disgregaciones:

La primera fué la del *individualismo*, que cabría llamar, más correctamente, la del egocentrismo, o la del heroísmo protagónico.

El siglo XIX había sido —en todo su curso— el gran siglo individualista; su cosecha de grandes figuras resulta, a la distancia, más rica tal vez que la de cualquier otro período de la historia. Hacia las postrimerías de la centuria el tono de la vida que se entendía “moderna”, el industrialismo, el advenimiento de las multitudes a través de la democracia, la obsesión utilitaria, junto a otro temor que en seguida esbozamos, pareció suscitar éste, de un agotamiento o desaparición de la energía creadora del individuo. De un Nietzsche simplificado hasta lo más grueso y esquemático —“*el superhombre*”, “*la voluntad de potencia*”, “*más allá del bien y del mal*”; “*la moral de los*

esclavos y la moral de los señores”—salió lo más sustancial de esta gran protesta finisecular. Ibsen la robusteció con el prestigio de sus tesis, en las que se enfrenta el hombre fuerte y aislado contra la cobarde rutina social. Max Stirner, con *El Único y su propiedad*, fué un puente de unión entre el anarquismo y este fiero individualismo intelectual. La postulación heroica recibió el apoyo de la más conocida obra de Carlyle, y el prestigio de los *Hombres Representativos* de Emerson.

El planteo del problema social como antítesis de individualismo y socialismo, tan característico y nuevo en estos tiempos, permaneció incambiado hasta el fin del primer tercio del siglo xx.

Segundo: por lo estético. Tuvo abundante versión hispanoamericana la apelación europea contra lo burgués y mesocrático, contra la fealdad moderna, contra “*la muerte del ideal*” y el “*calibanismo*”. Un largo rol de escritores, en el que se destacan Barrès, Huysmans, Wilde, D’Annunzio, Eça de Queiroz y France, reivindicó los fueros de la belleza y del arte, de la delicadeza, de la inteligencia, del desinterés, amenazados al parecer vitalmente por la sed de felicidad en un aquí y un ahora, por el espíritu de lucro y la vulgaridad de una sociedad crecientemente igualitaria, sellada por la coerción ciega de las multitudes.

Tercero: por lo social. En la segunda mitad del 800, prodújose la transferencia desde los ideales de libertad nacional a los de reivindicación social de ese mesianismo reformador iniciado por el romanticismo. El optimismo progresista y ético, de indisoluble raíz cristiana, confirió a la final epifanía del pobre una necesidad confortadora de persecuciones y desventuras. El marxismo había cerrado la etapa utópica del socialismo: poco había llegado de él a América hispana hacia 1890 y 1900. Corría un breve digesto de *El Capital* editado por Sempere, algo de Engels, y más tarde breves recopilaciones de Jaurès, y obras de Kautsky y de los Labriola. El gran contradictor, Proudhon, estaba, en cambio, muy bien difundido; su ardor, su individualismo, su contenido ético triunfaban, empero, de manera más clara en el anarquismo, que fué la gran realidad de la protesta social hispanoamericana de principios de siglo.

Con fuerte raigambre ítalo-española cuadraba mejor a los elementos inmigratorios y ciudadanos, impregnables por los credos revolucionarios. Tuvo un gran prestigio literario a través de Kropotkin, Bakunin, Stirner y Reclus, sus dioses mayores. Junto a ellos, una amplia publicidad española difundió las obras de Faure, Grave, Etzbacher, Nakens, Fabbri y Enrico Malatesta.

Característica fundamental en esta América del 900 es su frecuente —y casi diríamos general— conmixión con el sesgo individualista y la inclinación estética. Ilustró esta mezcla, muy reiterada entre nosotros, la figura del poeta elocuente y libertario —“vate” todavía— tocado a la vez por la disolución decadentista o por el orgulloso reclamo de la exquisitez distinguida. También el español Rafael Barret representó en el medio rioplatense, con mejor entraña humana y más quilates de expresión, esta después irrepetida coexistencia.

El anarquismo, credo individualista y acentuadamente ético, propicio al gesto airoso y mosqueteril, prestó su franquía a una protesta que no quería dejar en las aras de ninguna coordinada disciplina los fueros del yo sagrado.

Otro rasgo de esa actitud social es el de su optimismo y la ingenuidad con que desconoció la capacidad de resistencia de las fuerzas orgánicas sociales o confió en el nudo impulso de un entusiasmo suscitado por la palabra tonante y exaltada. Propiedad, Estado, Ley y Familia fueron puestos, tumultuosa y benignamente, en entredicho.

Dominó también en ella esa tonalidad ética que concebía la reforma social como una parte, y casi como una consecuencia, de la reforma individual, una palingenesia de lo íntimo con sentido religioso, al modo del evangelismo tolstoiano, de tan enorme prestigio y difusión en esos años.

No faltaron, sin embargo, las apelaciones a una violencia teatral y aislada, ni estuvo ausente la confianza en “*la huelga general*”, apocalipsis del orden burgués, a la que Sorel diera años después tan despiadada elocuencia.

Pero “*la huelga general*” no bastó. Parecía excesivamente visible, resultaba una utopía demasiado manuable. Para satisfacción de la necesidad imaginativa, esta edad vió enriquecerse

un género que abarcó desde los ensueños materialistas de Bellamy con su *Año 2.000*, hasta *La Isla de los Pingüinos* de Anatole France. (Sumamente típico de ese tiempo es ese linaje de “la utopía optimista”, lejana descendiente de Moro y Campanella. Cuando en el nuestro se produzcan prospectos semejantes, éstos serán inexorablemente estremecedores, en el grado variable en que pueden serlo *Brave New World* o *Ape and essence* de Aldous Huxley o *Nineteen-Eighty-Four* del irreemplazable George Orwell.)

Henry George, con su pausada argumentación económica de *Progreso y Miseria* gozó también de gran difusión en esos años; su prestigio sobrevivió largamente y es visible hasta en la vetusta tradición fiscal de nuestro país.

La esperanzada creencia en un mundo de trabajo, justicia y abundancia, de igualdad, concordia y amor, unificado por la victoria sobre fronteras y recelos históricos, estuvo centrada en la influencia espiritual de Emilio Zola, y de sus *Evangelios*. El autor de *Nana* conservó su prestigio ideológico —robustecido por su intervención en el asunto Dreyfus— cuando la hora del naturalismo hubo pasado. Máximo Gorki también representó para muchos este aspecto de la beligerancia social del escritor. Las persecuciones que tuvo que sufrir del régimen zarista (cuando todavía estaba en el bando de los perseguidos) conmovieron hondamente a los sectores avanzados de Iberoamérica.

Cuarto: por el vitalismo. El impacto nietzscheano no se limitó al reclamo del *superhombre*. Su *voluntad de poderío*, su conmovido énfasis sobre la vida, desencadenaron una difundida reacción contra el intelectualismo idealista que afirmó fervorosamente las nociones de voluntad, energía, fuerza, trabajo y salud. Whitman y Kipling contribuyeron a su prestigio literario, la sociología y la biología evolucionista le prestaron argumentación muy copiosa y dogmática. (Reyles resultó entre nosotros la versión más ajustada de la corriente.)

La influencia de estas ideas fué significativa en el orden político: el imperialismo y el nacionalismo cobraron fuerzas hacia 1900 de un repertorio de razones que las mencionadas

posturas de vitalismo energetista permitían inferir inequívocamente. Sin embargo su boga se limitó en general a la Europa del centro y occidente; en Hispanoamérica, predestinado sujeto pasivo de aquellos poderes su huella resultó mucho menos visible.

Otras presencias fueron la del escepticismo, la del amoralismo, la del pesimismo.

Renan, Remy de Gourmont y Anatole France —el último especialmente— hicieron escuela de esa sonrisa pronta y burlesca que fué toda una postura de pensamiento ante realidades, ideas y valores. El gesto tuvo sus tornasoles variantes desde la blanda melancolía hasta la mueca rutinaria; aspiró a ser inteligente y a presentarse como tal: no puede negarse su frecuente éxito en tal sentido. La dispersión diletante, el nihilismo ético, el escepticismo filosófico resultantes de un clima vital fácil y de una ideología sin exigencias, hicieron nacer esa *superficial fineza* —si corre la contradicción— que se impuso así como arquetipo de una actitud novedosa y de una inteligencia aguda.

Un complejo de corrientes, en verdad ya muy mencionadas en estas páginas: el determinismo materialista, el escepticismo, el nihilismo ético, el amoralismo nietzscheano, el esteticismo, la concepción décimonónica de la libertad, suscitó hacia fin de siglo —con abundante ilustración en la literatura— cierta divinización del impulso erótico y genésico sin trabas, muy diverso, sin embargo, de la trascendente pasión romántica encarnada en las grandes figuras de 1820 y 1830. Lo que le peculiarizó entonces, en la doctrina del *amor libre*, fué un sesgo político-social de protesta contra la regla burguesa y de desafío a las convenciones de la generalidad. Tampoco se le concibió (nuestro Roberto de las Carreras vivió entrañablemente esta actitud) sin el refinamiento y la búsqueda perversidad decadentista, sin la sed de lo extraño y de lo mórbido, sin la sazón cultural de algo a espaldas y contramano de la naturaleza. No se le separaba de la urgencia de experiencias nuevas, vinculadas al valor que las últimas escuelas estéticas habían asignado a los sentidos, ni se le desgajaba de la rebelión necesaria y hasta estrepitosa contra la ética tradicional.

Arturo Schopenhauer fué el gran estimulante filosófico de un caudaloso pesimismo que no deja de ser ingrediente extraño en época por lo común tan eufórica y esperanzada. El pensador alemán era más conocido por su divulgadísimo co-cido español de *El Amor, las Mujeres y la Muerte* que por sus obras fundamentales, aunque *El Mundo como voluntad y representación* se tradujo y difundió a través de la editorial *La España Moderna*.

El pesimismo era un resultado del vacío extremo del diletantismo y del escepticismo (además de ser una inclinación constante del alma humana) y un fruto natural en la historia moderna, de los conflictos y amenazas de la época. Hacia fin de siglo tuvo el poderoso refuerzo de esa especie de milenarismo acongojado que suscitó en algunos la clausura de una centuria y la iniciación de otra. Mientras unos se exaltaban ante la perspectiva de lo venidero, otros veían, como Rubén, que "*un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste*" y creían —tan proféticamente— que los sueños de la historia sólo eran capaces de parir monstruos imprevistos y terribles.

El esteticismo, el individualismo, lo biológico, la preocupación social pusieron por ese tiempo en entredicho, dentro de las minorías, lo más sustancial de los postulados democráticos.

Libros como el famoso de Henri Bérenger, *L'Aristocratie intellectuelle*, de 1895 (de gran influencia sobre Rodó y sobre C. A. Torres) sistematizaron un debate en el que se alegaba variablemente o la incompatibilidad del triple lema revolucionario *Libertad-Igualdad-Fraternidad* con la realidad cósmica de jerarquía, estructura, lucha e implacable selección, o la contradicción entre la efectividad del progreso científico, obra heroica de unos pocos, y toda presión, dirección, concurso multitudinario.

El esteticismo enrostró abundantemente al régimen de vida democrático su presunta fealdad y su inocultable vulgaridad: tuvo en su requisitoria asombroso aunque efímero éxito.

La preocupación reformadora anarco-socialista denunció en la democracia occidental la satisfacción puramente política de la igualdad, escamoteando paramentalmente una positiva

estructura económica jerarquizada por el poder del dinero, dominador, en las instancias decisivas, del contralor de la opinión pública y la cultura.

El individualismo planteó, con más estridencia que eficacia, el presunto conflicto entre la democracia y la aparición y afirmación de las grandes figuras (en verdad, todo ello al margen de que el período finisecular las haya producido en abundancia y definiera, en puridad, el último medio histórico medianamente propicio a la libre realización personal).

A la difusión de estas ideas, de evidente curso continental, se juntó en Hispanoamérica la preocupación por la crisis racial. La *raza* —confusa noción que oscilaba desde lo histórico-cultural hasta lo biológico— era concebida, y aun sentida, como el modo más natural de integración supranacional de las comunidades con características afines. La idea racial había sido prestigiada por el romanticismo, el positivismo, la sociología evolucionista y la mayor parte de las corrientes de la época. Entre 1895 y 1900 aparecieron, casi simultáneamente, varios libros en los que se denunciaba o presagiaba la decadencia latina y el triunfo inminente de lo sajón o lo eslavo. El más difundido de ellos fué el de Edmond Desmolin: *A quoi tient la supériorité des anglo-saxons*, de 1897 y traducido en España dos años después. El tema tuvo, desde este lado del Atlántico, una modalidad especial. Fué la de la colusión, casi nunca evitada, entre la decadencia de lo español, vencido en Cuba en 1898, y la incapacidad de lo mestizo, pronosticada por el racismo arianista, ya entonces actuante. Las dos ideas se ayuntaron para esparcir una alarma que fué intensa y que se acendró con la presencia y la expansión triunfal de la potencia y el modelo estadounidense. El *Ariel* rodoniano se concibió en ese clima.

Sin ser nuevos, se robustecieron hacia fin de siglo los lazos de filiación con lo francés, muy visibles en la literatura pero que no lo fueron menos en el orden de las ideas y las doctrinas. Respecto a España, hubo una rápida liquidación del prestigio de los grandes nombres de la Restauración (o generación del 68), aunque Castelar, a través de las innumerables histo-

rias de sus años parvos, mantuvo una amplísima circulación en América. En la última década, el cuarto centenario del descubrimiento de América y la guerra de Cuba fueron ocasión de verbosas, aunque sinceras, exteriorizaciones de lealtad hispánica. En cambio, se inició triunfalmente la irradiación de las grandes figuras del 98: Unamuno, Baroja, Valle Inclán, Machado, Azorín, Maeztu. Se vió estimulada por la intensa labor periodística de algunos de ellos (Unamuno y Maeztu), o por la corroborante de algunos escritores menores. Francisco Grandmontagne y José María Salaverría fueron también muy leídos e influyentes.

Comenzó, paralelamente, la inquisición rigurosa de lo americano en obras de naturaleza panfletaria o de aparatoso argumento científico. (Sólo el *Ariel* resultó una excepción a estos rasgos por su brevedad, su seriedad y su carácter programático.)

La Universidad iberoamericana se halló en esos años relativamente ausente del proceso creador de la cultura. Asumieron los autodidactos el papel protagónico de la renovación intelectual; tuvieron en la peña del café —completada a veces con la mal provista biblioteca— el natural sucedáneo de la clase, del foro y del desaparecido salón.

En realidad, en países como los nuestros, faltos de una tradición de cultura cabal, con sus zonas forzosamente esotéricas o simplemente difíciles, la autodidaccia o la formación universitaria no presentan la misma diferencia que asumen en otras partes. Ambas se realizan a base de libros extranjeros, a los que tan poco agrega la exposición servil como la aprehensión tumultuosa y solitaria. Escasos matices hubieran podido anotarse entre la demorada deglución horaria de la cátedra, ilustrada por un solo texto (realidad general de nuestra enseñanza hasta hace muy pocos años) y la lectura ferviente y empeñosa de un Spencer, un Durkheim, un Cosentini, un Duruy, un Menéndez Pelayo o un Lanson. Siempre fué el libro, y sólo el libro, el ineludible vehículo trasmisor de esos contenidos, cuya diversidad hemos tratado de ordenar.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

LA GENERACIÓN DEL 900

APUNTE PRELIMINAR

NO OBEDECE A UN CAPRICHOS DE LA MODA LITERARIA la aplicación del concepto de generaciones al grupo de escritores uruguayos del 900. Antes que la publicación sucesiva de textos capitales actualizara el tema, se había referido la expresión —y sin sospechar sus proyecciones metodológicas— a la literatura del período en el *Proceso Intelectual del Uruguay* de Alberto Zum Felde.¹ Es cierto que allí no se desentrañaba (quizá ni se intuía) la problemática del concepto. Pero no es menos cierto que se discernían empíricamente, y de manera discontinua, algunas generaciones en la historia literaria del país, al tiempo que se dibujaba el mundo histórico-cultural en que se desarrollaron.

Este trabajo pretende precisar el examen de Zum Felde, recurriendo con tal fin a las conclusiones aportadas por la reflexión metodológica más reciente, así como a la información que facilitan las investigaciones realizadas en los últimos años. Quizá no sea superfluo indicar que no pretende agotar el tema, de incalculable vastedad, y que, además, el autor posee clara conciencia de las limitaciones del procedimiento y, por consiguiente, del resultado.

I

Conviene advertir, desde ya, que aquí se intenta precisar —y legitimar así sea parcialmente— un concepto de *generación literaria*. Resulta, por tanto, marginal toda discusión sobre la trascendencia historiográfica del término, y no se entrará a dilucidar si (como quiere Ortega) es “el concepto más im-

1. Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930, 3 vol. En 1921 había publicado el autor una *Crítica de la literatura uruguaya* (Montevideo, Maximino García) que puede considerarse germen del *Proceso*.

portante de la Historia y, por decirlo así, el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos”²; o si (como opina Laín Entralgo) es sólo un “suceso histórico de contorno más o menos convencional”.³ Tampoco se podrá considerar el tema, tan fascinante, de la no coetaneidad de las distintas artes —tema que ha generado las especulaciones de Pinder—. ⁴ Esto no significa que no se haya tomado posición en el problema; significa que tal discusión excede los límites naturales o propuestos del trabajo.

Algunas intuiciones, opiniones o teorías de los filósofos e historiadores permiten acceder a un concepto válido de generación.⁵ Prescindiendo de algunos nombres importantes (el de Comte, el de Mannheim, por ejemplo) es posible trazar la evolución del concepto a partir de una afirmación de Stuart Mill: “In each successive age the principal phenomena of society are different from what they were in the age preceeding, and still more different from any previous age: the periods which most distinctly mark these successive changes being intervals of one generation, during which a new set of human beings have been educated, have grown up from childhood, and taken possession of society”.⁶ Prolonga allí Mill alguna indicación de Comte, señalando concretamente la existencia de las generaciones históricas, su comunidad de estudios y su ascenso al poder. En 1875 intenta en Alemania una definición. Wilhelm Dilthey (a quien ya preocupaba el tema desde su ensayo sobre Novalis, 1865): una generación es “un estrecho

2. El tema de nuestro tiempo, Madrid, Calpe, 1923, pág. 20.

3. Las generaciones en la historia, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945, pág. 281.

4. El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa, Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, págs. 173-192.

5. He manejado tres exposiciones o resúmenes de la historia del problema: el de Julius Petersen: *Die Literarischen Generationen*, 1930 (trad. cast.: *Las generaciones literarias*, en *Filosofía de la Ciencia literaria*, obra colectiva publicada bajo la dirección de E. Ermatinger, México, Fondo de Cultura económica, 1946, págs. 137-193); el de Pedro Laín Entralgo en 1945 (ob. cit., págs. 207-264); el de Julián Marías en 1949: *El método histórico de las generaciones* (Madrid, *Revista de Occidente*, 192 págs.). Por su rigor, por su lucidez, por su sabiduría filosófica, es la última la mejor. Con ella tiene una gran deuda este trabajo.

6. Citado por Marías, ob. cit., pág. 32.

círculo de individuos que, mediante su dependencia de los mismos grandes hechos y cambios que se presentaron en la época de su receptividad, forma un todo homogéneo a pesar de la diversidad de otros factores".⁷ Por su parte, en 1923, Eduardo Wechsler señala: "A distancias desiguales, se presentan promociones nuevas, mejor dicho, los voceros y cabecillas de una nueva juventud que se hallan trabados íntimamente por supuestos similares, debidos a la situación temporal y, externamente, por su nacimiento dentro de un término limitado de años".⁸ Aquí la fecha de nacimiento aparece como elemento de caracterización, importante aunque externo, y enfrentada a la de *promoción*.

Ninguno de estos autores había alcanzado a construir una *teoría* de las generaciones y, además, sus observaciones aparecían inconexas, sin encontrar fundamento en una concepción total del mundo y de la historia. En 1923 se publicó la obra en que por vez primera expondría nítidamente Ortega y Gasset su idea de las generaciones: *El tema de nuestro tiempo*. Allí escribe: "Las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en la historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es un puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada".⁹

No cesará Ortega de elaborar el concepto que se enraiza en su concepción filosófica más profunda, donde hay que situarlo para alcanzar su plena intelección. Pero —y esto es muy típico de su política literaria— nunca lo explanará totalmente en un solo cuerpo. Y será necesario rastrearlo a través de unos quince textos dispersos a lo largo de treinta años, o remitirse a la exposición coherente y didáctica de Julián Marías. A la

7. Citado por Petersen, ob. cit., pág. 154.

8. Citado por Petersen, ob. cit., pág. 161.

9. Ob. cit., págs. 19-20. Igñn señala atinadamente que a diferencia de Dilthey —que se refiere a un estrecho círculo, a una minoría—, Ortega concibe la generación como un cuerpo social íntegro.

definición ya transcripta cabría agregar otras observaciones complementarias en las que abunda el libro citado.¹⁰ Pero importa más ahora ver su desarrollo en trabajos posteriores, como por ejemplo uno de 1933 que establece la distinción capital (ya indicada por Pinder)¹¹ entre contemporáneos y coetáneos: "Toda actualidad histórica, todo "hoy", envuelve en rigor tres tiempos distintos, tres "hoy" diferentes, o dicho de otra manera, que el presente es rico de tres grandes dimensiones vitales, las cuales conviven alojadas en él, quieran o no, trabadas unas con otras, y por fuerza, al ser diferentes, en esencial hostilidad. "Hoy" es para unos veinte años, para otros cuarenta, para otros sesenta; y eso, que siendo tres modos de vida tan distintos tengan que ser el mismo "hoy", declara sobradamente el dinámico dramatismo, el conflicto y colisión que constituyen el fondo de la materia histórica, de toda convivencia actual. Y a la luz de esta advertencia se ve el equívoco oculto en la aparente claridad de una fecha. 1933 parece un tiempo único, pero en 1933 viven un muchacho, un hombre maduro y un anciano, y esa cifra se triplica en tres significados diferentes, y a la vez abarca los tres: es la unidad en un tiempo histórico de tres edades distintas. Todos somos contemporáneos, vivimos en el mismo tiempo y atmósfera —en el mismo mundo—, pero contribuimos a formarlo de modo diferente. Sólo se coincide con los coetáneos. Los contemporáneos no son coetáneos: urge distinguir en la historia entre coetaneidad y contemporaneidad. Alojados en un mismo tiempo externo y cronológico, conviven tres tiempos vitales distintos".¹² Cada generación, pues, no actúa sola sino en presencia de otras, contra otras.

Más adelante, precisará Ortega este concepto al señalar que "la más plena realidad histórica es llevada por hombres que están en dos etapas distintas de la vida, cada una de

10. Por ejemplo, ésta: "Cada generación representa una cierta actitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada". (Véase ob. cit., pág. 21.)

11. Véase, especialmente, La "no contemporaneidad" de lo contemporáneo, ob. cit., págs. 45-59.

12. Los tres "hoy" diferentes de cada "hoy", en La Nación, Buenos Aires, 10-IX-1933, 2ª sec., pág. 1.



José Enrique Rodó.



Julio Herrera y Reissig.

quince años: de treinta a cuarenta y cinco, etapa de gestación o creación y polémica, de cuarenta y cinco a sesenta, etapa de predominio y mando. Estos últimos viven instalados en el mundo que han hecho: aquéllos están haciendo su mundo. No caben dos tareas vitales, dos estructuras de la vida más diferentes. Son pues, dos generaciones y —¡cosa paradójica para las antiguas ideas sobre nuestro asunto!— lo esencial en esas dos generaciones es que ambas tienen puestas sus manos en la realidad histórica al mismo tiempo —tanto que tienen puestas las manos unas sobre otras, en pelea— formal o larvada. Por tanto, lo esencial no es que se suceden, sino, al revés, que conviven y son contemporáneas, bien que no coetáneas. Permitaseme hacer, pues, esta corrección, a todo el pasado de meditaciones sobre este asunto: lo decisivo en la idea de las generaciones no es que se suceden, sino que se *só*lapan o empalman. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas, y en torno a las mismas cosas, pero con distinto índice de edad y, por ello, con distinto sentido”.¹³

De toda esta especulación analítica ha podido extraer Ortega, una concisa definición: “El conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia, es una generación. El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital”.¹⁴

Quedan en pie, sin embargo, algunos problemas de distinta entidad. Ante todo el que se refiere a la precisión de la edad. Ortega aclara una confusión en que ha incurrido hasta Huizinga: no se trata de edad matemática, sino *vital*. “La edad es, dentro de la trayectoria vital humana, un cierto modo de vivir —por decirlo así; es dentro de nuestra vida total una vida con su comienzo y su término: se empieza a ser joven y se deja de ser joven, como se empieza a vivir y se acaba de vivir. (...) La edad, pues, no es una fecha sino una *zona de fechas* y tienen

13. El pasado, entraña de lo actual, en *La Nación*, Buenos Aires, 24-IX-1933, 2ª sec., pág. 1.

14. Los tres “hoy”, etc., pub. cit.

la misma edad, vital e históricamente, no sólo los que nacen el mismo año, sino los que nacen dentro de una zona de fechas".¹⁵

Otro problema se refiere a la naturaleza de los cambios históricos. Ortega deslinda dos posibilidades: A) cuando cambia algo en nuestro mundo; B) cuando cambia el mundo. Cada generación postula un cambio en el mundo —cambio que no suele ser (salvo en caso de crisis histórica) excesivamente pronunciado—. Lo que se modifica es la estructura de las vigencias. (Marías aclara: "Los usos sociales, las creencias, las ideas del tiempo se imponen automáticamente a los individuos; éstos se encuentran con ellos y con su presión impersonal y anónima; no quiere esto decir que forzosamente hayan de plegarse a los contenidos vigentes; pero tienen que contar con ellos, tienen que habérselas con ellos, para aceptarlos o para rechazarlos, y eso quiere decir tener vigencia".)¹⁶

Un tercer problema surge al determinar la duración de las generaciones. Escribe Ortega: "El sistema de vigencias en que la forma de la vida humana consiste, dura un período que casi coincide con los quince años. Una generación es una zona de quince años durante la cual una cierta forma de vida fué vigente. La generación sería, pues, la unidad concreta de la auténtica cronología histórica, o, dicho en otra forma, que la historia camina y procede por generaciones. Ahora se comprende en qué consiste la afinidad verdadera entre los hombres de una generación. La afinidad no procede tanto de ellos como de verse obligados a vivir en un mundo que tiene una forma determinada y única."¹⁷

Con estas consideraciones concluye la parte analítica de la teoría. Un último problema —determinar la serie histórica de las generaciones— pertenece ya a la empírica. Y aquí es donde se abandona el acento afirmativo, la posición sólida, para ingresar en el terreno de la hipótesis y, por consiguiente, de la polémica. Conviene advertir, ante todo, que Ortega no ha determinado la serie; ha esbozado sin embargo, una posible su-

15. Citado por Marías, ob. cit., pág. 99.

16. Ob. cit., pág. 84.

17. Citado por Marías, ob. cit., pág. 104.

cesión de generaciones, a partir del siglo XIX, y cuya fecha central (es decir, el año medio de cada período de quince) sería: 1812, 1827, 1842, 1857, 1872, 1887, 1902, 1917, 1932, 1947. Con esta hipótesis germinal —tan peligrosa para quien no sepa manejarla— se cierra por ahora su teoría que, como señala Marías, es la única que coloca en su verdadero lugar y da fundamento filosófico al problema de las generaciones.¹⁸

Dentro de cada generación histórica pueden deslindarse pedagógicamente varios grupos o unidades según el punto de mira que se elija: política, ciencia, arte, etc. Tal procedimiento resulta legítimo si no se pretende afirmar que en la realidad histórica ya se dan aislados, y, por el contrario, se independizan (con clara conciencia de artificio) las unidades políticas de las literarias, las científicas de las plásticas. Al aplicar, como se hace aquí, el método de las generaciones al estudio de un grupo literario, se conoce perfectamente el margen de convencionalismo, de arbitrariedad, que ello supone. Este margen aumenta rápidamente si lo que se intenta es determinar no una generación ideal, sino una específica: la uruguaya del 900. En efecto, cómo fijar la existencia de tal generación del 900 (por imprecisa que sea la fecha) si no es apoyándose en una serie histórica que —ya se ha visto— aún no ha sido determinada. Así planteado, parece insoluble el problema. Pero si del terreno teórico se pasa al empírico, no es imposible afirmar la existencia de un importante grupo de escritores —cuyas cabezas principales serían Viana, Reyles, Rodó, Vaz Ferreira, Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira, Sánchez, Quiroga y Delmira Agustini— que imperan hacia el 1900. Tal grupo parece postular la existencia de una generación literaria.¹⁹ Del examen de su mundo, de sus vinculaciones, colectivas e interindividuales, se intentará extraer los elementos que permitan fundamentar esta existencia.

18. Es posible señalar algún reparo a la labor tan espléndidamente cumplida por Marías. En su afán de reivindicar la originalidad de la teoría de su maestro, olvida a veces el papel que les corresponde a otras, como fuentes de su pensamiento. Así, por ejemplo, Marías expone a Ortega —cuya teoría recién empieza a adquirir cuerpo en 1923— antes de la indudablemente más modesta de François Mentré (*Les générations sociales*, 1920). Esta alteración cronológica no parece justificada.

19. Para simplificar este estudio he usado, casi siempre, el ejemplo de estos nueve escritores. Esto no significa que ellos solos compongan la generación.

II

En su estudio sobre las generaciones literarias establece Petersen ocho factores básicos que las forman. Aunque no pueda aceptarse que todos *forman* (o determinan) la generación, y aunque sea necesario afinar en casi todos los casos el criterio interpretativo, puede resultar provechosa la aplicación del esquema al grupo del 900. Hay que evitar, sin embargo, confundirlo con la prueba del 9 de las generaciones.²⁰

1. *Herencia*. El grupo del 900 presenta un ejemplo ilustre: Carlos y María Eugenia Vaz Ferreira. No costaría señalar en el genio de cada uno los rasgos comunes, atribuibles presuntamente a la herencia familiar: la limpia inteligencia, la lograda profundidad, la tendencia a la especulación. Podrían apuntarse también las notas disyuntivas: una organización más lúcida, más nítida, en la problemática del filósofo; una irresistible vocación metafísica, de caracteres angustiosos, en la poetisa. El caso de los hermanos Vaz Ferreira no es único. Podría recordarse en otro plano a Héctor y César Miranda, a Daniel y Carlos Martínez Vigil.²¹ Por otra parte, no debe concederse demasiada importancia a este "factor" que confunde *generación* con *genealogía*.

2. *Fecha de nacimiento*. Los mayores del grupo (Viana y Reyless) nacen en 1868; en 1886, la menor, Delmira Agustini.²² Queda establecida así una *zona de fechas* que abarca diez y ocho años. Apoyándose en esta diferencia, bastante con-

20. En confusión semejante parece haber incurrido Pedro Salinas: El concepto de *generación literaria* aplicado a la del 98, en *Revista de Occidente*, año XIII, Nº CL, Madrid, diciembre de 1935, págs. 249-259. El texto ha sido incluido en *Literatura española siglo XX*, México, Editorial Séneca, 1941, págs. 43-58.

21. Otro caso: el de Alberto Sánchez, el Guri, hermano del dramaturgo. Una vez Roberto J. Payró, entusiasmado por su inteligencia, le dijo: "Usted no es el hermano de Florencio. Florencio es hermano suyo". (Fernando García Esteban refiere el episodio en *Vida de Florencio Sánchez*, Stgo. de Chile, Editorial Ereilla, 1939, págs. 153-55.)

22. Rodó nace en 1871; Vaz Ferreira en 1872; en 1875 Herrera y Reissig, Sánchez y María Eugenia Vaz Ferreira; en 1878, Quiroga.

siderable, sostuvo Vaz Ferreira, en conversación privada, que le parecía inadecuado hablar de una generación. El lapso podría reducirse algo si se atiende a una advertencia, sumamente pertinente, de Ortega: "... las mujeres de una generación son constitutivamente, y no por azar, un poco más jóvenes que los hombres de esa generación, dato más importante de lo que a primera vista parece".²³ Habría que tener en cuenta, además, la precocidad de Delmira, que le permitió incorporarse desde 1902, aunque puerilmente, al movimiento literario de sus mayores.²⁴

3. *Elementos educativos.* Un rasgo sumamente característico de este grupo es que (con excepción de Vaz Ferreira) sus integrantes no fueron universitarios. En otra oportunidad he señalado este divorcio, indicando que las vinculaciones de sus componentes con la Universidad fueron tenues y azarosas. En efecto, la mayoría de ellos, no logró títulos universitarios. (Algunos no aspiraron; otros los menospreciaron.) Y aunque es cierto que sus nombres pueden resultar lateralmente vinculados a la Universidad —Rodó fué algunos años catedrático de Literatura; Reyles fué maestro de conferencias— esos enlaces casuales parecen acentuar más la falta de un vínculo directo, central.²⁵ Frente a la cultura universitaria floreció a fines del siglo la cultura adquirida paciente o penosamente en el libro, con entusiasmo y distracción en la mesa de café y en el exaltado ambiente de los cenáculos. Los escritores del 900 fueron en realidad autodidactos.²⁶

La comunidad de lecturas es, por otra parte, muy visible, especialmente si se discierne dentro de la unidad los subgrupos que la integraban y que se deshacían y recomponían incesantemente. Un ejemplo: hacia 1900, por sus lecturas y hasta por

23. *El Pasado, entraña de lo actual*, pub. cit.

24. La primera publicación suya que se registra es *Poesía*, en *Rojo y Blanco*, Montevideo, 27-IX-1902.

25. *Literatura y Universidad*, en *Número*, año I, Nº 2, Montevideo, mayo-junio de 1949, pág. 79.

26. Véase *Proceso intelectual del Uruguay*, t. II, págs. 50-55; también, Carlos Real de Azúa: *Ambiente espiritual del 900*, en este mismo *Número*.

algunos desplantes personales, Roberto de las Carreras y Herrera y Reissig pudieron incorporarse a una corriente anarquista en la que militaban ya Sánchez y Vasseur; de éstos los aislaba la posición estética o el ostentoso dandysmo de las actitudes. Todo esto no significaba, por otra parte, que extrajeran idéntica enseñanza de los mismos autores. Baudelaire fué para Herrera una influencia formativa (no sólo de su arte, sino de su personalidad). Rodó vió en él, en cambio, una fuente para la comprensión de cierta sensibilidad exquisita, de alguna invención poética, de la exaltación dionisiaca —que, también, estudió en Nietzsche—. ²⁷ En este mismo Nietzsche se apoyó Reyes para combatir, en *La muerte del cisne*, la prédica arielista. ²⁸ Lecturas comunes, es cierto, aunque no común asimilación.

Podrían rastrearse otros elementos que, en definitiva, contribuyen a la formación de una concepción colectiva del mundo. Uno, sobre todo, merece decirse: el periodismo. En él se formó Sánchez. (Recuérdese su primera obra importante: *Cartas de un flojo*, 1897.) A él aportaron por largos períodos o aisladas incursiones mucho de lo mejor de su vida y de su obra, Viana, Rodó, Herrera y Reissig, Quiroga. Incluso podría afirmarse que llegó a ser, en algunos casos, deformativo. Lo fué de Viana, a quien la falta de rigor y la dura necesidad redujeron a la fabricación de relatos en serie; lo fué de Rodó, cuyos menesteres periodísticos malograron o entorpecieron tanta creación.

4. *Comunidad personal.* Puede destacarse un hecho singular: sólo dos de los principales creadores del 900 nacen fuera de Montevideo (Viana en Canelones, Quiroga en Salto). Pero éstos también acuden a la capital a estudiar y se vinculan con los montevidéanos. Hay que contemplar, sin embargo, las

27. En uno de los cuadernos preparatorios de Proteo —el que su autor llamara *Azulejo*, por el color de las tapas— pueden verse resúmenes, con transcripciones y comentarios, de *Los paraísos artificiales* de Baudelaire y de textos de Nietzsche que se refieren al vino y a la embriaguez como elementos de transformación de la personalidad. Estos cuadernos se custodian en el Archivo Rodó.

28. En su estudio sobre Reyes ya señalaba Lauxar en 1918 el propósito del escritor y su aprovechamiento de la filosofía de Nietzsche tal como él la interpretaba.

desviaciones o excentricidades. Tres de ellos (Viana, Sánchez, Quiroga) ²⁹ vivieron parte considerable de su vida en la Argentina. Allí crearon obras, allí fueron reconocidos o consagrados. También Reyles residió algún tiempo en Buenos Aires —residencia que alternaba con dilatados viajes a Europa—.

Esta vinculación entre Montevideo y Buenos Aires —que ha pretextado, con mayor o menor fundamento, la anexión de algunos de los escritores citados a la literatura argentina— se robustece por las visitas que todos, sin excepción, han realizado a la Argentina. Y contribuye a subrayar la necesidad, ya denunciada por muchos, de integrar el estudio de nuestras letras en el de la literatura rioplatense. Aún es posible ampliar el objetivo, ya que si se pretendiera alcanzar la precisión, habría que establecer un cuadro del 900 proyectado sobre una perspectiva hispanoamericana.³⁰

No se logra la comunidad personal, la conexión interindividual, por el solo hecho de vivir en la misma ciudad. En las publicaciones literarias, en los cenáculos, en el trabajo compartido del aula, en los periódicos, hay que buscar los puntos de contacto. Este grupo del 900 conoció las revistas bajo sus más diversos aspectos, desde la audaz y aislada empresa juvenil que fué la *Revista del Salto* (1899-1900), hasta la más conservadora (por eso mismo más duradera) *Vida Moderna* (1900-1903).³¹ Tampoco faltaron los cenáculos, de signo poético (como el *Consistorio del Gay Saber* o la *Torre de los Panoramas*) o de actitud anárquica (como el *Polo Bamba* y el *Centro Internacional de Estudios Sociales*). Esta necesaria diversidad denuncia la ausencia de un centro rector, al tiempo que muestra el agrupamiento sucesivo y cambiante de los principales valores.

29. La situación de Quiroga es la más excéntrica, ya que no sólo se ausentó casi definitivamente del Uruguay en 1902, sino que vivió durante largos períodos en Misiones, incomunicando del ambiente literario rioplatense. El mismo señaló su apartamiento en una carta a José María Delgado que éste transcribe en su *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo, Claudio García y Cía., 1939, págs. 241-42.

30. Cf. Marías, ob. cit., pág. 165.

31. Véanse en la *Crónica* de este mismo Número los trabajos de J. E. Etcheverry, J. Pereira Rodríguez y E. Rodríguez Monegal sobre las revistas literarias de la época.

No toda conexión era del tipo cordial. Y aunque no faltaron claros ejemplos —la amistad no desmentida entre Delmira y María Eugenia Vaz Ferreira— hubo, hay siempre, guerrillas; hubo polémicas y hasta desafíos caballerescos; hubo hostilidad y deliberada indiferencia.³² Todo esto no podía afectar la unidad del grupo, por motivos que Pinder ha denunciado nítidamente: “La unidad de problema, como fórmula para una comunidad generacional, no excluye en modo alguno la tensión ni los antagonismos más vigorosos: antes bien hasta *requiere* la posibilidad de su existencia. Pues sólo implica una unidad en cuanto a la tarea impuesta, mas no una unidad en cuanto a la solución”³³. Más importante que las ocasionales discrepancias es estar frente al mismo sistema de vigencias.

Otro elemento de vinculación (y de antagonismo) fué la política, que entre 1895 y 1905 llevó varias veces a las armas a los partidos tradicionales. En la nota sobre *Rodó y algunos coetáneos* se aporta un ejemplo concreto de divergencia política dentro del mismo partido. También podría recordarse el caso (citado por García Esteban) de la intervención de Sánchez y Quiroga en los dos bandos que se enfrentaron en 1897³⁴; la vinculación de Rodó y Reyles a través del club *Vida Nueva* fundado en 1901 por el último. Estas conexiones de tipo político tienden a incorporar el grupo a la generación de la que ha sido aislado por el análisis, y, por intermedio de ellas, es posible lograr un más exacto conocimiento del lugar que le corresponde en el ámbito histórico.

5. *Experiencias de la generación.* Para este grupo la experiencia fundamental fué el *Modernismo*. El cambio en la sensibilidad vital (que reclama Ortega) estaba indicado explícitamente por el contenido de *Prosas Profanas* y *Los raros* (ambos de 1896). Los jóvenes del 900 captaron ese cambio

32. Véanse en este mismo Número el artículo sobre Rodó y algunos coetáneos y las Tres polémicas literarias exhumadas.

33. Ob. cit., pág. 249.

34. Ob. cit., pág. 48. García Esteban no documenta este suceso que no han recogido los biógrafos de Quiroga.

y apuntaron en sus primeras obras su ansia de nuevas fórmulas, de nuevas rutas, de nuevos maestros. Léanse, sucesivamente, el prólogo de las *Academias*, el estudio de Rodó sobre el mismo texto (*La Novela Nueva*) y la hermosa anticipación: *El que vendrá* (todos de 1896). Se recoge allí, en variantes estilísticas, una misma situación.

Reyles expresa la ambición de crear un arte "que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad *fin de siglo*, refinada y complejísima, que trasmita el eco de las ansias y dolores innombrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado"; también señala su respetuoso apartamiento de las fórmulas galdosianas, que han engendrado "obras verdaderamente hermosas, pero locales y *epidérmicas*, demasiado epidérmicas para sorprender los *estados de alma* de la nerviosa generación actual y satisfacer su curiosidad del *misterio* de la vida"; subraya su voluntad de estudio, no de entretenimiento, y afirma: "la novela moderna debe ser obra de arte tan exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara"; para concluir con arrogancia, hablando en nombre de su generación: "Tengo mi verdad y trataré de expresarla valientemente, porque yo, asombrado lector, humilde y todo, pertenezco a la gloriosa, aunque maltrecha y ensangrentada falange, que marcha a la conquista del mundo con un corazón en una mano y una espada en la otra".

Por su parte Rodó sienta el principio de una literatura universal, apuntando que la intención de Reyles "parecerá punible a los que defienden, como el sagrado símbolo de la nacionalidad intelectual, el aislamiento receloso y estrecho, la fiera de la independencia literaria, que sólo da de sí una originalidad obtenida al precio de la incomunicación y la ignorancia candorosa; parecerá punible a los huraños de la existencia colectiva, a quienes es necesario convencer de que la imagen ideal del pensamiento no está en la raíz que se soterra sino en la copa desplegada a los aires, y de que las fronteras del mapa no

son las de la geografía del espíritu, y de que la patria intelectual no es el terruño"; asimismo amplía la perspectiva del novelista al exclamar: "rumbos nuevos se abren a nuestras miradas allí donde las de los que nos precedieron sólo vieron la sombra, y hay un inmenso anhelo que tienta cada día el hallazgo de una nueva luz, el hallazgo de una ruta ignorada, en la realidad de la vida, en la profundidad de la conciencia".

A estas palabras cabría agregar las de los dos párrafos de *El que vendrá* en que explana su esperanza mesiánica: "Entretanto, en nuestro corazón y nuestro pensamiento, hay muchas ansias a las que nadie ha dado forma, muchos estremecimientos cuya vibración no ha llegado aun a ningún labio, muchos dolores para los que el bálsamo nos es desconocido, muchas inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre. (...) Todas las torturas que se han ensayado sobre el verbo, todos los refinamientos desesperados del espíritu, no han bastado a aplacar la infinita sed de expiación del alma humana. También en la libación de lo extravagante y de lo raro han llegado a las heces, y hoy se abrasan sus labios en la ansiedad de algo más grande, más humano, más puro. Pero lo esperamos en vano. En vano nuestras copas vacías se tienden para recibir el vino nuevo: caen marchitas y estériles en nuestra heredad, las ramas de las vides, y está enjuto y trozado el suelo del lagar... (...) El vacío de nuestras almas sólo puede ser llenado por un grande amor, por un grande entusiasmo; y este entusiasmo y ese amor sólo pueden serle inspirados por la virtud de una palabra nueva. Las sombras de la Duda siguen pesando en nuestro espíritu. Pero la Duda no es, en nosotros, ni un abandono ni una voluptuosidad del pensamiento, como la del escéptico que encuentra en ella curiosa delectación y "blanda almohada"; ni una actitud austera, fría, segura, como en los experimentadores; ni siquiera un impulso de desesperación y de soberbia, como en los grandes rebeldes del romanticismo. La Duda es en nosotros un ansioso esperar; una nostalgia mezclada de remordimientos, de anhelos, de temores; una vaga inquietud en la que entra por mucha parte el ansia de creer, que es casi una creencia... Esperamos; no sabemos a

quién. Nos llaman; no sabemos de qué mansión remota y oscura. También nosotros hemos levantado en nuestro corazón un templo al dios desconocido".³⁵

La sensibilidad aquí expresada encuentra su ámbito en el Modernismo.

Por Modernismo (aclaro) no debe entenderse únicamente la revolución poética promovida por Rubén Darío en las dos últimas décadas del siglo XIX. Una interpretación tan limitada —en la que incurrió parcialmente Salinas³⁶— no parece adecuada. Se puede compartir, en cambio, la interpretación amplia de Federico de Onís: "El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy".³⁷ Más amplia aún, aunque ya no utilizable aquí, es la de Juan Ramón Jiménez: "El "modernismo", aceptado en nombre o no por los que le dieron motivo y razón, el auténtico "modernismo" que, como un río, corría bajo su propio nombre con destellos ideales y espirituales posibles para él, fué, es, seguirá siendo la realidad segura con expresión accidental mejor o peor, de un cambio universal ansiado, necesitado hacia 1900, repito: un reencuentro fundamental de fondo y forma humanos o más que humanos (ya Nietzsche, actual y universal por escritura y espíritu, fué un "modernista" en su Alemania)." ³⁸

El Modernismo aparece incorporando simultáneamente a la literatura nacional un conjunto de corrientes que en las le-

35. Las Academias han sido reeditadas por C. García y Cía. (Montevideo, 1940); véanse los textos citados en las páginas 33-36. Los dos ensayos de Rodó, publicados por vez primera en la *Revista Nacional*, fueron recogidos en el primer opúsculo de su autor: *La vida nueva* (Montevideo, 1897).

36. El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus, en *ob. cit.*, págs. 15-41.

37. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pág. XV.

38. *Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea*, en *Nosotros*, 2ª época, año V, Nº 48-49, Buenos Aires, marzo-abril 1940, pág. 167.

tras y el pensamiento europeos (como ha señalado el mismo de Onís) se presentaban desvinculadas y, a veces, antagónicas: Parnaso y Simbolismo, en poesía; naturalismo y psicologismo en novela y teatro; positivismo e idealismo en filosofía; socialismo y anarquismo en sociología.³⁹ Entendido esto así, parece imposible seguir refiriéndose a una *escuela modernista*, y sí, únicamente, a un *movimiento modernista*⁴⁰; lo que explicaría, al mismo tiempo, la diversidad de actitudes que una mirada superficial denuncia en el grupo del 900: junto al laborioso (y malo) análisis psicológico del primer Viana, la sutileza de Rodó; junto al crudo naturalismo de algunos dramas de Sánchez, la barroca arquitectura de ciertos poemas de Herrera y Reissig. Ya Salinas había señalado oportunamente (contra la empecinada confusión de Baroja) la distinción capital entre generación y escuela literaria: "... las escuelas literarias no son otra cosa sino las distintas soluciones que una generación ofrece a un único problema".⁴¹

6. *Caudillaje*. En sentido absoluto no hay ningún caudillo en el grupo, lo que, por otra parte, está de perfecto acuerdo con el culto de la propia personalidad, con el individualismo acrático, del Modernismo. Hay, en cambio, un modelo o paradigma, ante quien oscilaron los escritores del grupo entre la aceptación plena y el desvío consciente: Rubén Darío. Y no sólo para los poetas; también fué maestro de prosistas: de Víctor Pérez Petit, cuyos *Modernistas* (1903), continuaron (qui-

39. En el prólogo a las Academias mencionaba Reyes algunos nombres que representaban tales corrientes: Bourget, Huysmans, Barrès, Tolstoy, Ibsen, D'Annunzio, Schopenhauer, Wagner, Stendhal, Renan, los Goncourt. En carta a Rodó del 12-IV-1899 apunta otros, exclusivamente franceses. Escribe: "Se lee mucho a Baudelaire, a Mallarmé y Verlaine; algo menos a Moréas, Heredia, Coppée y Regnier, y poco, aunque también algo, a Rimbaud, Francis Jammes, Viélé-Griffin y Hugues Rebell. Entre los noveladores reinan aún los pontífices del naturalismo. Flaubert, Zola y Goncourt, dejándose también sentir la influencia de Stendhal, Merimée, Bourget, Huysmans, France y Barrès. Remy de Gourmont, casi todos los poetas y noveladores que escriben en el *Mercure de France*, *L'Ermitage*, *La Plume* y otras revistas de la misma índole, empiezan a leerse, pero no puede decirse que inspiren a nadie". (La carta se conserva en el Archivo Rodó.) Véase, también, el artículo ya citado de Real de Azúa.

40. Véase la distinción que establece José E. Etcheverry entre Modernismo y Novacentismo en su estudio sobre la Revista Nacional, en este mismo Número.

41. Ob. cit., pág. 54.

sieron continuar) la línea de *Los raros*; de Rodó, que dedicara un libro a la exégesis de *Prosas profanas*, aunque más tarde —en su condición de varón americano— llegara a presentarse casi como antagonista.⁴²

Pora otra parte, parece evidente el intento del mismo Rodó, de Herrera y Reissig, de imponer su jefatura. Desde el noble magisterio de *Ariel* pretendió el joven crítico no sólo adoctrinar a la “juventud de América”, sino también a su propia generación, ya que la labor de porvenir que esbozaba le competía también a ella; tampoco puede ignorarse el propósito que abrigó Herrera de implantar desde la *Torre de los Panoramas*, una dictadura poética. La parte de broma que hubiera en sus decretos o en su actitud de *Imperator*, no excluía la firme voluntad de encauzar en un sentido determinado la nueva poesía uruguaya.⁴³ Y si se enfoca colectivamente el problema —si se contempla el conjunto y no sólo las figuras capitales— parece indudable que tanto Rodó como Herrera ejercieron una jefatura intelectual o poética sobre sus contemporáneos.⁴⁴

7. *Lenguaje generacional*. Nada resulta hoy más evidente. Por encima de la variedad de estilos, se acusa la unidad de *estilo*. Su lenguaje es el del Modernismo, con lo que la voz implica de renovación de los medios expresivos, de transformación idiomática, de imaginería verbal. Esta circunstancia no estatuye la uniformidad; por el contrario, cada uno usó el lenguaje común, acentuando ciertos efectos o borrándolos; ajustando el ritmo de todos a su propio pulso, a las necesidades de su escritura.

42. Parte del desvío de Rodó se debió a un incidente personal, de enojosas consecuencias —cuyo resumen puede verse en este mismo Número—. Pero quizá lo fundamental esté en la circunstancia de que para Rodó, Darío siguió siendo el cantor versallesco y sensual de *Prosas profanas*: un poeta puro. (Véase, en este sentido, Roberto Ibáñez: José Enrique Rodó y la poesía pura, en *Marcha*, año IX, Nº 877, Montevideo, 2-V-1947, pág. 14.)

43. Véase la Polémica en torno de Herrera y Reissig, en este mismo Número.

44. Actúan aquí dos de los tipos señalados por Petersen: el directivo y el dirigido. Su acuerdo contribuye a acentuar la impresión de unidad que, vista desde fuera, presenta la generación.

8. *Anquilosamiento de la vieja generación.* El testimonio, ya invocado, de Reyles y de Rodó demuestra que la inquietud de los jóvenes no hallaba eco en la obra de sus mayores. Esto no significa que hubiera que romper, por medio de la violencia, con la generación anterior. Hasta es posible señalar en una primerísima etapa un acuerdo cortés que se evidencia, por ejemplo, en el tono general de la *Revista Nacional* (1895-97).⁴⁵ De esa misma etapa es la afirmación, tan conciliadora, del joven Rodó: "Para quien las considera con espíritu capaz de penetrar, bajo la corteza de los escolasticismos, en lo durable y profundo de su acción, las sucesivas transformaciones literarias no se desmienten: se esclarecen, se amplían; no se destruyen ni anulan: se completan".⁴⁶

Por otra parte, algunas figuras de la vieja generación continuarán alternando con los jóvenes. Destaco dos: Zorrilla de San Martín, Acevedo Díaz.⁴⁷ Todo esto resulta normal ya que es éste un período de gestación y, por consiguiente, para los jóvenes es tanto más deseable la interacción de ambas generaciones.

No menos cierto es, sin embargo, que la publicación de *El extraño* de Reyles (1897), del *Rubén Darío* de Rodó (1899), de *Los arrecifes de coral* de Quiroga (1901) y la fundación de la *Torre de los Panoramas* (hacia 1901), significaban un rompimiento con la anterior generación, los primeros actos que conducían a la toma del poder. Esto puede confirmarse, también, en las obras colectivas, en el programa de presentación de las revistas juveniles, desordenada profesión del descontento y del deseo de renovar el ambiente, que asoma detrás de los convencionalismos del género. Así, por ejemplo, la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* expresará en su Pro-

45. Véase J. E. Etcheverry, art. cit.

46. *La vida nueva*, pág. 42.

47. Si se consulta el sumario de las revistas de la generación se verá aparecer ambas firmas entre las de los jóvenes. Esto se debió no sólo a su longevidad —sobrevivieron a Herrera y Reissig, a Sánchez, a Delmira, a Rodó—; sus relaciones con los jóvenes fueron cordiales y, en algunos casos, de verdadera amistad. Un ejemplo: Zorrilla compartió con Manuel Ugarte y Carlos Vaz Ferreira el honor de ser testigo de la novia en la boda de Delmira con Enrique Job Reyes.

grama la voluntad de “sacudir el marasmo en que yacen por el momento las fuerzas vivas de la intelectualidad uruguaya”. En el primer número de *La Revista* traza Herrera y Reissig el cuadro del momento: “... la Literatura (...) es entre nosotros o bien un feto que está por nacer, o un pantano que se pudre en la más vergonzosa estagnación, sin que una sola corriente trate de darle vida y sin que sea posible asegurar que, en tiempo no lejano, llegue a ser considerada como el más ridículo de los mitos. (...) Pero, de todos modos y en cualquier época los literatos han sido considerados y estimulados honrosamente y, aquellos tiempos, no lejanos, en que los triunfos del orador y del poeta llenaban de aplausos las salas en que se verificaban los certámenes, forman raro contraste con estos días de enervamiento y frivolidad, en que no existen centros literarios, y en que se fundan *footballs*, presenciándose, al revés del triunfo de la cabeza, el triunfo de los pies, y, mientras el Ateneo, no es, en realidad, sino un bello cadáver de arquitectura que luce su robusta mole frente a la estatua de la Libertad”. Y hasta *Vida Moderna* —tan conciliadora, en verdad— no vacila en declarar: “Y a eso venimos; a sacudir el marasmo en que viven los hombres de pensamiento [aunque añade:] y a recoger con el respeto y la veneración que merecen, los frutos, de los que a pesar de todo luchan, de los que trabajan en la sombra, de los que se agotan en estériles esfuerzos, condenadas sus obras a no ver jamás la luz”.⁴⁸

Al reseñar el ensayo de Petersen señala sagazmente Marías que de los ocho factores indicados, tres se refieren directamente a la vida colectiva (fecha de nacimiento, elementos educativos, anquilosamiento de la vieja generación) y apuntan a los mismos elementos que indicaba Ortega bajo el nombre de zona de fechas y vigencia; dos se refieren a la vida interindividual (comunidad personal, experiencia de la generación); otros dos, al grupo abstracto, en este caso literario, que se es-

48. Véanse *Revista Nacional*, año I, Nº 1, Montevideo, 6 de marzo de 1895, pág. 1; *La Revista*, año I, Nº 1, Montevideo, 20 de agosto de 1899, págs. 1-6; *Vida Moderna*, año I, Nº 1, Montevideo, noviembre de 1900; págs. 5-6.

tudia (caudillaje, lenguaje generacional); el primero, en fin, es de carácter biológico. De aquí cabe deducir fácilmente —y el examen realizado lo confirma— que únicamente los indicados en primer término apuntan a elementos decisivos en la determinación de las generaciones.

III

¿Es posible extraer del examen cumplido la convicción de que el grupo del 900 vivía en un mismo mundo de vigencias; de que los problemas se les planteaban del mismo modo a sus integrantes? Se ha visto que pese a claras diferencias (por radicales que parecieran ser), en lo fundamental —zona de fechas, vigencias compartidas, actitud polémica frente a la generación anterior— evidenciaban una postura común. Incluso podría anotarse en todos una misma posición frente a la creación literaria o intelectual, independiente de la tendencia en que militasen. Todos la concibieron desde un plano universal, levantando el punto de mira, incorporando su obra a la gran tradición literaria occidental (y no meramente española). Ni siquiera aquellos que practicaron con voluntad el regionalismo (Viana, Quiroga, Sánchez, Reyles) se redujeron a un estrecho nacionalismo. Intentaron —aunque no siempre pueda asegurarse que lograron— trascender las limitaciones de lo regional. Quiroga en *Los desterrados*, Sánchez en *Barranca abajo*, levantaron luminosos ejemplos. En otro orden, puede asegurarse que Rodó construyó su americanismo a escala universal.⁴⁹ Vaz Ferreira repensó, desde esta latitud, la problemática del 900. Herrera y Reissig —cuyo exotismo nadie puede ignorar— esbozó en un curiosísimo discurso de 1909 la armonización de lo

49. En carta a Rufino Blanco Fombona de noviembre de 1897 establecía Rodó una distinción importante entre su americanismo y el de su corresponsal: "Yo profesaré siempre el lema americanista que una vez escribí y que tan grato ha sido a Vd.; pero nos diferenciamos en que su americanismo me parece un poco belicoso, un poco intolerante; y yo procuro conciliar con el amor de nuestra América, el de las viejas naciones a las que miro con un sentimiento filial". El borrador se conserva en el Archivo Rodó.



Horacio Quiroga.



Carlos Vaz Ferreira.

primitivo gauchesco con lo primitivo helénico, señalando los términos de una alianza que la muerte le impidió quizá tentar.⁵⁰

Esta interpretación (es claro) no agota el problema. Apenas ayuda a concebir los fundamentos sobre los que podrá realizarse un examen detenido. Habría que proceder ahora a la reconstrucción del proceso histórico de la generación, trazando, en primer término, el cuadro total de las vigencias, señalando luego las distintas etapas por las que pasa (desde su período de gestación hasta la retirada), para extraer entonces sus rasgos más característicos, su intransferible figura. Tal empresa —que no podría prescindir del estudio de la generación histórica entera— excede los límites de este trabajo. Sólo es posible apuntar aquí —y a modo de anticipo— las líneas fundamentales de tal labor.

Nada cabe agregar a lo enunciado ya con respecto a la experiencia generacional, sobre todo si se tiene en cuenta la necesaria referencia (allí indicada) al completo estudio de Carlos Real de Azúa sobre el *Ambiente espiritual del 900*. Pero es imprescindible completar aquellas precisiones con el trazado de las etapas en que se realiza esta generación.

La proximidad de los años de nacimiento permitía establecer empíricamente una zona de fechas cuyos topes serían 1865 y 1880. Tomando como base este período, cuya fecha central (de nacimiento) es 1872, puede establecerse una segunda etapa (1880-1895) en la que la generación se educa y forma, y una tercera (1895-1910) que corresponde en este caso al pe-

50. Hacia 1907 expresaba Herrera y Reissig el programa americanista de su revista *La Nueva Atlántida*, a través de la pluma de su fiel César Miranda: "Dada la existencia, por otra parte, en el sentir y en el pensar de los pueblos de América, como entidad superior —según dijo no ha mucho el prosista de Ariel— de una gran patria Americana como resumen y por cima de todas las patrias pequeñas, urge necesariamente la publicación de una revista que vivifique ya que parece agotarse por dispersa, en un haz maravilloso, la producción americana, de triunfadoras florecencias de juventud, estrechando a la par, para hacerlas más fuertes y más íntimas, las relaciones culturales de América, como único medio de alcanzar, lo más pronto posible y para siempre, en este continente del Futuro, por sobre desconfianzas y fronteras, como un anhelo secular del alma colectiva, la suprema armonía de todos los ingenios". (Véase pub. cit., año I, Nº 1, págs. 74-75.) El discurso fúnebre pronunciado en memoria de Alcides de María está publicado en *La Razón* (26-V-1909).

ríodo llamado de *gestación*, es decir, el momento en que la generación accede a la vida pública, señala una actitud de revisión de valores e intenta imponer su sistema de vigencias. Es un momento polémico, que apunta contra la anterior generación.⁵¹ La fecha central de esta etapa (1902) es la central de la generación, que debiera llamarse, con mayor precisión, *la generación de 1902*.⁵² Una cuarta etapa (1910-1925) muestra a la unidad ya en el poder, cumpliendo su gestión y enfrentándose con una generación más nueva que la combate e intenta suplantarla. La última etapa (1925-1940) señala la retirada, que no es lícito entender en términos absolutos.

De las cinco etapas fijadas empíricamente dos revisten particular importancia: la tercera y la cuarta. En esta generación se da un caso singular: la más intensa no es esta última sino la etapa anterior. En efecto, en los quince años que corren desde 1895 se producen y publican algunas de las obras capitales del grupo. El período se abre con los libros, inmaduros o precursores, de un Roberto de las Carreras: *Al lector* (1894) y *Sueño de Oriente* (1899); con las más ambiciosas narraciones de Viana: *Campo* (1896), *Gaucha* (1899) y *Gurí y otras novelas* (1901); con las *Academias* modernistas de Reyles: *Primitivo* (1896), *El extraño* (1897), *El sueño de Rapiña* (1898); Vaz Ferreira renueva la enseñanza y las concepciones vigentes con la *Psicología experimental* (1897); Rodó publica trabajos significativos, de joven madurez: *La vida nueva* (1897), *Rubén Darío* (1899) y *Ariel* (1900). Entre 1903 y 1905, estrena Sánchez, vertiginosamente sus mejores piezas: *M'hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904), *Barranca abajo*, *Los muertos*, *En familia* (1905). Los poetas aparecen algo retrasados. *Los arrecifes de coral* (1901) de Quiroga es obra inmadura y agria; señala, además, una vocación errónea. Tampoco

51. Con respecto a la polémica entre generaciones ha expresado Ortega: "No es, por fuerza, de signo negativo, sino que, al contrario, la polémica constitutiva de las generaciones tiene en la normalidad histórica la forma, o es formalmente secuencia, discipulado, colaboración y prolongación de la anterior por la subsecuente". (Véase *Los tres "hoy"*, etc., en pub. cit.)

52. Recuérdese que Ortega había determinado también para España una generación cuya fecha central era también 1902.

facilitan las primeras obras de Herrera y Reissig una imagen cabal de su poesía; habrá que esperar a *Las Pascuas del Tiempo* (1901), a *Los Maitines de la noche* (1902), a *La Vida* (1903), para descubrir las posibilidades del gran lírico —aunque su mejor producción se logre más tarde aún, entre 1904 y 1909. Tampoco puede olvidarse el extraordinario florecimiento de las revistas en este período, desde la perdurable *Revista Nacional* (1895-97) hasta la fugaz *Nueva Atlántida* (1907).

Los últimos años ofrecen una asombrosa producción. Cabe señalar, por lo menos, las siguientes obras: cuatro de Vaz Ferreira: *Problemas de la libertad* (1907), *Moral para intelectuales* (1908), *Pragmatismo* (1909) y *Lógica viva* (1910); la dostoevskiana *Historia de un amor turbio* y *Los perseguidos* (1908) de Quiroga; *Motivos de Proteo* (1909) de Rodó; *Los peregrinos de piedra* (1910) de Herrera y Reissig;⁵³ los *Cantos de la mañana* (1910) de Delmira Agustini; *La muerte del cisne* (1910) de Reyes; *Macachines* (1910) de Viana. Este mismo esplendor se compensa, cruelmente, con la desaparición en 1910 de Herrera y Reissig y Sánchez.⁵⁴ La muerte no tiene para ambos el mismo significado: Florencio fallece en el colmo de su fama, impuesto ya su teatro; Julio Herrera muere en plena lucha, negado por muchos, exaltado ilimitadamente por otros. Para el primero este período no fué sólo de gestación; para el segundo, la gestión la realizaría la propia obra, cuya influencia sobre la generación siguiente no cesó de crecer, hasta convertirse en voz directriz para la poesía ultraísta.⁵⁵

La cuarta etapa ofrece también su cosecha de muertes. Después de la culminación de *Los cálices vacíos* (1913) y antes de publicar *Los astros del abismo*, muere asesinada, en 1914,

53. Julio Herrera preparó la edición de *Los peregrinos*. En su Archivo se custodian pruebas de galera corregidas por él mismo. Por otra parte, la primera edición dice en su portada la fecha de impresión: 1909. Causas circunstanciales retrasaron la impresión total de la obra y el poeta murió antes de poder verla concluida y en las librerías.

54. Es asombrosa la coincidencia cronológica de Herrera y Sánchez. El primero nació el 9 de enero de 1875; el segundo el 17 de enero del mismo año. Murieron, respectivamente, el 18 de marzo y el 7 de noviembre de 1910.

55. Véase Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925, págs. 114-124.

Delmira. Rodó explana su magisterio en *El Mirador de Próspero* (1913), pero fallece (1917) antes de completar *Proteo*. (Editores póstumos, no siempre bien intencionados, se encargan de *El camino de Paros*, 1918, y del incompleto *Epistolario*, 1921.) Hacia el final del período, mueren María Eugenia Vaz Ferreira (1924), que alcanzó a preparar una rigurosa auto-antología: *La isla de los cánticos*, y Javier de Viana (1926) que, con criterio simétricamente opuesto, abundó en títulos de irritante, de reiterada mediocridad, convirtiéndose en el *best-seller* de la generación. Por otra parte, mucho antes de su muerte había perdido el narrador toda auténtica significación literaria; mientras que los últimos años de María Eugenia estuvieron ensombrecidos por la locura.

El grupo quedó reducido a tres figuras mayores (Reyles, Vaz, Quiroga). En esos años alcanzan plena madurez. Quiroga publica sucesivamente: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* y *Las sacrificadas* (1920), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924), *La gallina degollada y otros cuentos* (1925) y *Los desterrados* (1926). Vaz Ferreira recogerá su enseñanza viva en algunos libros ocasionales, sin sistematizar nunca su pensamiento: *Sobre la propiedad de la tierra* (1918), y *Estudios pedagógicos* (1921-22). Reyles publica *El terruño* (1916), los *Diálogos olímpicos* (1919) y *El embrujo de Sevilla* (1921). El éxito resonante de esta última novela no puede disimular, sin embargo, que su autor estaba ya agotado como creador y que casi todas sus novelas son intentos, no siempre afortunados, de dilatar un suceso ya ejecutado como cuento.⁵⁶

Este período de gestión no alcanzó la significación necesaria precisamente por la ausencia irremplazable o por la neutralización de tantas figuras. Por su parte, la guerra del 14 —y su desorientada postguerra— ejemplificarían un cambio en la sensibilidad vital que habría de clausurar, en gran medida, la vigencia de toda la generación.

56. Véase el estudio de Mario Benedetti sobre Reyles en este mismo Número.

En la última etapa escasean los títulos. Quiroga publica una mala novela (*Pasado amor*, 1929) y un volumen de cuentos desiguales (*Más allá*, 1935); Vaz Ferreira dos obras significativas: *Sobre feminismo* (1933) y *Fermentario* (1938), Reyes cuatro: *El gaucho Florido* (1935), *Incitaciones* (1936), *Ego Sum* y *A batallas de amor...* (ambas de 1939, póstumas). Gracias a editores perfectibles realiza Rodó una fugaz reaparición: los *Últimos Motivos de Proteo* (1930). En 1937 se suicida Quiroga; Reyes muere al año siguiente; Vaz Ferreira los sobrevive y se sobrevive, aportando un luminoso ejemplo de longevidad en una generación que estuvo retaceada por la muerte.

La temprana desaparición de muchos de sus creadores más significativos reduce la actuación colectiva de esta generación —no la aislada de cada individuo— a un lapso de unos treinta años: 1895-1925. Esto sí afectó a su obra —producida intensamente, en breve espacio— no afectó a su vigencia. Por el contrario, la generación que debió enfrentarla y que la sucedió, no sostuvo una actitud iconoclasta. Prolongó, dentro de lo posible, con ejemplar docilidad, su enseñanza poética e intelectual. (El único realmente negado fué Rodó, quizá por lo mismo que su obra poseía mayor densidad, comprometía más ancho campo. Pero hoy es posible advertir que esa negación dejó intactos los fundamentos éticos y estéticos de su obra.)

Esta misma aquiescencia de los herederos podría explicar la impostergable necesidad que todos sienten ahora de proceder a la revisión de valores de este grupo literario, de esta generación del 900. Como una contribución a esa tarea se han trazado estos apuntes.

1

1

VALORACIONES

UNA PALABRA sobre algunas ausencias. Se ha preferido examinar individualmente la vigencia de cada creador —es decir: la zona de su obra que hoy ofrece mayor significado o la que ha sido menos estudiada—, a la consideración colectiva de cada género, de cada corriente. Se ha querido ganar así en la precisión de los valores lo que pueda haberse perdido en ampliación del campo visual, en panorama. Sólo de haber predominado este último criterio resultaría inexcusable la omisión de un Roberto de las Carreras, de un Alvaro Armando Vasseur, de un Víctor Pérez Petit, de un Ernesto Herrera, para citar algunos ejemplos que el recuerdo evoca rápidamente.

ARTURO ARDAO

LA CONCIENCIA FILOSÓFICA DE RODÓ *

I

RODÓ NO FUÉ UN PENSADOR sistemático. No lo fué en los planos psicológico y ético, aquellos en los que, desde el punto de vista filosófico, más se detuvo. Menos pudo serlo en el de la filosofía primera, al que evitó siempre deslizarse cada vez que la pluma lo condujo hasta él. Pero si no hay sistema elaborado ni doctrina orgánica en sus escritos, un conjunto coherente de meditaciones, esporádicamente ofrecidas, nos aproxima de alguna manera a sus convicciones fundamentales. Aunque no gustara nombrarlas, se van revelando a través de la persistente inquietud gnoseológica y metafísica que pasa, en un estremecimiento de espiritualidad entrañable, por entre los mármoles y los bronces de su prosa.

No existen dudas respecto a dónde se hallan sus fuentes filosóficas iniciales. Se hallan en el positivismo.

Como en toda América, el positivismo tenía gran ascendiente en la Universidad de Montevideo en los años de su formación. Al largo reinado del espiritualismo ecléctico había seguido en las aulas, en las dos últimas décadas del siglo, la entronización del espíritu cientista, especialmente en la dirección del evolucionismo spenceriano. El influjo sobre Rodó se hace ya visible en la asiduidad y reverencia con que cita, desde los escritos primerizos de la *Revista Nacional*, en 1895 y 1896, hasta las páginas más maduras de su obra, a los primaces posi-

* De este trabajo, escrito en 1947, sólo dimos a conocer entonces un breve fragmento. Nos detuvo el anuncio de la publicación de materiales inéditos de Rodó que lo presentarían bajo una nueva imagen. Como esa publicación no ha sido hecha aún, lo damos ahora, en la oportunidad del cincuentenario de Ariel, tal como fué concebido inicialmente. Sirvanos de justificación la esperanza de que estas páginas, limitadas a una exégesis de la conciencia agonista del Maestro apoyándose exclusivamente en su obra éditá, resulten acaso una contribución a esa misma imagen que se anuncia.—A. A.

tivistas de Francia e Inglaterra. En particular a Renan y Spencer, los autores de quienes, junto con Guyau y Taine, más se benefició en el campo de las ideas generales.

Pero él mismo se encargó de reconocerlo expresamente. Lo hizo en términos formales en 1899, al finalizar su ensayo sobre Rubén Darío:

“Yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas.”

No se puede exigir, dentro de la síntesis, mayor precisión. Toda su trayectoria espiritual, anterior y posterior, se halla encerrada en esa frase. Surgido en el seno del positivismo —del cual el realismo naturalista llegó a ser, en cierto momento, su modalidad estética— militó en el movimiento finisecular que quiso, sin negarlo esencialmente, superarlo. Sus ideas sobre el conocimiento como su actitud frente a lo real, aspiraron a ser, en una preocupación que atraviesa toda su obra, las de un positivista emancipado. Un positivista que conduce a su doctrina, *“sin desvirtuarla en lo que tiene de fecundo, a disolverse en concepciones más altas”*.

II

Lo que a su juicio *tenía de fecundo* el positivismo lo explicó en 1910 en un estudio sobre el colombiano Carlos Arturo Torres que forma parte de *El Mirador de Próspero*.¹ Señaló allí lo evidente de su oportunidad histórica:

... “ya en el terreno de la pura filosofía, donde vino a abatir idealismos agotados y estériles; ya en el de la imaginación artística, a la cual libertó, después de la orgía de los románticos, de fantasmas

1. Rumbos Nuevos.

y quimeras; ya, finalmente, en el de la práctica y la acción, a las que trajo un contacto más íntimo con la realidad."

Oportunidad histórica que ha dado sus frutos:

"La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebató estéril, de la vana anticipación."

Ese reconocimiento de los aspectos favorables de la doctrina iba unido en su espíritu a una veneración profunda por la ciencia experimental, asentada en una lúcida comprensión de su metodología lógica, su historia, sus contenidos y sus resultados. Su adhesión a la ciencia es manifiesta en las páginas de *Ariel*. La defiende allí del reproche de fomentar el espíritu de utilidad, o de dañar el de religiosidad o el de poesía, sosteniendo que es, por el contrario, uno de los dos insustituibles soportes sobre los que descansa nuestra civilización; el otro es la democracia que, a su vez, recibe poderosos fundamentos de la propia ciencia, fuente inagotable de inspiraciones morales.

Pero muestra especialmente su identificación con el espíritu de la ciencia en *Motivos de Proteo*, cuando exalta el temperamento científico de Leonardo, cuando trata de los viajes en la revelación y el desenvolvimiento de las vocaciones científicas, y, sobre todo, cuando discurre a propósito de la aptitud científica haciendo un penetrante análisis de las relaciones entre filosofía y ciencia, entre ciencias abstractas y ciencias concretas, entre ciencias naturales y ciencias del espíritu, entre ciencia teórica y ciencia aplicada, desarrollado en una feliz combinación de los puntos de vista lógico y psicológico, que revela, como pocas de sus páginas, la severidad de su disciplina mental.²

Declara, empero, en el citado trabajo sobre Torres:

"El positivismo, que es la piedra angular de nuestra formación intelectual, no es ya la cúpula que la remata y corona." Sucumbe a dos exigencias fundamentales del espíritu, relativa una al conocimiento y la otra a la acción: "así como, en la esfera de la especulación, reivindicamos, contra los muros insalvables de la indagación positivista, la permanencia indómita, la sublime terquedad del anhelo que excita a la criatura humana a encararse con lo fundamental del misterio que la envuelve, así, en la esfera de la vida y en el criterio de sus actividades, tendemos a restituir a las *ideas* como norma y objeto de los humanos propósitos, muchos de los fueros de la soberanía que les arrebatara el desbordado empuje de la utilidad". (Leal, no obstante, a sus grandes maestros, cree necesario hacer la salvedad de "que si el espíritu positivista se saborea en las fuentes, en las cumbres, un Comte o un Spencer, un Taine o un Renan, la soberana calidad del pensamiento y la alteza constante del punto de mira infunden un sentimiento de estoica idealidad, exaltador, y en ningún caso depresivo, de las más nobles facultades y las más altas aspiraciones".)

La insatisfacción frente a la estrechez positivista la había expresado magistralmente desde la primera hora en *La Novela Nueva* y en *El Que Vendrá*, escritos aparecidos en la *Revista Nacional*, en 1896, antes de que los reuniera en un opúsculo al año siguiente.

En el primero de ellos manifestaba:

"La dirección de nuestro pensamiento, la nota tónica de nuestra armonía intelectual, el temple de nuestro corazón y nuestra alma, son hoy distintos de lo que fueron en tiempos en que sucedía el imperio de una austera razón a la aurora bulliciosa del siglo, y sólo estaba en pie, sobre el desierto donde el fracaso de la labor ideal de generaciones que habían sido guiadas por el Entusiasmo y el Ensueño parecía haber amontonado las ruinas de todas las ilusiones humanas, el árbol firme y escueto de la ciencia experimental, a cuya sombra se alzaba, como el banco de piedra del camino, la literatura de la observación y del hecho. Un soplo tempestuoso de renovación ha agitado en sus profundidades al espíritu; mil cosas que se creían para siempre desaparecidas, se han realzado; mil cosas que se creían conquistadas para siempre, han perdido su fuerza y su virtud; rumbos nuevos se abren a nuestras miradas allí donde las de los que nos precedieron sólo vieron la sombra, y hay un inmenso anhelo

que tienta cada día el hallazgo de una nueva luz, el hallazgo de una ruta ignorada, en la realidad de la vida y en la profundidad de la conciencia."

Nuevas fórmulas estéticas reclama y anuncia. Pero para que traduzcan los estremecimientos y presagios de la conciencia de su tiempo, descreída de los dogmas positivistas sin que la fe nueva le hubiera llegado todavía. Es lo que hace particularmente en *El Que Vendrá*, verdadera joya ideológica fuera de artística, que si en su intención inmediata fué una profecía estética, en un sentido más profundo fué una confesión filosófica. En sus párrafos conmovidos, era una generación la que hablaba. Con acento patético y en un lenguaje universal, expresaba el vacío que siguió en los espíritus a la caída del positivismo como visión científica del universo y concepción mecanicista de la existencia humana. Difícilmente en otro documento, americano o europeo, se recoge como en esas páginas suyas la dramática vivencia de aquella desolación filosófica finisecular, para la que no encuentra otra salida que el entusiasmo y el amor "*inspirados por la virtud de una palabra nueva*".³

Su pluma juvenil pasa allí revista, a través de las escuelas literarias, a la parábola moral del siglo. Después de la gran fiesta romántica, el imperio de la escuela naturalista. La acusación que le dirige apunta directamente a la filosofía de que era engendro:

"Quiso ella alejar del ambiente de las almas la tentación del misterio, cerrando en derredor el espacio que concedía a sus miradas, la línea firme y segura del horizonte positivo; y el misterio indomable se ha levantado, más imperioso que nunca en nuestro cielo, para volver a trazar, ante nuestra conciencia acojonada, su martirizante y pavorosa interrogación."

Estallaron las protestas.

Unos se alzaron "poseídos de un insensato furor contra la realidad, que no pudo dar de sí el consuelo de la vida, y contra la

3. Del autor: *Espiritualismo y Positivismo en el Uruguay* (en prensa).

Ciencia, que no pudo ser todopoderosa". Otros "volvieron en la actitud del hijo pródigo a las puertas del viejo hogar abandonado del espíritu, ya por las sendas nuevas que traza la sombra de la cruz, engrandeciéndose misteriosamente entre los postreros arreboles de este siglo en ocaso, ya por las rutas sombrías que conducen a Oriente". Nada de eso lo conforma: "El vacío de nuestras almas sólo puede ser llenado por un grande amor, por un grande entusiasmo; y este entusiasmo y ese amor sólo pueden serles inspirados por la virtud de una palabra nueva. Las sombras de la Duda siguen pesando en nuestro espíritu. Pero la Duda no es, en nosotros, ni un abandono y una voluptuosidad del pensamiento, como la del escéptico que encuentra en ella curiosa delectación y blanda almohada; ni una actitud austera, fría, segura, como en los experimentadores; ni siquiera un impulso de desesperación y de soberbia como en los grandes rebeldes del romanticismo. La Duda es en nosotros un ansioso esperar; una nostalgia mezclada de remordimientos, de anhelos, de temores; una vaga inquietud en la que entra por mucha parte el ansia de creer que es casi una creencia... Esperamos; no sabemos a quien. Nos llaman; no sabemos de qué mansión remota y oscura. También nosotros hemos levantado en nuestro corazón un templo al dios desconocido".

Desde el abismo Rodó izaba la esperanza; el anhelante presentimiento de una revelación cuya divisa no podía, sin embargo, adivinar. Ese presentimiento, tal como lo formuló allí, no traducía una actitud racional, no definía una posición de la inteligencia. Era sólo, lo que acrece en cierto sentido su interés documental y humano, la efusión afectiva de una nostalgia intelectual. Pero un pasaje de *La Novela Nueva* —del mismo año, según ya dijimos—, encierra, en cambio, el desafío de la razón al enigma metafísico:

"Creo en los pueblos jóvenes. Pero si la juventud del espíritu significase sólo la despreocupación riente del pensar, el abandono para el que todos los clamores de la vida son arrullo, la embriaguez de lo efímero, la ignorancia de las visiones que estremecen y el desdén de la esfinge que interroga, sería bien triste privilegio el de la juventud, y yo no cambiaría, por la eternidad de sus confianzas, un solo instante de la lucha viril en que los brazos fuertes desgarran jirones de la sombra y en que el púgil del pensamiento se bate cuerpo a cuerpo con la Duda."

Perdura cuatro años más tarde la vibración de ese trance, vertido en expresiones que por momentos son casi las mismas, en el proemio del *Ariel*. Rodó, que es Próspero, es también, a las veces, el grupo juvenil a quien el maestro adoctrina. El discurso de éste constituye, en cierto modo, un diálogo del autor con sus demonios interiores.

Les recuerda las pasadas tribulaciones:

"Vuestras primeras páginas, las confesiones que nos habéis hecho hasta ahora de vuestro mundo íntimo, hablan de indecisión y de estupor a menudo; nunca de enervación, ni de un definitivo quebranto de la voluntad... Cuando un grito de angustia ha ascendido del fondo de vuestro corazón, no lo habéis sofocado antes de pasar por vuestros labios, con la austera y muda altivez del estoico en el suplicio, pero lo habéis terminado con una invocación al ideal *que vendrá*, con una nota de esperanza mesiánica." Y en seguida agrega, dándole todo su imperio a la libertad crítica de la razón: "Por lo demás, al hablaros del entusiasmo y la esperanza, como de altas y fecundas virtudes, no es mi propósito enseñaros a trazar la línea infranqueable que separe el escepticismo de la fe, la decepción de la alegría... Ninguna firme educación de la inteligencia puede fundarse en el aislamiento candoroso o en la ignorancia voluntaria. Todo problema propuesto al pensamiento humano por la Duda; toda sincera reconvención que sobre Dios o la Naturaleza se fulmine, del seno del desaliento y el dolor, tienen derecho a que les dejemos llegar a nuestra conciencia y a que los afrontemos. Nuestra fuerza de corazón ha de probarse aceptando el reto de la Esfinge y no esquivando su interrogación formidable."

Replica a la evasiva filosófica del positivismo. Pero al mismo tiempo, arrogancia racional que erguía, con melancólico gesto, frente a la comfortable atracción de la fe tradicional. Quedaba atrás la espera profética de *El Que Vendrá*, que había sido más que nada un angustioso llamado: "*¡Revelador! ¡Revelador!*". La inteligencia asumía su responsabilidad; la empresa metafísica era postulada.

III

Partiendo del positivismo filosófico, había dicho Rodó en 1899, se trataba para el pensamiento de su época de conducirlo,

sin desvirtuarlo, a disolverse en concepciones más altas. ¿Cómo entendía él esas concepciones? Las llamó con un nombre genérico que usó profusamente: el *idealismo*. La afirmación del idealismo está presente, expresa o tácitamente, en todas las producciones anteriores a *Ariel*; es la nota insistente del discurso de Próspero; y cuando el Rodó maduro arquea, en el estudio sobre Torres, la conciencia filosófica de su generación, es el término que encuentra para nombrar su carácter:

“No cabe duda de que las más interesantes, enérgicas y originales direcciones del espíritu contemporáneo, en su labor de verdad y de belleza, convergen dentro de un carácter de idealismo, que progresivamente se define y propaga.”

Recordando, no obstante, cuánto debe a la formación positivista —que era en lo especulativo, como vimos, el “*potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas*”— cree necesario precisar el alcance gnoseológico de aquella definición:

“Sólo que nuestro idealismo no se parece al idealismo de nuestros abuelos, los espiritualistas y románticos de 1830, los revolucionarios y utopistas de 1848. Se interpone, entre ambos caracteres de idealidad, el positivismo de nuestros padres. Ninguna enérgica dirección del pensamiento pasa sin dilatarse de algún modo dentro de aquella que la sustituye... Somos los neo-idealistas, o procuramos ser, como el nauta que yendo, desplegadas las velas, mar adentro, tiene confiado el timón a brazos firmes, y muy a mano la carta de marear, y a su gente muy disciplinada y sobre aviso contra los engaños de la onda.”

Por estos párrafos pasa su meridiano filosófico. Ellos lo sitúan en el campo del conocimiento en una característica actitud de cautela crítica. Se ha visto cuán exigente era su necesidad de creer, con qué fuerza rechazaba desde lo más íntimo la resignación escéptica. Un robusto instinto de equilibrio intelectual lo defiende, empero, de la especulación incontrolada, a base de generalizaciones abstractas y conclusio-

nes absolutas. En el mismo pasaje saluda, entre las nuevas corrientes que llama idealistas, “*el poderoso aliento de reconstrucción metafísica de Renouvier, Bergson y Boutroux*”. Pero no se enfeuda a ninguno. Apresando el sentido más sutil de las tendencias de su tiempo, huye de la construcción sistemática, comprensivamente advertido, de acuerdo con esas mismas tendencias, de las celadas encubiertas en las relaciones entre el lenguaje y el pensamiento, así como entre la psicología y la lógica de la inteligencia. Merece subrayarse de especial modo este aspecto de su posición mental.

“El lenguaje —escribe en *Motivos de Proteo*— instrumento de comunicación social, está hecho para significar géneros, especies, cualidades comunes de representaciones semejantes. Expresa el lenguaje lo *impersonal* de la emoción; nunca podrá expresar lo *personal* hasta el punto de que no queden de ello cosas inefables, las más sutiles, las más delicadas, las más hondas... Piedras, piedras irregulares con que intentamos cubrir espacios ideales, son las palabras.”

El intelectualismo abstraccionista del lenguaje es denunciado ahí teniendo en cuenta, ante todo, la subjetividad del sentimiento. En otro pasaje lo es desde el punto de vista de las propias ideas:

“No ya la inmutabilidad del dogma en que una idea cristaliza, y la tiranía de la realidad a que se adapta al trascender a la acción: el solo, leve peso de la palabra con que la nombramos y clasificamos, es un obstáculo que a menudo basta para trabar y malograr, en lo interior de las conciencias, la fecunda libertad de su vuelo. La necesidad de clasificar y poner nombre a nuestras maneras de pensar, no se satisface sin sacrificio de alguna parte de lo que hay en ellas de más esencial y delicado... Para quien piensa de veras ¡cuán poco de lo que se piensa sobre las más altas cosas, cabe significar por medio de los nombres que pone a nuestra disposición el uso! No hay nombre de sistema o escuela que sea capaz de reflejar, sino superficial o pobremente, la complejidad de un pensamiento vivo.”⁴

Sobre el espíritu de sistema, en relación con la insuficiencia del lenguaje, dejó todavía un expresivo fragmento, de los que mejor pueden servirnos para captar la naturaleza de su temperamento filosófico. Se halla incluído, sin mención de fecha ni de procedencia, en la edición póstuma de *El Que Vendrá*.⁵ Véasele:

"Es constante que, después de conocer de verdad a los grandes pensadores, leyéndolos directamente y por entero, y meditando lo leído, reconozcamos cuán insuficiente idea de su manera de pensar y del espíritu de su doctrina nos daban las clasificaciones usuales, que, para encerrar al pensamiento individual dentro de una fórmula conocida, le aplican un nombre de los que definen *grosso modo* determinado orden de ideas: *deísmo* o *panteísmo*, *espiritualismo* o *materialismo*. Estas generalizaciones, que pueden definir satisfactoriamente las pocas y mal depuradas ideas que refleja un espíritu cerrado y estrecho, rara vez son aplicables, sin cierta inexactitud, al pensamiento personal, original y hondo; al pensamiento de aquél que ha laborado una concepción propia del mundo, la cual no se comprenderá jamás por la forma descarnada y escueta en que luego la resumen los expositores y los críticos, privándola, al pretender condensarla, de su nervio de originalidad y de su más profundo y delicado sentido. Cuando se ha trabado real y entrañable relación con la mente de un pensador de los que conciben honda y originalmente las cosas, vese la insuficiencia y la vanidad de aquellos términos de escuela, que groseramente identifican dentro de un mismo nombre genérico, espíritus separados por distancias enormes y profundas antipatías ideales, levantando, en cambio, impenetrable muro entre espíritus que tienen las afinidades más íntimas y verdaderas."

Al leer los pasajes transcriptos surge imperativamente el recuerdo próximo de Vaz Ferreira. Notable resulta la afinidad que, bajo distintos aspectos, se descubre entre los espíritus de estos dióscuros de nuestro incipiente humanismo. Se revela ante todo en las dos ideas básicas de la ética intelectual de ambos: la idea de libertad y la idea de tolerancia; ideas cuyo dualismo cabe en el plano de la formulación conceptual y en el de las instancias activas, pero que nacen, sin duda, de

una misma raíz del espíritu. Una concepción abierta e integrante de la personalidad, los conduce a destacarlas con parecidos acentos morales, para salvaguardia del pensamiento en su creación, tanto como en su expresión y su expansividad. Lugares comunes de la filosofía jurídica y de la moral práctica, esas ideas de libertad y de tolerancia adquieren, en las páginas de uno y otro, un enriquecimiento humanista que marca, históricamente, el ingreso de la inteligencia uruguaya a un excitante sentido de recepción y efusión de lo universal.

Pero la afinidad se muestra todavía en un plano más preciso, que nos interesa destacar aquí: el plano del conocimiento. Evadidos del positivismo, cuya limitación especulativa rechazan, asumen ambos, empero, una prudente actitud gnoseológica, basada en el análisis de las condiciones psicológicas de la razón. Es en Vaz Ferreira que desde el punto de vista técnico ese análisis alcanza profundidad y rigor, a través de los sutiles esclarecimientos de la *Lógica Viva*. Pero Rodó se nos revela solidarizado con el espíritu de esta obra. En el prólogo de la misma, aludiendo a uno de sus temas capitales, decía Vaz Ferreira: "Quizá se está efectuando actualmente (y no la sentimos porque estamos en ella) la revolución o evolución más grande en la historia intelectual humana, más trascendental que cualquier transformación científica o artística, porque se trata de algo aun más nuevo y más general que todo eso: del cambio en el *modo de pensar* de la humanidad, por independizarse ésta de las palabras. Se habría confundido mucho el lenguaje con el pensamiento: se habrían aplicado a éste, propiedades y relaciones de aquél. Varios pensadores contemporáneos —nombraré a Bergson, James— son los que tienen una parte personal más grande en este movimiento. Pero él es ambiente." Tan lo era, que se reflejaba en vigorosos atisbos, como se ha podido apreciar, en las páginas de *Motivos de Proteo*, aparecido por una coincidencia digna de anotarse, en el mismo año 1909 en que fué dictado el curso de la *Lógica Viva*.

Como Vaz Ferreira, Rodó se orienta así a la valoración de lo concreto, lo real, lo vivo del pensamiento, en consonan-

cia con el renovado empirismo de la época. Para mencionar una aplicación expresiva de semejante paralelismo mental, *Retórica Viva* podría haber sido el título —por la similitud de fondo con la intención didáctica de la *Lógica* de Vaz Ferreira— de la obra cuya necesidad denunciaba en *El Mirador de Próspero*:⁶

“Abatir esa armazón vetusta de clasificaciones y jerarquías; probar a distribuir el variadísimo contenido de la actividad literaria propia de la civilización y la cultura modernas, según un orden fundado en las formas que realmente viven y en la subordinación que les señala su grado de importancia actual, su mayor o menor adaptación a las condiciones de nuestro espíritu y de nuestro medio; podar la parte convencional y estrechamente *retórica* de la preceptiva, y vigorizar la que reposa sobre alguno de los dos seguros fundamentos de la ciencia estética y de la historia de las literaturas; adaptar a la expresión didáctica los principales resultados y adquisiciones de esa labor inmensa y prolija que la crítica del pasado siglo ha realizado en el estudio de la obra literaria y de sus vinculaciones con el ambiente social y físico en que se produce: tales serían los lineamientos generales de un texto de teoría literaria que hablase al estudiante, no, como los textos actuales, del concepto clásico de las letras, sino del tipo de literatura que el natural desenvolvimiento de la vida ha modelado para nosotros.”

La expresión *vivo* en alusión al pensamiento —típicamente vazferreiriana— la hemos visto subrayada por el propio Rodó en uno de los párrafos de *Motivos de Proteo* transcritos más arriba. Insistiendo, dice todavía en el mismo fragmento:

“Una idea que *vive* en la conciencia es una idea en constante desenvolvimiento, en indefinida formación: cada día que pasa es, en algún modo, cosa nueva; cada día que pasa es, o más vasta, o más neta y circunscrita; o más compleja, o más depurada; cada día que pasa necesitaría, en rigor, de nueva definición, de nuevo credo, que la hicieran patente; mientras que la palabra genérica con que has de nombrarla es siempre igual a sí misma... Cuando doy el nombre de una escuela, fría división de la lógica, a mi pensamiento

vivo, no expreso sino la corteza intelectual, de lo que es en mí, fermento, verbo, de mi personalidad entera; no expreso sino un residuo impersonal, del que están ausentes la originalidad y nervio de mi pensamiento y los del pensamiento ajeno que, por abstracción, identifico en aquella palabra con el mío."

Es sugestivo el empleo —hecho también en otros pasajes— para caracterizar el aspecto viviente y germinal de la idea, de la expresión *fermento*, tan cara en idéntico sentido a Vaz Ferreira, el filósofo de *Fermentario*.⁷

Como Vaz Ferreira también, no obstante pasar por los mismo riesgos, evita la caída en el intuicionismo irracionalista. De la intuición dijo, profundamente, "*que sabe el secreto del orden de la naturaleza, no siendo ella misma, quizá, sino el oculto poder constructivo de la naturaleza que obra en el alma sin ingerencia de la reflexión*". Pero reduce su imperio a la invención poética y a la inspiración moral, a la concepción de lo bello y a la realización de lo heroico. El árbitro supremo en el campo del conocimiento será siempre la razón, cuya autoridad "*puede exigir de ti el abandono del error que ella ha disipado y el amor por la verdad que ella te enseña*". Sólo que la razón ha de marchar constantemente junto a la vida. La parte noble y elevada del espíritu que Ariel representa, en oposición a "*los bajos estímulos de la irracionalidad*", es, a un tiempo mismo, "*la razón y el sentimiento*". Tanto como la "*austera razón*" experimental de la era positivista, desdeña la "*razón razonante*" de Descartes; exalta junto a la del entendimiento "*la sabiduría del corazón*" y admira a Goethe "*cuya filosofía es, con la luz de cada aurora, cosa nueva, porque nace, no de un formalismo lógico, sino del vivo y fundente seno de un alma*".⁸

En esa compenetración de la razón con la vida reposa la concepción de la verdad que ofrece en *La despedida de Gor-*

7. Repite su empleo con igual significación en los fragmentos CXXXVII y CXLVII de la misma obra.

8. Los Últimos Motivos de Proteo, págs. 277 y 313. Motivos de Proteo, CXXXIII, LXXXII. Ariel y Liberalismo y Jacobinismo (Ed. Cervantes, Barcelona, 1930), págs. 14, 33, 110, 190, 205. El Quo Vendrá (Bib. "Rodó", Montevideo, 1941), págs. 115 y 119.

gias, la más excelsa de sus parábolas, aquella cuya moral *"va contra el absolutismo del dogma revelado de una vez para siempre"*.

Pone estas palabras en boca de Gorgias:

"Yo os fui maestro de amor: yo he procurado daros el amor de la verdad; no la verdad que es infinita. Seguid buscándola y renovándola vosotros, como el pescador que tiende uno y otro día su red, sin mira de agotar al mar su tesoro. Mi filosofía ha sido madre para vuestra conciencia, madre para vuestra razón. Ella no cierra el círculo de vuestro pensamiento. La verdad que os haya dado con ella no os cuesta esfuerzo, comparación, elección: sometimiento libre y responsable del juicio, como os costará la que por vosotros mismos adquiráis, desde el punto en que comencéis realmente a vivir. . . Las ideas llegan a ser cárcel también como la letra. Ellas vuelan sobre las leyes y las fórmulas; pero hay algo que vuela aun más que las ideas, y es el espíritu de vida que sopla en dirección a la Verdad."

El lenguaje —palabra, fórmula— es incapaz de asir la intimidad del pensamiento que siempre lo trasciende; la razón —concepto, idea— no lo capta a su vez sino a costa de una renovación continua, porque el pensamiento es, en definitiva, uno solo con la corriente de la vida. Sólo cuando se llega realmente a vivir se alcanza nueva verdad y es por verdades nuevas cada día que se expresa la verdad infinita. He ahí su concepción vivencial de la verdad, cuya inspiración había recibido, sin duda, aunque para darle un sello personal, de la filosofía de la vida y de la acción característica de su época, en especial el bergsonismo. A ella se vinculan estrechamente todavía las ideas que emitió sobre las relaciones entre el conocimiento, la acción y la voluntad, dentro de la visión temporalista y dinámica del ser que constituye el fondo de *Motivos de Proteo*.

"El tiempo es el supremo innovador" —escribe al frente de dicha obra—. *"Su potestad, bajo la cual cabe todo lo creado, se ejerce de manera tan segura y continua sobre las almas como sobre las cosas"*. Concepto éste en el que funda la que él mismo llama su *"filosofía de la acción"*

RODO

y la vida”, en otros términos, la doctrina proteica de la personalidad. Conocimiento de sí mismo, “*mas no en inmóvil contemplación, ni por prurito de alambicamiento y sutileza; no como quien, desdeñoso de la realidad, dando la espalda a las cien vías que el Mundo ofrece para el conocimiento y la acción, vuelve los ojos a lo íntimo del alma, y allí se contiene y es a un tiempo el espectador y el espectáculo... Yo te hablo del conocerse que es un antecedente de la acción, del conocerse en que la acción es, no sólo el objeto y la norma, sino también el órgano de tal conocimiento*”. Por este conocimiento renovarse, transformarse, rehacerse, a través de inventos de la voluntad bajo la mirada vigilante de la inteligencia —“*la voluntad es, tanto como el pensamiento, una potencia inventora*”— para dar forma a lo potencial e inconsciente de nuestro ser; reserva inexhausta de la realidad, incomparablemente más honda y rica que lo superficial y actual de la conciencia.⁹

IV

Del positivismo al idealismo; tal la curva filosófica de Rodó, según él mismo la indicara. Como hemos visto, habló alguna vez de neo-idealismo para hacer la distinción con el clásico. Era distinta la actitud en el campo del conocimiento; en lugar del dogmatismo de la razón abstracta, el alerta sentido crítico —debido, como lo reconocía, a la propia iniciación positivista— de una razón identificada con la experiencia vital.

Descartada esa prevención gnoseológica, de que ocasionalmente daba cuenta con el prefijo neo, ¿qué sentido asumía en él la definición esencial de *idealismo*? Se hace necesario precisarlo. Pocos términos filosóficos tan vagos y equívocos como éste. Por otra parte, nadie más dispuesto que Rodó, como ya sabemos, a reconocer que “*no hay nombre de sistema o escuela que sea capaz de reflejar, sino superficial y pobremente, la complejidad de un pensamiento vivo*”.

9. Motivos de Proteo, I, II, VII, XVI, XVIII, XIX, XXXV.

Nada tiene que ver con el suyo, sea dicho ante todo, el idealismo ontológico que disuelve el mundo en la conciencia, que reduce toda la realidad a pensamiento o *idea*, entendida ésta ya como ente conceptual, ya como contenido psicológico de la percepción. Semejante problema no se lo planteó Rodó de un modo expreso, lo que no significa que no tuviera noción de él. En una cita de Hartmann alude al reconocimiento que éste hace de *"la superioridad de la filosofía cristiana en cuanto afirma la realidad del mundo, sobre el idealismo nihilista que ha detenido la evolución de los arios asiáticos"*. Referencia harto escueta y sin duda indirecta, pero que alcanza a mostrar, no sólo que poseía el sentido metafísico del término idealismo, sino también que no era precisamente ése —actualizado entonces por ciertos aspectos de la restauración filosófica de su tiempo— el que lo seducía. De la Realidad —escrita con mayúscula— reclamó *"una concepción amplia y armónica, la que comprende lo mismo el vasto campo de la vida exterior, que la infinita complejidad del mundo interno"*.¹⁰

Su idealismo, en cuanto expresión filosófica, no procede directamente de idea, como en aquel sentido metafísico, sino de *ideal*. Este término deriva a su vez de idea, pero aquí no como adjetivación o predicado, sino con la significación sustantiva de idealidad. La idealidad es, para Rodó, una esfera generada por la existencia plural del ideal, que su pensamiento distingue y opone con insistencia a la de la realidad. El ideal existe, aunque sólo en idea; mas, no en calidad de representación abstracta o de concepto puro, engendro formal de la lógica. Existe, para decirlo con el término que ha hecho fortuna en la filosofía contemporánea y cuya proyección Rodó no tuvo tiempo de conocer, como *valor* que apunta a la realidad aspirando y exigiendo ser trascendido de algún modo a ella. Es por esta afirmación, y sólo por ella, del ideal como valor, que oponía el idealismo al positivismo, considerado éste en todas sus manifestaciones —estéticas, éticas y especulativas— como realismo.

10. Liberalismo y Jacobinismo, 149. El Quo Vindrà, 122.

En primer lugar, en el orden estético, concibe el arte de su tiempo como una reacción idealista contra el realismo naturalista de las generaciones anteriores. Reacción idealista constituida, en esencia, por la búsqueda de la belleza en el ensueño, rescatado de una proscripción que no se pudo soportar. En sus críticas tempranas de la *Revista Nacional*, destaca a menudo, con simpatía, los anhelos de "*restauración ideal*", la "*infinita sed de un ideal*", las "*nostalgias ideales*" que estremecen a las manifestaciones artísticas de fines del siglo; y de la obra de Rubén Darío declara poco después que "*es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo*".¹¹

Pero este renacimiento estético idealista no ha de ser a costa de la realidad bien entendida. Uno de los terrenos en que se había hecho sentir la oportunidad histórica del positivismo, era "*el de la imaginación artística, a la cual libertó, después de la orgía de los románticos, de fantasmas y quimeras*". Esa conquista debe defenderse. El arte debe tener un "*contenido humano*", guardando "*solidaridad y relación con las palpitantes oportunidades de la vida y los altos intereses de la realidad*".

"¿Necesitamos, los que tenemos la sed de una nueva fuente espiritual para nuestro corazón y nuestro pensamiento, desandar el camino andado, volver la espalda a aquellas fuentes que brotaron ayer de los senos de la Realidad?... Comienza la cuestión del arte contemporáneo —ha dicho un crítico— cuando una vez sancionada como su condición general la Realidad, dirígese el alma humana al artista y al pensador y le pregunta: ¿Qué género de realidad vas a escoger? ¿Qué aspecto de la vida vas a tomar como base de inspiración y de trabajo? Viene, pues, el espíritu nuevo a fecundar, a ensanchar, no a destruir."¹²

En segundo lugar, ese sentido del idealismo, con punto de partida en la realidad, en la vida, para sublimarlas, reaparece enriquecido en el campo de la ética. Aquí también el

11. El Que Vendrá, 14, 29, 40, 61, 62, 127.

12. El Que Vendrá, 122, 123, 149.

idealismo se opone al realismo positivista, que se había llamado utilitarismo, como allí naturalismo. El positivismo, interpretado con un criterio estrecho —en especial como llegó a divulgarse en América— *“llevaba a una exclusiva consideración de los intereses materiales; a un concepto rebajado y mísero del destino humano; al menosprecio o la falsa comprensión, de toda actividad desinteresada y libre; a la indiferencia por todo cuanto ultrapasara los límites de la finalidad inmediata que se resume en los términos de lo “práctico” y lo “útil”...”*. La crítica del utilitarismo, como positivismo práctico, es uno de los asuntos centrales del *Ariel*, donde se particulariza en el enjuiciamiento de los Estados Unidos, *“encarnación del verbo utilitario”*. La prédica moral de Próspero se orienta así a exaltar el ideal desinteresado, a revelar *“la fe en el ideal”*, a *“devolverle a la vida un sentido ideal”*.¹³

Pero aquí tampoco, como en el arte, el idealismo ha de importar el sacrificio de la realidad; antes bien, se la ha de tener constantemente en vista, no ya para transfigurarla por la imaginación, sino para mejorarla por la inserción activa de la idealidad en lo real. El positivismo había sido también oportuno *“en el terreno de la práctica y la acción, a las que trajo un contacto más íntimo con la realidad”*. Esa es conquista que también debe defenderse. Sin duda que *“donde quiera que elijamos la potencia ideal, y aun cuando nos lleve en dirección de algo vano, equivocado o injusto, ella, con sólo su poder de disciplinarnos y ordenarnos, ya encierra en sí un principio de moralidad que la hace superior a la desorientación y el desconcierto”*. Pero es a encarnarse en la realidad que se dirige esencialmente. Es a la acción, frecuentemente invocada, que Próspero refiere *“el pensamiento idealizador”*. Por eso admira en Atenas —modelo imperecedero de la humanidad— el que haya sabido *“engrandecer a la vez el sentido de lo ideal y de lo real”*.¹⁴

En tercer lugar, en fin, no sólo en los campos del arte y de la acción el idealismo de su tiempo renovaba al positi-

13. *Ariel*, 16, 17, 18, 22, 28, 29, 32.

14. *Motivos de Proteo*, CXI. *Ariel*, 31, 108.

vismo. También, dijo, *"en la esfera de la especulación reivindicamos, contra los muros insalvables de la indagación positivista, la sublime terquedad del anhelo que excita a la criatura humana a encararse con lo fundamental del misterio que la envuelve"*. El idealismo se opone aquí, igualmente, al realismo; a aquel realismo que en el campo del conocimiento se daba por satisfecho con la superficialidad aparente del mundo de los sentidos. Pero no para afirmar por discursos más o menos lógicos, al estilo de la vieja metafísica, la existencia de un orden ideal suprasensible, fundamento último de la experiencia: el positivismo había sido evidentemente oportuno *"en el terreno de la pura filosofía, donde vino a abatir idealismos agotados y estériles"*. Es en la noción de ideal como valor que reposa también en este aspecto el idealismo de Rodó. Esa *"sublime terquedad del anhelo que excita a la criatura humana a encararse con lo fundamental del misterio que la envuelve"*, se confunde en él con la necesidad de alcanzar la fuente última de los ideales, es decir, de los valores. Su idealismo se presenta entonces como una axiología; una axiología que, al mismo tiempo que fundamenta su filosofía de la acción, se relaciona íntimamente con su visión metafísica del ser.

Afirma los valores como *"aquellas nociones superiores que mantienen fija la mirada en una esfera ideal: bien, verdad, justicia, belleza"*. Al igual que las ideas platónicas, esas altas nociones, *"elementos superiores de la existencia racional"*, se corresponden entre sí, convergiendo hacia un centro armonioso constituido por *"el sentimiento de lo bello, la visión clara de la hermosura de las cosas"*. Dar a sentir lo hermoso es obra de misericordia y también de sabiduría. *"Aquellos que exigirían que el bien y la verdad se manifestasen invariablemente en formas adustas y severas, me han parecido siempre amigos traidores del bien y la verdad"*. Pero tal correspondencia no es como en Platón producto de un orden trascendente; y mucho menos conclusión discursiva imponiéndose por su validez lógica. Es, simplemente, la creencia *"en el encañamiento simpático de todos aquellos altos fines del alma"*,

considerándose *"a cada uno de ellos como el punto de partida, no único, pero sí más seguro, de donde sea posible dirigirse al encuentro de los otros"*.

Es que los ideales —los valores— no tienen un fundamento a priori, ni racional ni teológico. Surgen de la experiencia. Los crea la vida en el seno de la Naturaleza. Lo alcanzó a decir, rápida pero expresivamente en la oración de Próspero. En nombre de aquella esfera ideal obra Ariel. Y Ariel no es sino

... *"el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida... Ariel es, para la Naturaleza, el excelso coronamiento de su obra, que hace terminarse el proceso de ascensión de las formas organizadas con la llamarada del espíritu"*.

Contrariamente a lo que suele decirse, estamos lejos de los platonismos y de los cartesianismos, de los arquetipos eternos y de las ideas innatas, derivados de un cerrado ordenamiento racional anterior a toda experiencia. Es el naturalismo evolucionista, ambiente en la filosofía de su época —Spencer había sido uno de sus grandes maestros— lo que sirve de fondo metafísico a su teoría de los valores; un naturalismo evolucionista refrescado por la naciente filosofía de la vida que procedía de él. Naturaleza, Evolución, Vida —escritos a menudo con mayúscula— son conceptos que recorren el Ariel, como por otra parte el resto de su obra, jalonando una concepción inmanente al mismo tiempo que abierta, progresiva y optimista del ser. En nombre de *"la causa del espíritu"*, que *"corona la obra de la Naturaleza"*; sin confiar más que *"en la eterna virtualidad de la Vida"*, convoca a la juventud para *"el aceleramiento continuo y dichoso de la evolución"*, porque *"lo que a la humanidad importa salvar contra toda negación pesimista, es, no tanto la idea de la relativa bondad de lo presente, sino la de la posibilidad de llegar a un término mejor por el desenvolvimiento de la vida, apresurado y orientado mediante el esfuerzo de los hombres"*.

Portadora del espíritu, la humanidad culmina "*el proceso de ascensión de las formas organizadas*". Viene de la oscura raíz animal. La fraternidad con los animales que manifestó tan delicadamente en *Mi Retablo de Navidad*,¹⁵ uníase en su espíritu a la convicción intelectual de la solidaridad biológica de las especies:

"La investigación científica, reduciendo considerablemente la distancia que el orgullo imaginara entre nuestra especie y las inferiores; patentizando entre una y otras las similitudes de organización y el parentesco probable, tiende a rehabilitar aquellas simpatías, nacidas del natural instinto, por cuanto ofrece, como ellas, fundamentos para la piedad y compasión respecto de seres que reconocemos dotados de todas las capacidades elementales de nuestra sensibilidad, muy ajenos del automatismo sin alma que en un tiempo se atribuía al animal, identificado casi por los cartesianos con los muñecos de resorte."

Inspirando "*los débiles esfuerzos de racionalidad del hombre prehistórico*" —no como reminiscencia de una perdida patria celeste— comenzó la gesta de Ariel. Él es, desde entonces, "*el héroe epónimo en la epopeya de la especie, el inmortal protagonista*", acudiendo ágil, "*como al mandato de Próspero, a la llamada de cuantos le aman e invocan en la realidad*". ¿De dónde su imperio? "*Su fuerza incontrastable tiene por impulso todo el movimiento ascendente de la vida.*" El ideal, por tanto —el valor—, no reconoce otra fuente que la vida misma en su acción incesantemente creadora. Amado e invocado desde la realidad, interviene para modificarla, remontándola a un término mejor. Tal el fundamento último de su filosofía de la acción, de sus ideas sobre la relación entre el pensamiento y la vida y, en definitiva, de su doctrina proteica de la personalidad. Doctrina que tenía por centro la vocación, porque la vocación, orientada hacia un "*ideal concreto*", marca en la profundidad viviente de la conciencia —en la *realidad*— "*el polo de idealidad*" que imanta al alma individual.¹⁶

15. El Mirador de Próspero.

V

La historia humana que Ariel protagoniza, expresión culminante del movimiento ascendente de la vida, no responde a un impulso ciego ni a un determinismo mecánico. Las “*armonías de la historia y de la naturaleza*” —más de una vez aludidas— no son resultado del azar ni tampoco de la causalidad. Hay en el universo una “*oculta potestad que rige las cosas*”, y en la historia, un “*nissus*” secreto que empuja la conciencia de la humanidad a la realización de un orden, al cumplimiento de una norma de verdad y de belleza”. Un escondido finalismo, un ignorado plan, guía, pues, la obra de Ariel. Se alcanza, no obstante, el destino último de ese plan: el triunfo definitivo del espíritu sobre la materia. Ariel

... “cruzaré la historia humana, entonando, como en el drama de Shakespeare, su canción melodiosa, para animar a los que trabajan y a los que luchan, hasta que el cumplimiento del plan ignorado a que obedece, le permita —cual se liberta, en el drama, del servicio de Próspero— romper sus lazos materiales y volver para siempre al centro de su lumbre divina”.¹⁷

Su lumbre divina... No es un tropo literario. Llegados a este punto nos sale al encuentro, en el pensamiento de Rodó, su vivencia religiosa de lo absoluto. La atracción del enigma lo persiguió desde la primera hora. El positivismo ortodoxo había querido alejar su tentación del ambiente de las almas. Pero, dice patéticamente en *El Que Vendrá*, “*el misterio indomable se ha levantado más imperioso que nunca en nuestro cielo, para volver a trazar, frente a nuestra conciencia acongojada, su martirizante y pavorosa interrogación*”. La frase es característica. Más que pensar a lo absoluto como problema lo sintió como misterio. Esta expresión, de raíz religiosa, reaparece constantemente en sus escritos, sirviendo de fondo a

16. Ariel, 110, 111. Motivos de Proteo, XII, XVIII.

17. Ariel, 19, 106, 111. Motivos de Proteo, XVI, XXXVI. Liberalismo y Jacobinismo, 208.

la contenida efusión emocional de aquella su "*ansia de creer que es casi una creencia...*", confesada también en *El Que Vendrá*.

Es inevitable reconocer en este plano de su espíritu, el poderoso influjo de Renan, su admirado maestro, quien presidió a fines del siglo pasado una profunda remoción del sentimiento religioso en el campo del libre pensamiento. Hace Rodó la declaración de que nadie ha definido de manera que mejor le satisfaga

... "la posición de la conciencia libre frente al problema religioso... Hay en la manera cómo este extraordinario espíritu toca cuanto se relaciona con el sentimiento y el culto del eterno Misterio, un tacto exquisito y una facultad de simpatía y de comprensión tan hondas, que hacen que se desprenda de sus páginas —*escépticas y disolventes* para el criterio de la vulgaridad— una real inspiración religiosa, de las más profundas y durables, de las que perseveran de por vida en el alma que ha recibido una vez su balsámica unción".¹⁸

Pero la más profunda fuente de su religiosidad no fué, sin embargo, ésa que le llegaba de los libros. Fué la existencial del Dolor, amarga deidad —nombrada casi siempre con mayúscula— cuya compañía no lo abandonaba y que acaso lo condujo al tránsito final.

"Esa otra común falsedad —escribió en *Los Ultimos Motivos de Proteo*— que consiste en olvidarse del misterio del mundo y desdeñar las voces graves con que las cosas que nos rodean nos preguntan sobre la sombra de donde salimos y la sombra a donde vamos; esa falsedad que nos encierra dentro de lo temporal y sensible, sin un pensamiento trascendente, sin una nostalgia de lo alto, quizá sin una emoción de idealidad y de ternura ¿quién la deshace como el dolor, de cuya inspiración nacieron siempre los supremos desprendimientos respecto de los bienes efímeros y las más puras consagraciones a la incorruptible virtud de las ideas? ¿Dónde para la elevación del espíritu a alturas religiosas, habrá tan sublimador acicate como él? ¿Cuándo se piensa más en lo que sale fuera de la

18. Liberalismo y Jacobinismo, 227.

averiguación de las cosas naturales, que cuando la amargura del corazón sale a provocar ese inmortal apetito de la mente?"¹⁹

No obstante esa disposición de espíritu, se mantuvo racionalmente en una posición agnóstica, de cuyas reservas da cuenta expresa en un pasaje de *Liberalismo y Jacobinismo*:

"La preocupación del Misterio infinito es inmortal en la conciencia humana. Nuestra imposibilidad de esclarecerlo no es eficaz más que para avivar la tentación irresistible con que nos atrae, y aun cuando esta tentación pudiera extinguirse, no sería sin sacrificio de las más hondas fuentes de idealidad para la vida y de elevación para el pensamiento. Nos inquietarán siempre la oculta razón de lo que nos rodea, el origen de donde venimos, el fin a donde vamos, y nada será capaz de sustituir el sentimiento religioso para satisfacer esa necesidad de nuestra naturaleza moral, porque lo absoluto del Enigma hace que cualquiera explicación positiva de las cosas quede fatalmente, respecto de él, en una desproporción infinita, que sólo podría llenarse por la absoluta iluminación de una fe. Desde este punto de vista la legitimidad de las religiones es evidente."²⁰

Guarda relación esta actitud con su convicción respecto a los límites de la razón en el campo del conocimiento. No creía que en este aspecto se pudiera refutar esencialmente al positivismo en la formula de Spencer, de la cual había sido anticipo la evolución final del propio Comte, al "*transfigurarse el tono de su pensamiento y dilatarse los horizontes de su filosofía en la perspectiva ideal y religiosa*". Spencer ha

... "remontado su espíritu soberano a la esfera superior desde la cual religion y ciencia aparecen como dos fases diferentes, pero no inconciliables del mismo misterio infinito... 'La posición central de las religiones es inexpugnable', ha dicho en aquel maravilloso capítulo de *Los Primeros Principios*, que se intitula *Reconciliación*, y en el que la austeridad del pensamiento científico llega —sin otra fuerza patética que su propia desnuda eficacia— a producir en nuestro ánimo conmovido el sentimiento de concordia, de paz, de beati-

19. Pág. 223.

20. Pág. 225.

tud, con que el espectador del teatro antiguo asistía, en el solemne desenlace de la tragedia, a la solución y purificación de todo conflicto de pasiones...".²¹

El sentimiento religioso, en cuanto "*amor de lo absoluto*", "*amor de lo suprasensible*", es "*la idealidad más alta*". Pero sólo es legítimo supliendo a la razón más allá de sus límites. Las cuestiones religiosas "*son aquéllas en que por más parte entra el fondo «inconsciente» e inefable de cada espíritu, y en que más se ha menester de esa segunda vista de la sensibilidad que llega a donde no alcanza la perspicuidad del puro conocimiento*". Hasta donde ésta alcanza la razón es soberana. Por eso condena las religiones históricas en cuanto ellas aspiran a ofrecer la verdad absoluta. "*Flaquean en lo que tienen de circunscrito y negativo; flaquean cuando pretenden convertir lo que es de una raza, de una civilización o de una era: el dogma concreto y las formas plásticas del culto, en esencia eterna e inmodificable*." Y por eso habló alguna vez del "*sentimiento de protesta y de angustia con que se asiste al espectáculo de un espíritu capaz de desplegar con amplia libertad su vuelo y a quien contienen y limitan las trabas de dogmas difícilmente conciliables con los fueros de la libre investigación y de la razón independiente*".²²

En nombre de esa razón independiente abandonó la fe tradicional. A historiar, en el fondo, ese trance, al mismo tiempo que a suscitarlo en los demás como una superior emancipación del espíritu, dedicó algunos de los pasajes fundamentales de *Motivos de Proteo*: "*Nubla tu fe una leve duda; la ahuyentas, la disipas; y cuando menos la recuerdas, torna de tal manera embravecida y reforzada, que todo el edificio de tu fe se viene en un instante y para siempre al suelo*". Te acusarán de apóstata. Pero "*el dogma que ahora es tradición sagrada, fué en su nacer atrevimiento herético. Abandonándolo*

21. *Motivos de Proteo*, LIV. Liberalismo y Jacobinismo, 207, 226.

22. Ariel, 79. Liberalismo y Jacobinismo, 228, 226, 224.

*para acudir a tu «verdad», no haces sino seguir el ejemplo del maestro que, por fundarlo, quebrantó la autoridad de la idea que en su tiempo era dogma”.*²³

Semejante posición frente al sentimiento religioso por un lado, y a las religiones históricas por otro, expresaba en el plano de la inteligencia y de la doctrina una dualidad radical de su espíritu: el racionalismo eminente y rector, en contraste con un oculto misticismo asentado en los estratos más profundos de la personalidad. Se sospecha que ese dualismo espiritual —del que fué reflejo estético e ideológico la simultánea devoción por el paganismo helénico y el cristianismo primitivo aprendida en Renan— se tradujo en un lacerante conflicto viviente, en una titánica lucha, presidida por aquellas sus deidades amigas, la Duda y el Dolor. Fiel a una norma de equilibrio y armonía, lo veló cuanto pudo en la serenidad prodigiosa de su expresión intelectual y artística. No tanto, sin embargo, que no llegara a hablarnos directamente de él. Lo hizo en *Los Ultimos Motivos de Proteo*, describiéndonos las dos personalidades que convivían en su alma, representadas plásticamente, una y otra, por lo que llamó la “noche sinfónica” y la “noche estatuaría”: la del “yo” más profundo y personal, con su morada en el sentimiento, y la de Glauco, pagano huésped, con su morada en la razón:

... “Aun en el torbellino de la acción, aun en el seno de la multitud... la idea del enigma indescifrable, suele aparecérseme de súbito; y cual si fuera un llamado imperativo y angustioso, me sustrae a la preocupación del instante. Pero con Glauco esto pasa y se disipa. Cuanto reconozco mío en las ansiedades de un Pascal, en los estremecimientos de un Carlyle, deja de pertenecerme. Como si el viento se tornara, las campanas que suenan del otro lado del abismo quedan mudas. Todo lo de la tierra, en cambio, se magnifica y realza. Me complacen los límites de la naturaleza, amorosos brazos de la Forma, que no dejan lugar a aspiración mayor, ni al impulso con que el alma busca su centro fuera de ellos”. “... mas yo quiero también para mi alma aquella parte de mí que no es de

Glauco. Porque con él están la claridad, la paz y la armonía; pero en la austeridad, en la sombra, que en el alma quedan fuera de su cerco de luz, hay manantiales y veneros para los que él no sabe el paso... Allí nutre sus raíces el interés por el sagrado e infinito Misterio; allí brota la vena de amor cuya pendiente va a donde están los vencidos y los míseros; allí residen la comprensión de otra beldad que la que se contiene en la Forma, y la tristeza que lleva en sí su bálsamo y cuyos dejos son mejores que las dulcedumbres del deleite...".²⁴

VI

Tuvo la intención, o sintió la necesidad, de formular en términos explícitos su agnosticismo religioso. "*Cuando me llegue el turno —escribió a alguien una vez— yo le hablaré con igual íntima verdad, de la manera cómo a mi alma se impone la atracción del formidable enigma, y de lo que creo y de lo que dudo*". ¿Llegó acaso a hacerlo? No hay constancia en la parte édita de su obra. Sólo accidentalmente insinuó sus convicciones sobre la inmortalidad del alma y sobre la divinidad. En cuanto a la primera —excluida la imagen estética que de la misma ofrece en *El Camino de Paros*— reveló una inclinación escéptica en *Ariel*, considerando que si la humanidad hubiera de desesperar definitivamente de la inmortalidad de la conciencia individual, el sentimiento más religioso con que podría sustituirla sería el de la persistencia en las generaciones futuras de lo mejor que ella ha sentido y ha soñado.²⁵

En cuanto a la divinidad, en cambio, aunque bajo la forma de hipótesis, avanzó en una ocasión ideas afirmativas de un panteísmo evolucionista, cuya significación filosófica armoniza estrechamente con su visión metafísica de la realidad. Aquélla que hemos llamado concepción inmanente, al mismo tiempo que abierta, progresiva y optimista del ser que sirve de fundamento a su axiología de cuño naturalista. Se encuentran dichas ideas en un pasaje de *Mi Retablo de Navidad*:

24. Pág. 186, 168, 248 a 252.

25. *Liberalismo y Jacobinismo*, 229. *El Camino de Paros*, 150. *Ariel*, 108.

“Antes que lamentarse porque Dios no sea niño de veras durante un día del año, acaso es preferible pensar que Dios es niño siempre, que es niño *todavía*. Cabe pensar así y ser grave filósofo. El Dios en formación, el Dios *in fieri* en el virtual desenvolvimiento del mundo o en la conciencia ascendente de la humanidad, es pensamiento que ha estado en cabeza de sabios. Y hemos de considerarla la peor, ni la más desconsoladora de las soluciones del Enigma?... ¡Niño-Dios de mi retablo de Navidad! Tú puedes ser un símbolo en que todos nos reconciliemos. Tal vez el Dios de la verdad es como tú. Si a veces parece que está lejos o que no se cura de su obra, es porque es niño y débil. Ya tendrá la plenitud de la conciencia y de la sabiduría, y del poder, y entonces se patentizará a los ojos del mundo por la presentánea sanción de la justicia y la triunfal eficiencia del amor. Entre tanto, duerme en la cuna... Hermanos míos: no hagamos ruido de discordia; no hagamos ruido de vanidad, ni de feria, ni de orgía. Respetemos el sueño del Dios-niño que duerme y que mañana será grande. ¡Mezamos todos en recogimiento y silencio, para el porvenir de los hombres, la cuna de Dios!”.

Y más no dejó entrever de *la Ultima Thule de su alma*.

MANUEL ARTURO CLAPS

CARLOS VAZ FERREIRA

NOTAS PARA UN ESTUDIO

ES DIFÍCIL ESCRIBIR sobre Vaz Ferreira, pero es necesario. Hay que intentar el análisis y la valoración de su obra desde nuestra perspectiva, es decir, expresar lo que significa para nosotros, luego de los cuarenta años largos transcurridos desde su iniciación, años en los que se ha operado un cambio radical en la atención filosófica y acontecimientos terribles han estremecido la conciencia del hombre.¹

Esclarecernos con respecto a Vaz Ferreira es, en cierto sentido, esclarecernos con respecto a nosotros mismos, dado que su personalidad ha influido de un modo determinante en la formación de nuestro ambiente espiritual.

Primeramente se deben establecer algunos hechos. Vaz Ferreira es el primer hombre que en Hispanoamérica ha pensado de un modo original. Los anteriores estaban —en mayor o menor grado— predeterminados en pensadores europeos. Es a partir de él que el pensamiento hispanoamericano se independiza, comienza a existir, en el sentido exacto de la palabra. Pensó por su propia cuenta, prescindiendo de todas las teorías. Y se destaca más su actitud en contraposición con la de otros,

1. Hay que tener en cuenta que Vaz no ha escrito en rigor ningún libro. Todos ellos son versiones taquigráficas de sus conferencias. Ésta ha sido su verdadero órgano de expresión. Cito siempre según las ediciones indicadas con las correspondientes abreviaturas: *Lógica Viva*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1920: L. V.; *Moral para intelectuales*, *El Siglo Ilustrado*, 1920: M. I.; *Fermentario*, Tipografía Atlántida, 1938: F.; *Conocimiento y Acción*, Barreiro y Ramos, 1920: C. y A.; *Los problemas de la Libertad*, publicado en la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, año I, Nº I, 1947: P. de L. (No cito la edición original porque es inhallable); *Sobre la propiedad de la Tierra*, Barreiro y Ramos, 1918: P. de T.; *Sobre los problemas sociales*, Buenos Aires, Losada, 1939: P. S.; *Transcendentalizaciones matemáticas ilegítimas*, Bs. As., Instituto de Filosofía, de la Fac. de Fil., 1940: T. M. I.; *La actual crisis del mundo*, Bs. As., Losada, 1940: C. del M.; *Lecciones sobre Pedagogía y cuestiones de Enseñanza*, volumen III, Barreiro y Ramos, 1910: L. P. y E.

que con materiales ajenos, y a veces heterogéneos, reorganizan y recomponen un remedo de pensamiento.

Es el típico pensador de problemas. Ha replantado problemas mal planteados con originalidad asombrosa, llevando el pensamiento a las fuentes mismas de las cuestiones. Sus planteos abren perspectivas para seguir pensando, instauran la claridad, fiel a la forma de la filosofía como pensamiento de la distinción.² En su obra se asiste una vez más al triunfo de la razón analítica.

Con Vaz Ferreira se llega, en la historia cultural del país, al ámbito de la filosofía, a la real dimensión del pensamiento.³

Por eso su influencia ha sido más profunda. Desde las primeras publicaciones hasta ahora, su obra ha sufrido las vicisitudes previsibles. Ha conocido la devoción y el rechazo y ha llegado un momento en que ha quedado al margen de las preocupaciones de la juventud. Hay que hacer constar este hecho, aunque implique una injusticia. Vaz Ferreira es poco leído; más aún, sin haberlo practicado hay una predisposición contra su pensamiento. Es cierto que ésta es una reacción indirecta, ya que la mayoría de los que lo rechazan ni siquiera lo han leído, y reaccionan contra los

2. Según la afirmación de Benedetto Croce: "La investigación filosófica es inducción y deducción a la vez, pensamiento de la distinción y pensamiento de la unidad en la distinción". *Lógica*, Bari, Ed. Laterza, 1920, pág. 176.

3. *Rodó y Vaz Ferreira*. Hay entre ellos una diferencia de plano. En el primero predomina el escritor, en el segundo la preocupación la constituyen los problemas, de ahí el mal gusto que a veces se le reprocha por parte de escritores, mal gusto del que se disculpa: "perdón por las palabras, es para pensar" (P. S., 73). En Vaz el lenguaje es sólo vehículo, se disimula en beneficio del pensamiento (estilo de hombre de ciencia ha dicho Lida) mientras que en Rodó es motivo especial de atención.

A pesar de ser coetáneos —Vaz nace un año después que Rodó, y el curso de *Lógica Viva* se dicta el mismo año en que aparece *Motivos de Proteo*— parece que hay una diferencia de años, de generación, entre ambos. Las coincidencias que señala Ardao, me parecen debidas a la época y a las influencias en parte comunes, pero hay una diferencia muy grande en la manera de realizar esos propósitos afines. Así como Rodó estaba extraordinariamente dotado para la expresión verbal, tenía un dominio y una fruición del idioma, Vaz lo está para el pensamiento.

Con respecto al criterio de la verdad, hay en Rodó un eclecticismo, lo que podríamos llamar según la feliz expresión de Aldous Huxley un "acercamiento ontológico a la verdad", mientras que en Vaz el criterio es la evidencia misma.

Además hay en Rodó una digresión constante, un vagabundeo de la meditación, que aunque obedezca a un mismo centro originario se dispersa en mil formas, mientras que en Vaz hay una obstinada permanencia en el problema.

que de un modo u otro parecen continuar su actitud frente a los problemas. Uno de los propósitos de este trabajo es analizar las causas de este hecho. Hecho grave, más para un maestro, y más aún en nuestra América, pobre de tradición, en donde la necesidad de figuras rectoras se hace sentir imperiosamente.

Aparte de la causa apuntada, hay otra que es el cambio de horizonte filosófico operado, necesidad de metafísica a toda costa, de impulso hacia el ser, en esta época en que menos se es, y que no encuentra satisfacción en su obra. Paralelamente se manifiesta un desinterés por un pensamiento del tipo del suyo, que en Francia, por ejemplo, se traduce en el desvanecimiento de la influencia de Bergson.

Pero antes de arribar a una conclusión se debe revisar bien las ideas fundamentales que el maestro nos propone: con respecto al método, a la filosofía, a la razón, a la religión, a los problemas sociales, a la moral.

Así como se intentó hace años —y parece continuarse ahora— una revisión de Rodó ⁴ no parece inoportuno iniciar una revisión de Vaz Ferreira, —aunque se realice de un modo parcial y fragmentario. Esta tarea se hace más urgente a medida que la crisis espiritual se agudiza y nuevas corrientes aparecen en el campo del pensamiento. Luego de la desorientación y el peregrinaje de los últimos años se siente una necesidad de “entrar a puerto” ⁵ de algunas creencias fundamentales, y hay que resolver si se puede continuar en la dirección iniciada por el maestro o se debe comenzar de nuevo.

Esta necesidad de juicio está pues en función de nuestra necesidad de acción —en los dos sentidos, espiritual y social— ya que como dice Croce “se juzga para seguir actuando, esto es, para vivir. Después de acabada la vida el juicio es vano (vana alabanza o paraíso, o vana crueldad o infierno)” ⁶.

4. Véase los dos artículos de F. González Areosa, aparecidos en la Revista Ariel. (En realidad la Revista Ariel a pesar de su nombre acusa la influencia de Vaz Ferreira más que la de Rodó.)

5. Expresión de Vaz Ferreira, en Fermentario, pág. 112.

6. Croce, Filosofía della Pratica, Bari, Laterza, 1916, pág. 66.

I

LAS INFLUENCIAS

La época de formación de Vaz Ferreira coincide con los últimos años de la influencia del positivismo y con los primeros de la crisis que siguió. Años verdaderamente críticos para la filosofía en que comienza una nueva etapa cuyos representantes más significativos van a ser Henri Bergson y Edmund Husserl. Al coincidir pues, los años de su formación con esta etapa crítica, retiene del positivismo lo mejor; aquellos supuestos que ya Rodó ha señalado con precisión: "La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar, la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebato estéril, de la vana anticipación."⁷

Quien quiera conocer las fuentes del pensamiento de Vaz deberá consultar ante todo en *Moral para Intelectuales* una lista de obras que recomienda a los estudiantes, lista muy significativa porque en ella se encuentran junto con los nombres de los autores que han influido sobre él, un índice de sus preferencias y la manifestación de las características de su pensamiento. Figuran allí Guyau (casi toda su obra), Fouillée, Hoffding, James, Stuart Mill, Bergson, Los Evangelios, Montaigne, Groussac, Nietzsche, Renán, Rodó, Diderot, Unamuno, Anatole France, Barret.⁸

7. El mirador de Próspero, Barcelona, Ed. Cervantes, 1928, págs. 47-48.

8. *Moral para Intelectuales*, págs. 14 y 15. Esta lista se comenta, se corrige y se completa en el tomo III de las Lecciones sobre Pedagogía y cuestiones de Enseñanza, págs. 71 a 128.

Como se puede observar predominan los autores contemporáneos. No hay ningún clásico ni de la literatura ni de la filosofía antigua —excepto los Evangelios— y de otras épocas elige a dos franceses: Montaigne y Diderot. No figura tampoco ninguna obra histórica. Se advierte aquí una característica del pensamiento de Vaz: la ahistoricidad, en sus dos aspectos, en cuanto meditación de las obras del pasado y en cuanto conocimiento de la historia como disciplina. También es significativa (por lo que representaba entonces) una ausencia: la de Spencer.

Algunos nombres se van a destacar con mayor relieve a lo largo de la obra de Vaz: Stuart Mill, James, Bergson, Guyau. Constituyen lo que llamaré influencias determinantes.

Stuart Mill va a influir en la concepción de la lógica y en la actitud frente al problema religioso (también aquí Guyau). En la concepción de lo psíquico y en el problema gnosológico, Bergson y James.

Hay que destacar otra lectura que puede haber influido de un modo lateral por corroborar sus puntos de vista sobre los procesos psíquicos; se trata de Fr. Paulhan.⁹

Consideraré ahora, en particular, la de Stuart Mill.

Con él tiene una congenialidad, una afinidad de mentalidad. Es una influencia total, no sólo del pensador sino también del hombre. Vaz ha sentido a Mill, al hombre Mill, de un modo especial, se ha encontrado en él.¹⁰ Véase este pasaje del final del estudio sobre *El Pragmatismo*, donde lo defiende frente a William James y dice que *"hubiera hecho de esta doctrina una crítica de la cual estoy seguro, dará una idea esta mía —como puede darla de una obra maestra, un imperfecto aunque sincero esbozo"*. (C. A., pág. 172.)

9. Sobre todo por sus libros *Esprits logiques et esprit faux*, Paris, Alcan 1896 y *Analyses et esprits synthétiques*, id., 1903. El mismo Vaz Ferreira recomienda el primero en L. V., pág. 237 y lo cita en M. I., pág. 161. Se refiere también a Paulhan en F., pág. 153.

10. Otros pasajes en este sentido sobre Mill en P. de T., págs. 10 y 84 a 98, y en C. A., págs. 170-71.

De las obras de Stuart Mill ha influido especialmente el *System of Logic*, lo que se advierte en la preocupación por algunos temas comunes como el problema del error, y el del sin sentido de las proposiciones. Véase, por ejemplo, cómo una observación que Mill hace sobre un razonamiento de Spencer va a ser aplicada por Vaz Ferreira a un pasaje de James. Dice el primero: "Es muy importante tener presente en el espíritu este doble sentido de la palabra inconcebible, pues el argumento sacado de aquí gira casi siempre sobre la sustitución alternativa de una de estas acepciones a la otra".¹¹ Vaz Ferreira denomina a esta sustitución de sentidos *sofisma dinámico* y dice: "*El estado de espíritu de los pragmatistas es una oscilación entre dos sentidos que dan a la palabra «verdad»*". (C. A. pág. 111).

Hay otro pasaje de Stuart Mill que va a tener su eco en *Lógica Viva* y es en el que denuncia la confusión entre la idea y la realidad que "domina la filosofía, no sólo de Descartes, sino de todos los pensadores que recibieron de él su impulsión..." y más adelante agrega: "Hasta me inclino a creer que este sofisma ha sido la fuente de las dos terceras partes de mala filosofía, y especialmente de mala metafísica que el espíritu humano no ha dejado de producir."¹² Es difícil determinar a quién pertenece este texto. Hasta el modo mismo en que está enunciado el pensamiento es característico del maestro uruguayo.

Se puede decir que Vaz Ferreira es discípulo de Stuart Mill, en el sentido de continuador. Pero hay un punto en que el discípulo se separa del maestro, y con el impulso ya recibido comienza sus propios desarrollos. Este punto con respecto al problema de los sofismas está indicado por el propio Vaz en un pasaje de *Un Paralogismo de Actualidad*. Allí dice refiriéndose a Mill: "*pero creo que se equivocó al suponer*

11. *System of Logic*, cap. VII. Este capítulo que llamó especialmente la atención de Vaz en L. V., 126-28, no está traducido en la edición española (Jorro, Madrid, 1917). Se trata en él el problema de los principios lógicos, a través de una discusión con Spencer y Hamilton.

12. Ob. cit., Libro V, cap. III.

que las falacias de confusión eran una clase de las falacias; más bien, y ya que es fuerza establecer esas clases (...) hay que presentar las falacias de confusión, no como una clase de falacias, sino como un modo de caer en las falacias, sea cual sea su clase". (F. pág. 131.) De la conciencia de este error nace la *Lógica viva*.

También se da cuenta Vaz Ferreira de la insuficiencia de la psicología de Mill ya que éste, afirma, "*se equivocó mucho, notablemente en psicología, donde se encerró en doctrinas estrechísimas: en las fórmulas más insuficientes del asociacionismo y del empirismo abstracto*". (P. de la T., pág. 85.)

Y aquí, se toca otro aspecto en el que se diferencia de Mill: la concepción de lo psíquico. Vaz adhiere a la concepción de William James y Bergson. Dije antes que de esa distinción de las falacias nacía la idea de la *Lógica Viva*; hay que agregar ahora la concepción de lo psíquico expuesta en los *Principles of Psychology* y *Les données immédiates de la conscience*.

II

EL MÉTODO

La atención prestada al modo cómo se piensa, al método, ya que es forzoso emplear esta palabra que parece connotar una manera infalible de hallar la verdad, es una de las características del pensamiento de Vaz Ferreira. Y esta insistencia en el modo, es precisamente lo más valioso de su pensamiento y lo importante para nosotros los hispanoamericanos que recién comenzamos la tarea propiamente filosófica. Pero el método concebido no como un *deus ex machina*, sino como un esfuerzo, como "una dirección definible y seguida regularmente en una operación del espíritu."¹³

13. Véase *Méthode en el Vocabulaire technique et critique de philosophie de la Sociedad Francesa de Filosofía*, 4ª ed., 1932, t. I, pág. 464.

Esta preocupación por el método encuentra su desarrollo en la *Lógica Viva*, libro inagotable en su inocente y modesta apariencia. Se ha dicho con verdad que es el *Discurso del método* americano.¹⁴

Hay una primera instancia negativa en el acercamiento a la verdad y ésta consiste en saber como se puede caer en el error. La *Lógica Viva* es una "filosofía del error" y ya que la verdad es difícil de hallar, siguiendo ciertas reglas, "por lo menos no se tomaría el error por ella".

Se adquiere así lo que Stuart Mill llama *perfección negativa*.¹⁵ Aunque parezca paradójico, esta perfección negativa es el primer paso en el camino del conocimiento.

Los modos más comunes de caer en el error son: la falsa oposición, la confusión de las ideas con los hechos; la confusión de las palabras con el pensamiento, la falsa precisión; la falsa sistematización, la confusión de los problemas explicativos con los normativos. Cada uno de estos puntos necesitaría un desarrollo por separado pero vamos a prescindir de él y a entrar directamente en el estudio del método en cuanto tiene que ver con los problemas. (Sobre estos puntos véase *Lógica Viva*.)

El primer paso en el estudio de un problema es determinar su naturaleza, es decir, si es normativo o explicativo, si se trata de saber cómo son las cosas o si se trata de saber cómo se debe obrar (L. V. págs. 77 a 107).

Analizaremos primero los problemas explicativos porque éste es el orden teórico y sistemático que les corresponde y porque los problemas filosóficos son problemas explicativos en su mayoría.

14. A. C. Arias, Vaz Ferreira, México, 1948, pág. 101. Esta afirmación quizá pueda fundamentarse en la conciencia de la insuficiencia de la lógica clásica. A partir de Descartes la lógica se sustituye por el método (en el pasaje clásico en que enuncia las cuatro reglas). Es difícil distinguir en cierto plano la idea de método de la de modo: Descartes aclaraba que su "designio no es enseñar el método que se debe seguir para conducir bien la razón, sino hacer ver de qué modo ha conducido la suya". El método no es algo meramente teórico sino que no se puede separar de la actividad del espíritu sobre objetos concretos, enseñado sobre ejemplos. Es la apelación al buen sentido, que identifica con la razón. Recuérdese el clásico error con que comienza el Discurso (a pesar de las aclaraciones siguientes). En la necesidad de no asentir más que a lo que se dé clara y distintamente a la conciencia.

15. Ob. cit., Libro V, cap. I.

Los problemas explicativos. Lo primero que se debe hacer en el estudio de un problema filosófico es prescindir completamente del planteamiento primitivo, estudiar los hechos de nuevo y plantear el problema en sus justos términos. El falso planteamiento se traduce en una falsa formulación. (Véase la Introducción a *Los Problemas de la Libertad*.)

La verdad se debe buscar directamente, por eso afirma Vaz Ferreira que es más peligroso que haya “*problemas hechos que soluciones hechas*”. (P., pág. 157.)

“*El verdadero pensamiento, el legítimo, consiste en pensar directamente, de nuevo y siempre de la realidad.*” Describirla “*lo más adecuadamente posible con los inconvenientes forzosos de la insuficiencia de las formulaciones y de la insuficiencia misma del espíritu humano*”. (F. págs. 74, 75 y 76) El no darse cuenta de estas limitaciones lleva a cometer lo que denomina el paralogismo de los metafísicos que “*consiste en atribuir a la realidad las contradicciones en que a menudo se incurre en la expresión de la realidad, en transportar la contradicción, de las palabras a las cosas, en hacer de un hecho verbal o conceptual un hecho ontológico.*” (F. P. 126) (Esta es una idea en la que insiste mucho Vaz Ferreira. La contradicción es un hecho lógico, no ontológico. En esto es decididamente antiheracliteano y antihegeliano.)

Luego, se debe pensar el problema con todas las ideas posibles, dejándolas reordenarse naturalmente según sus relaciones lógicas. (Es decir, aprovechar todas las ideas anteriores en lo que tienen de utilizable, y las ideas nuevas que surjan del estudio de los hechos.)

Es increíble que se haya podido hablar de eclecticismo a propósito del pensamiento de Vaz Ferreira, cuándo tan distinta es su manera de pensar tanto desde el punto de vista del método, cuanto de su realización y habiéndose él referido explícitamente a este punto en reiteradas ocasiones. Como, por ejemplo, cuando afirma: “*Es interesante [observar] que la manera de pensar peor que existe se confunda tan fácilmente con la manera de pensar mejor; que la manera de pensar indirecta, que parte de lo ya pensado, se confunda con la manera de pen-*

sar directa... , pero es cosa diferente y en verdad opuesta." (F. p. 74) o, en otro pasaje: *"El eclecticismo es un modo de pensar mezquino, pobre, en realidad ininteligente, que consiste en pensar con lo pensado; tomar lo bueno de lo que han pensado los demás: en más o menos casos, puede llevar a aciertos; pero es condenarse de antemano a quedar dentro de lo pensado, o en todo caso a determinarse por lo pensado."* (P. S. pág. 91). (Más extenso en: P. de la T., págs. 102 y 103.)

Los problemas normativos. Este es el otro grupo de problemas que se le presentan al hombre, problemas de una complejidad extrema porque no sólo son teóricos sino que tienen una proyección en la acción; problemas en que se trata de saber *qué* debe hacerse y *cómo* debe hacerse algo. (Ya se señaló que uno de los cuidados que hay que tener es evitar que se trate una cuestión normativa como una cuestión explicativa.)

Luego de determinada la naturaleza del problema, el examen de la cuestión comprende teóricamente tres momentos: 1. Especificación de todas las soluciones; 2. Estudio de las ventajas e inconvenientes, de los bienes y males de cada solución, 3. Elección.

Hay que tener presente siempre en esta clase de problemas el hecho de que no tienen una solución única, sin inconvenientes, es decir, que no tienen solución en el sentido de los problemas explicativos, como los matemáticos, por ejemplo, sino que hay varias maneras de resolverlos, que hay que elegir.

Y entonces es cuando aparecen las cuestiones de grado, ya que intervienen las circunstancias y los ideales, y ni el razonamiento ni la experiencia alcanzan. Hay que apelar al buen sentido. Este buen sentido no es el sentido común, encarecido en este siglo por el neotomismo, que ha querido darle voz y voto en las cuestiones filosóficas,¹⁶ *"y el que con tanta razón ha sido el estigma de la filosofía y de la ciencia, el que ha negado todas las verdades y todos los descubrimientos y todos los ideales del espíritu humano"* y que *"es inconciliable con la*

16. Garrigou Lagrange, *El sentido común*, Ed. Desclée de Brower, Buenos Aires.

lógica." Es el que "viene después del razonamiento, o mejor, junto con él. Cuando se ha hecho toda la lógica (la buena lógica) posible, cuando las cuestiones se vuelven de grado, llega un momento en que una especie de instinto —lo que yo llamo el buen sentido hiperlógico— es el que resuelve las cuestiones en los casos concretos." (L. V., págs. 163 y 164.)

No se puede menos que recordar la conferencia de Bergson sobre el mismo tema.¹⁷ Se podría decir que el buen sentido es en el plano lógico, lo que la intuición en el plano ontológico. Recuérdense las características que Bergson le asigna: su semejanza con el instinto, su facultad de elegir, su relación con el presente, su relación con la justicia.

Este buen sentido sería el criterio de la verdad, —llamémoslo así, aunque en realidad no hay criterio— para los problemas normativos.

III

LA CONCEPCIÓN DE LA FILOSOFÍA

Hay pocos elementos en la obra de Vaz Ferreira para llegar a una concepción teórica de la filosofía, pero para obtener una idea aproximada de lo que se entiende por ella, se pueden reunir los raros pasajes en que se refiere al tema y considerar, además, el desenvolvimiento de su obra, es decir, ver cómo ha realizado la tarea filosófica.

Los dominios de la filosofía y la metafísica se confunden: la filosofía es la metafísica. (Se encuentran usados los dos términos indistintamente.)

Su concepción de la metafísica acusa la influencia del positivismo, tomado en sentido amplio; la metafísica en cuanto análisis y una crítica de la experiencia (entendida en su totalidad) y en cuanto está íntimamente relacionada con la ciencia.

17. *Le bon sens et les études classiques*, Ed. de L'epervier, 1947.

No se pronuncia Vaz Ferreira sobre si la diferencia entre metafísica y ciencia es una diferencia de naturaleza o de grado, más bien parece inclinarse a pensar que es sólo una diferencia de grado, una diferencia de grado de abstracción: *“a ese análisis [se refiere al análisis de las nociones] se llega insensiblemente por la sola impulsión del pensamiento en su esfuerzo por precisar ciertas ideas; y se llega así sin solución de continuidad, a especulaciones ampliamente filosóficas, si basta para merecer este nombre un gran carácter de generalidad”*. Y más adelante expresa: *“Por consiguiente si hay algún momento preciso en que el proceso inteligente presenta un carácter nuevo, es sin duda aquel en que se emprende la crítica de los datos de la percepción y del conocimiento.”* (P. de la L. nota, pág. 50).

La filosofía, pues, aparece entendida como crítica de los datos de la conciencia y como crítica de las ideas, en la que se concilian lo mejor del empirismo y del racionalismo. (Tal como la realizaron, por ejemplo, Bergson, Bertrand Russell y Whitehead.)

En un pasaje muy divulgado adhiere Vaz a la definición de Willian James —que califica de genial— y según la cual la metafísica consistiría en el “esfuerzo inusitado por pensar claramente”. (F. p. 115.) Nótese que se insiste sobre el modo de pensar y no sobre el objeto pensado. Por ello, esta pseudo definición además de no aclarar mucho tiene el peligro de llevar a un olvido del objeto, ya que la ciencia —a pesar de lo que dice James en los párrafos siguientes— también es “un esfuerzo por pensar clara y consistentemente”.

Parece innecesario señalar que estamos muy lejos de una metafísica entendida como ontología o como teoría del ser.

El análisis comenzado por la ciencia misma en su preocupación teórica se continúa en la metafísica, por eso *“nada tan digno de atención como el aspecto que ha tomado hoy esa región intermediaria entre el conocimiento positivo y la especulación propiamente filosófica”* (F. p. 115). Esta región es el dominio de la epistemología. *“La ciencia, dice en otro lugar, emite filosofía”* (T. M. I p. 10) y esta emanación de la ciencia

entraña el peligro de las falsas trascendentalizaciones de las que debe cuidarse la metafísica. En esta zona intermedia es donde comienza la tarea que la filosofía debe proseguir hasta llegar a los fundamentos de las nociones, a las ideas claras y distintas.

La metafísica es pues, "*legítima, más que legítima*" (L. V. p. 137); es "*la manifestación más elevada y más noble de la actividad del pensamiento y del sentimiento humanos*" (M. I. p. 198); y por esto la más difícil y la que está expuesta a caer más fácilmente en el error.

En otro pasaje, en torno de la imagen central del témpano, desarrolla el mismo pensamiento sobre la relación entre la metafísica y la ciencia, afirmando que "*esa morada [la ciencia] perdería su dignidad si los que la habitan no se detuvieran a veces a contemplar el horizonte inabordable, soñando con una tierra definitiva; y hasta si continuamente, algunos de ellos, un grupo selecto como todo lo que se destina a sacrificios, no se arrojaran a nado, aunque se sepa de antemano que hasta ahora ninguno alcanzó la verdad firme y que todos se ahogaron indefectiblemente en el océano para el cual no se tiene barca ni vela*". (F. págs. 117 y 18.)

El témpano, está "*hecho de la misma agua del océano*", pero en un estado distinto, por eso los modos de conocer de la metafísica tienen que ser diferentes de los de la ciencia. Por el hecho que el hombre pueda conocer con exactitud algunos objetos, no puede pretender conocerlos todos con la misma seguridad; tiene que saber que las leyes que rigen el témpano no son las mismas que rigen el océano, es decir, que porque puede racionalizar una parte de la realidad, puede racionalizar toda la realidad, como quería el racionalismo clásico.

Tres grandes peligros debe evitar la metafísica según Vaz Ferreira: la falsa precisión, la falsa sistematización y las falacias verbo-ideológicas. Con respecto al primero parece innecesario aclarar que el hecho de combatir la falsa precisión no significa que se deba desechar la precisión en filosofía. Bergson mismo, que no puede ser acusado de irrespetuoso para con la realidad, la ha encarecido. Y Vaz Ferreira la ha practicado en toda su obra de un modo admirable.

Coincide Vaz con la crítica contemporánea en censurar la precisión bajo el aspecto de exactitud de tipo matemático, pero no desdeña el rigor, no proclama la vaguedad, ni preconiza lo indefinido. Si es falso querer hacer una metafísica *more geométrico*, también es falso confundirla con un estado de alma.

Vaz Ferreira tan cuidadoso de la legitimidad, que es la forma lógica de la sinceridad, no consiente en resolver problemas filosóficos con soluciones de otros dominios, ya que esto entraña además de una ilegitimidad, una debilidad y una renuncia al pensamiento.

LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

El juicio de Vaz Ferreira sobre este punto necesita rectificación. Es uno de los pocos temas en que su juicio es excesivo. Tal vez influye aquí el ambiente general de su época y el poco interés por la lectura de grandes filósofos que trasuntan sus libros. Es uno de los aspectos en que no supera la insuficiencia del positivismo. Su concepto de la historia de la filosofía es semejante al del siglo xvii cuando se la consideró como "la historia de los errores del espíritu humano".¹⁸

La historia de la filosofía es un ejemplo de las falacias verbo-ideológicas, de falsa precisión y de sistematización ilegítima. Así afirma: "*Casi toda la metafísica, casi toda la filosofía tradicional es un vasto ejemplo, una inmensa ilustración del paralogismo que estamos estudiando*" (L. V., pág. 133). Y en otro lugar reitera: "*... es cierto que la humanidad no había acabado de comprender que desde los tiempos de Aristóteles, había estado confundiendo durante más de veinte siglos el pensamiento con el lenguaje.*" La acusación es fuerte, y hoy resulta imposible suscribirla. Obsérvese bien el alcance

18. Emile Brehier, *La philosophie et son passé*, Paris, Alcan, 1940.

que tiene, y se advertirá que en ella están comprendidos los pensadores más profundos de Occidente. Además, en este pasaje, "*desde los tiempos de Aristóteles*", quiere decir también desde los orígenes de la filosofía griega.

En los juicios sobre los filósofos que hay incidentalmente en su obra no se pronuncia Vaz sobre la esencia de sus doctrinas, sino que se limita a comunicar observaciones laterales.

De acuerdo con su opinión la filosofía no se ha realizado plenamente, y estamos en la época inicial. Véase este pasaje: "*Y pensaba yo que la filosofía será completamente distinta, habrá nacido de nuevo —o habrá nacido, sencillamente— el día en que los filósofos sepan darnos toda su alma, todo lo que piensan, todo lo que psiquean, diré, para emplear un verbo más comprensivo.*"

Imagínense ustedes que Kant no nos hubiera dado solamente su sistematización (...) sino que hubiéramos sabido lo que Kant dudaba y lo que ignoraba, y sobre todo, cómo dudaba: cuán provechoso nos sería esto, para fermento pensante! Las teorías de Kant han hecho su bien, han hecho también su mal; y ha llegado un momento en que han dejado tal vez de ser útiles a la humanidad; pero aquel fermento nos hubiera sido de utilidad eterna." (L. V. p. 158.)

También parece necesaria aquí una rectificación. Este juicio sobre Kant no refleja la verdad. Kant no nos ha dado solamente su sistematización y él mismo era consciente, además, de las dificultades y de los problemas, como estos textos, elegidos al azar en la *Crítica de la Razón Pura*, lo confirman: "*¿Qué puede haber más funesto a los conocimientos que comunicarnos pensamientos falsos, ocultar las dudas que sentimos y elevar nuestras afirmaciones bajo calor de evidencia con argumentos que a nosotros mismos no nos pueden satisfacer?*" Al preguntarse sobre si es posible el conocimiento por razón pura, dice que el resolver este problema "*exige una reflexión mucho más sostenida, más profunda y más penosa que la obra metafísica más extensa.*"¹⁹

19. *Crítica de la Razón Pura*, Secc. II, Teoría trasc. del mét. y Proleg. (Más ampliamente los capítulos finales de la *Crítica* y todo los Proleg.)

Por otra parte, el “*fermento pensante*” cuya ausencia lamenta Vaz en Kant, está en su obra escrita y nos es de “*utilidad eterna*”; como está en la obra de todos los grandes filósofos —en la de algunos en mayor cantidad que en la de otros— como lo ponen de manifiesto sus resurrecciones periódicas.

Hay que hacer estas aclaraciones —quizás obvias— porque además del error que encierran pueden hacer mucho mal entre la juventud, ya que el juicio viene prestigiado con la autoridad del maestro.

LA RAZÓN

Hay en la obra de Vaz consideraciones aisladas sobre la razón que permiten configurar su posición al respecto. (Además puede afirmarse que toda ella es una aplicación de la razón —y del sentimiento— a diversos problemas concretos—). No hay por cierto, una *teoría de la razón* pero sí una “*reivindicación y valoración de la razón, y la demostración no ya de su dignidad, sino de su valor práctico.*” (C. M. p. 23)

Piensa Vaz que la razón es una “razón humana”, desarrollada a lo largo de la historia, y un elemento singular en la conquista de lo desconocido. No cree, pues, que tenga un valor de conocimiento ontológico, pero cree en cambio, que tiene un valor de conocimiento, y como consecuencia de ello un valor práctico.

Hay una correspondencia esencial entre la acción y el pensamiento, entre el bien y la verdad, entre la justicia y la lógica. Considérense estos textos: “*Principios en el buen sentido, son los convertibles*” en acción. “*Principios son pensamientos a crédito*” de la experiencia futura. “*La lógica emana bondad por medio de la justicia*” (F. págs. 5 y 176). (Hay en su obra, material suficiente para desarrollar una teoría de las relaciones del pensamiento con la acción, pero esto requeriría estudio aparte.) La Historia nos ha mostrado y demostrado —además— que la razón “*no puede ser vulnerada en vano*”.

Hasta se podría decir, si la palabra no estuviese excesivamente unida a una significación de sistema, a *“una mentalidad que aunque mejor que aquella a la que se oponía, era realmente limitada y parcial”* (C. A., p. 16), que Vaz Ferreira es un racionalista. Algunos textos autorizan a pensarlo. Este p. ej.: *“Y de nuevo otra manera de ser racionalista, más modesta y más moderada en que se aprecia todo el valor de la razón, aunque se reconozcan sus limitaciones. (Recordar aquella imagen de Diderot, sobre lo absurdo de que alguien, con el pretexto de que no es un sol, apagara su linterna)”*. (M. I. p. 204). O este otro, que lo completa: *“Pero también podría llamarse racionalismo en un sentido más hondo, más noble y mejor, a otra actitud: la luz de la razón no será el sol, que hay que adorar con inconsciente adoración primitiva, no: es débil, temblorosa, de alcance limitado; rodeada de penumbra, y, más allá, de una oscuridad completa, en cuyo seno muy poco podemos avanzar ni vislumbrar; pero ese es precisamente un motivo más para no dejarla apagar del todo, para cuidarla con más cariño y con más amor.”* (L. P. y E. p. 84)

Y por eso hace esta luminosa advertencia respecto de los que atacan a la razón con tanta irresponsabilidad: *“es facilísimo declamar contra la ciencia y contra la razón y contra la lógica; los que lo hacen saben muy bien que la ciencia, la razón y la lógica siguen trabajando por ellos y para ellos”*. (F. p. 215.) El ejercicio de la razón es difícil, es *“el quijotismo supremo”* del hombre: *“Investigar y explicar sin término; comprender para comprender más, sabiendo que cada comprensión hace pulular más incomprensiones, sabiéndolo de antemano y darse a eso gozando y sufriendo, es el quijotismo supremo. Atacamos molinos de viento ideológicos sin la ilusión de creerlos gigantes ni la de vencerlos...”* (F. p. 187.) No porque seamos débiles de razón, debemos convertir esa debilidad en virtud. El mundo no deja de ser infinito tampoco para la razón. Se puede advertir la permanencia y la actualidad de tal actitud, comparándola con las concepciones contemporáneas.

IV

EL PROBLEMA RELIGIOSO

El problema religioso es “*el más capital de los problemas*” puesto que de su solución depende el sentido de la vida. Por esto Vaz Ferreira hace constar estas dos evidencias: “*Que la vida no tiene sentido sin religión es evidente. Y también que hasta ahora no se ha encontrado una religión capaz de dar sentido a la vida*”. (F. p. 175.)

Dos hechos originan la actitud religiosa: la ignorancia respecto al origen del mundo y la muerte. Esta ignorancia indiscutible crea en el hombre un estado de espíritu que le conduce a la actitud religiosa, sentimiento *sui generis* en el que interfieren factores intelectuales. El mismo lo precisa: “*La religiosidad entendida como sentimiento de lo trascendente posible: toda clase de sentimientos, aspiraciones, deseos, temores, esperanzas, dudas, etc. que tienen que ver con lo desconocido, y a que corresponden estados de los más altos a la vez racional y afectivamente. (. . .) “Religiosidad” en el sentido de sentimiento de la posibilidad e importancia de lo trascendente o desconocido. . .*” (L. V. p. 210.)

Por eso la actitud que da origen a la religión es legítima, y ésta no debe ser sustituida por la ciencia o la filosofía, sino “*por el sentimiento solemne de nuestra ignorancia y de las posibilidades trascendentes que caben en ella (una ignorancia con posibilidades trascendentes)*”. (C. A. p. 59.)

Con respecto al problema de la muerte la filosofía tradicional había adoptado una actitud falsa, que Vaz Ferreira denuncia: como “*una especie de actitud vergonzante. Parece, a veces, como si quisiera escamotearlo o escamotearse a él. En sistemas filosóficos, vemos esta cuestión, la más grande de todas, tratada de paso, episódicamente, como una simple pieza del sistema, y como si no valiera la pena insistir sobre ella*”. (L. P. y E., p. 104.)

O también había creído resolverlo apelando al pretendido instinto de sobrevivencia. Pero tal instinto no existe, según la observación de Vaz: *"Si se hace una introspección sincera y lúcida"* se encuentra que el estado de espíritu real no es *"el de sobrevivencia ni el de no sobrevivencia"*. Por el contrario, *"más que toda presunción o prueba basada en el instinto, consuelan las posibilidades que se basan en el no saber, en el no entender, posibilidades que encierra la incompreensión. Más consoladora es la incompreensión que el instinto"*. (F. p. 124.)

Tampoco sirven las pruebas tradicionales de la inmortalidad del alma ya que está convencido de *"que nadie, en el fondo de su espíritu pueda creer simplemente en ella por «razones», como las que encontramos en los tratados"*. (L. P. y E. p. 104.)

Por todas estas consideraciones adopta y propone frente al problema religioso una actitud *"cuya fórmula suprema sería «sinceridad»* ya que no se debe consentir el engaño consolador de la esperanza no fundada racionalmente (debemos ser *"sinceros hasta con nuestras esperanzas"*) que implica la abolición de la razón o su menoscabo, tal como se pone de manifiesto en el *credo quia absurdum* del cristianismo

Para dar una idea cabal de la actitud de Vaz Ferreira frente a este problema no puedo menos que transcribir íntegra una página de las *Lecciones*, página de antología en la que está resumida su actitud total frente a la religión y a la filosofía, en la que está íntegro él mismo: *"El espíritu es como una llama que tiene un doble aspecto de luz y de calor, de razón y de sentimiento. (Y esta comparación, dicho sea de paso, podría prestarse a desenvolvimientos. Desde cierto punto de vista, esas dos funciones pueden considerarse opuestas, así como en una llama la función de calor suele ser concomitante con la disminución de poder luminoso, y puede, en cambio, obtenerse un poder luminoso intensísimo con una llama casi fría. Desde otro punto de vista, en cambio, la luz y el calor son aspectos o funciones de la llama, y, por consiguiente, complementarios e inseparables...)* Y bien: con respecto a la luz es triste y equivocada la actitud de esa doctrina, que, usando, en el me-

nos bueno de los sentidos, el nombre de «racionalismo», procura exaltar como omnipotente, todopoderosa y única, a la razón. Pero también podría llamarse «racionalismo» en un sentido más hondo, más noble y mejor, a otra actitud: la luz de la razón, no será el sol, que hay que adorar con inconsciente adoración primitiva; no: es débil, temblorosa, de alcance limitado; rodeada de penumbra, y, más allá, de una obscuridad completa, en cuyo seno muy poco podemos avanzar ni vislumbrar; pero ese es precisamente un motivo más para no dejarla apagar del todo, para cuidarla con más cariño y con más amor. Y en cuanto al sentimiento, al sentimiento en general, y más especialmente al sentimiento de lo trascendente —en su «posibilidad»— a ese sentimiento en general, y más especialmente al sentimiento que no hay inconveniente en llamar religiosidad o sentimiento religioso en el sentido más amplio de todos, hay que mantenerlo en una atmósfera siempre libre y viva, para que se alimente y subsista, y caliente y trabaje. El aire libre, aunque parezca apagarla, es lo que alimenta esa llama. En cuanto a los dogmas, no son más que cenizas de ella, que tienden a ahogarla; limpiar la llama de esa ceniza, es precisamente en alto sentido función religiosa”. (L. P. y E., págs. 83 y 84.)

V

UNA MIRADA SOBRE EL MUNDO

En sus conferencias sobre *La actual crisis del mundo*, Vaz Ferreira insiste paradójicamente en que, en lo esencial, se trata de una crisis de racionalidad. No cree que haya decadencia moral, más, cree que hay progreso moral. “De hecho, en materia de progreso, el discutible podrá ser el intelectual; pero el moral es indiscutible.” (C. M. p. 11.) De hecho, pero ¿de qué clase de hecho? ¿Histórico o psíquico? Parece que de hecho histórico, según lo da a entender en un pasaje (C. M. p. 12) aun-

que en otro habla de hecho psíquico. *"Lo que se agregó no fué el mal, sino la resistencia creciente al mal (...) más resistencia psicológica"*. (C. M. p. 14.) Como progreso de estado de espíritu parece sostenible, pero no en cuanto hecho histórico, objetivo.

Es en este último aspecto, pues, en que la tesis de Vaz me parece equivocada. Fué formulada en años anteriores a la última guerra mundial (Primera versión 1932, repetida en el 36 y 39). Está bien que el filósofo defienda a la razón contra las apariencias, que no sea inducido a engaño por ellas, que crea que la paradoja es la verdad. (Toda verdad es una paradoja, en el sentido etimológico.) Y que afronte el riesgo de la crítica de la opinión ante sus afirmaciones, esa me parece una de las funciones esenciales de la filosofía, pero en este caso, las apariencias son la realidad, por tratarse de hechos de orden social.

Precisamente, de hecho, es que no se puede afirmar que haya más resistencia al mal. Ya en la época de las conferencias estaban sucediendo en el mundo hechos terribles, la aventura subhumana del fascismo, en China, en Abisinia, la guerra de España, las "purgas" de la Unión Soviética, la persecución racial, los campos de concentración en Alemania. Después vino la guerra, la guerra más horrorosa que registra la historia humana, donde todos los procedimientos de la técnica se pusieron al servicio del mal, de la crueldad más atroz, donde los bárbaros emplearon todos los medios de la civilización para satisfacer sus instintos, todo esto culminó en Buchenwald y en Hiroshima...

Porque puede no haber progreso moral, es difícil decirlo, pero valuando bien los factores, y no por el simple afán de contradicción, aunque sea doloroso confesarlo, hay decadencia moral. Y cabe preguntarse: ¿Se puede ser todavía optimista, a pesar de todo? Los que creemos en el hombre, en sus posibilidades, sin deseo de engañarnos, podemos seguir siendo "optimistas de valor"...

Tal vez Vaz ha proyectado su afectividad sobre los hechos, y la ha hipostasiado, ha creído descubrir en ellos lo que es su anhelo más ferviente. Pero la tarea del filósofo es la de no dejarse engañar, "sincero hasta con sus esperanzas", también en el orden social y soportar la vida, actuando siempre en el sentido del bien, aunque el alma de los hombres sea más inmodificable que la misma materia.

VI

Hecho el repaso de algunas ideas fundamentales, precisaremos las características de su obra y de su pensamiento.

Ante todo, se debe tener presente que Vaz Ferreira es un hombre completo, "hombre de pensamiento, de sentimiento y de acción"²⁰ bien situado en todos los aspectos de la realidad: el inteligible, el artístico, el social; adaptado a su circunstancia sin perderse por ello en lo inmediato.

Dotado de una inteligencia excepcional, unida a un buen sentido admirable, ha pensado problemas concretos con una precisión analítica hasta entonces desconocida en el pensamiento de lengua española.²¹ Su obra constituye una respuesta afirmativa a la pregunta por la posibilidad de la filosofía en Hispanoamérica.

Tiene esta obra una discontinuidad formal pero una continuidad profunda. Desde los primeros hasta los últimos ensayos los temas persisten con notable unidad (se desarrollan, se varían, se completan). Las preocupaciones fundamentales

20. Para emplear una expresión suya a propósito de Rafael Barret, (L. P. y E., pág. 123).

21. Dentro de sus contemporáneos su obra se puede parangonar con la de José Ortega y Gasset, los ensayos de Unamuno y las reflexiones filosóficas de Antonio Machado, en cuanto a calidad y a importancia. Con respecto a las reflexiones de Juan de Mairena es curioso señalar aparte de la forma fragmentaria, la meditación de temas comunes y la coincidencia de opiniones. Véase en Juan de Mairena los fragmentos sobre la incompreensión (pág. 683), la incertidumbre (pág. 687), la no coincidencia del pensar y del ser (pág. 707), el descontento como base de la ética (pág. 773), el escepticismo (p. 779), la muerte (786), estar a la altura de las circunstancias (813), la creencia, Cristo. Cito según la edición de Séneca, México, 1940.

son: lo psico-lógico y lo moral. Se puede decir que dos son los títulos de su vida: *Lógica Viva y Moral Viva*.²²

Hay en esta obra mucho pensamiento "simplemente entrevisto, sugerido, a medio pensar" como él mismo lo ha observado (P. de T. p. 319) pero hay también mucho logrado, como por ejemplo, el estudio de los sofismas, los problemas de la libertad, los problemas sociales, los problemas pedagógicos, las relaciones entre la ética y la acción.

Dentro de ella hay pasajes, cuando llega al límite de los problemas, de un patetismo auténtico, contenido, en los que se siente el estremecimiento del contacto con la realidad, y en los que el pensamiento no abdica, dentro de sus propios dominios, en favor de los emocionales.

Ha realizado la tarea filosófica en una de sus funciones, muy propia de la época, en que la crisis de la metafísica hacía que el pensamiento se orientara en el sentido de los problemas concretos, sometiendo al análisis los fundamentos de las ciencias. Representa entre nosotros el espíritu filosófico, según la denominación de Dilthey, espíritu que "aparece allí donde un pensador, libre de la forma sistemática de la filosofía, somete a examen lo que en el hombre se presenta aislada y oscuramente como instinto, autoridad o creencia (...) donde se someten los valores y los ideales de la vida a un nuevo examen. Lo que aparece desordenado o luchando hostilmente dentro de una época o en el corazón de un hombre debe ser reconciliado en el pensamiento, lo oscuro debe ser aclarado, lo inmediato, lo yuxtapuesto, debe ser mediatizado y puesto en conexión. Este espíritu no deja inconexo ningún sentimiento de valor, ninguna aspiración aislada, ningún precepto y ningún saber; para todo lo válido pregunta por la razón de su validez." ²³

Las características de su pensamiento se pueden resumir así: una atención predominante concedida al método, que se manifiesta en una actitud analítica frente a los problemas y

22. Título al que aparecen referidos en *Fermentario* los fragmentos destinados a un libro sobre *Moral* y del que *Moral para Intelectuales* no es más que una parte.

23. *La esencia de la filosofía*, Losada, Buenos Aires, 1944, pág. 200.

crítica frente a las doctrinas (no ha hecho sistema “no por falta de síntesis sino por sobra de crítica y análisis” (L. V. p. 74); un cierto psicologismo, muy propio de la época, y que está en función de su extraordinaria capacidad para captar lo psíquico, y como consecuencia de ello una historicidad, y finalmente, un escepticismo y un humanismo que informan su pensamiento.

Estas características requieren algunas aclaraciones. El psicologismo se manifiesta en la importancia concedida al estado de espíritu en la explicación de los problemas, sobre todo en el moral y en el lógico. El escepticismo, es un escepticismo *sui generis*.

Está fundamentado en el dualismo de la psicología y la lógica, enunciado en *Lógica Viva* y tiene dos aspectos: un *escepticismo de ignorancia* y un *escepticismo de contradicción*, y este último se presenta de dos maneras, *erga verba* y *erga res*. El primer escepticismo —usamos la palabra a pesar de la resistencia de Vaz Ferreira a usarla, y él mismo se ha visto precisado a hacerlo en otros pasajes— es “*la única actitud mental en que el hombre puede conservarse sincero ante los otros y ante sí mismo, sin, para eso, mutilarse el alma...*” Consiste en “*saber qué es lo que sabemos y en qué plano de abstracción lo sabemos; creer cuando se debe creer, en el grado que se debe creer; dudar cuando se debe dudar, y graduar nuestro sentimiento con la justeza que esté a nuestro alcance; en cuanto a nuestra ignorancia no procurar ni velarla ni olvidarla jamás; y en ese estado de espíritu, obrar en el sentido que creemos bueno, por seguridades o probabilidades o por posibilidades, según corresponda, sin violentar la inteligencia, para no deteriorar por nuestra culpa este ya tan imperfecto y frágil instrumento, —y sin forzar la creencia*”. (C. A. p. 12.)

En cuanto al escepticismo de contradicción es legítimo en la primera forma, es decir, *erga verba*, pero es ilegítimo en la segunda, *erga res*, ya que aparte de su falsedad lógica conduce a un pesimismo de conocimiento. (Véase ampliamente *Un paralogismo de Actualidad* (1908), que todavía la sigue teniendo.)

En cuanto a las posiciones que sostiene en la problemática filosófica, deben destacarse con estricta justicia, las siguientes: la vuelta a los problemas, la crisis del sistema, la atención a la epistemología, los cuidados críticos frente al lenguaje, la posibilidad de una lógica del sin sentido. Todas ellas conservan una vigencia y una actualidad indiscutible.

Con respecto al problema social su planteo parece teóricamente inobjetable y su solución —como lo ha advertido Alfonso Reyes— decididamente revolucionaria. Hay que observar, eso sí, la omisión del marxismo, el que además de ser una fuerza teórica considerable es una formidable fuerza histórica de la que no se puede prescindir.

La influencia de esta obra presenta un doble aspecto: uno positivo, en tanto ha enseñado a pensar bien, y otro negativo porque ha inhibido mucho: por su insistencia en el peligro del sofisma y por su mismo ejemplo de perfección en el pensamiento. Desgraciadamente los hombres no pueden pensar sin error, con pureza absoluta. El pensamiento, como los metales, no se da casi nunca en estado puro, se da con escoria que la crítica va separando luego. (Los hombres de más genio son los que han pensado también con más error.)

Pero él ha cumplido su misión de un modo irreprochable, sabiendo ser maestro en el más alto sentido, no entregándole a sus discípulos la verdad perfecta, sino enseñándoles el modo de buscarla.

IDEA VILARIÑO

JULIO HERRERA Y REISSIG

SEIS AÑOS DE POESÍA

UN DESCONOCIDO

SI CORTA fué la vida de Julio Herrera y Reissig, su tarea de poeta, que abarca casi exactamente la mitad de aquélla, se aprieta en una más excepcional brevedad. Si deducimos todavía los años de iniciación, aquellos en que sus poemas gustaban al público del Montevideo finisecular, sorprende aun más el lapso en que su poesía se realiza. En general se toma el año de 1900 como punto de referencia detrás del cual quedan relegados los poemas desechables, las desechables prosas. Tal vez el prestigio del número redondo ayuda a creer que justamente allí se parte esta obra en peor y mejor, pero el mismo Herrera, para *Los Peregrinos de Piedra*¹ —único libro que preparó él mismo—, elige a partir de 1904, y es muy posible que no se equivoque Lauxar cuando afirma que el poeta no hubiera consentido “esa divulgación irreflexiva, hecha sin discernimiento, de cuanto había escrito con diversos gustos, en diez largos años”.² En la composición de aquel volumen se cree estar, a primera vista, frente a la misma capacidad crítica “a posteriori” que revelan los borradores, por la elección, con exacto instinto, entre la avalancha de palabras y giros —a menudo fáciles, o cursis, o torpes—, de que le proveía el primer impulso. Pero la realidad es más sencilla y mejor: la simple ordenación cronológica tiende una línea que pasa por el año 1904. Es cierto que *Las Pascuas del Tiempo*, *La Vida*, *Ciles Alucinada*, se hacen tomar en cuenta —y mucho—, abundando en ellas, formuladas o en germen, sus posteriores facultades,

1. Montevideo, O. M. Bertani, editor, 1910. Después figura como tomo I de las *Obras Completas* (1913).

2. Lauxar, *Motivos de crítica*, Montevideo, Palacio del Libro, 1929.

pero, hechas esas respetables excepciones, hay que andar todavía un tramo para dar con lo mejor. No se quiere, ni se puede, invalidar así el resto de la producción de esos años, pero sí afirmar que, ignorándola, se ignoran sus pecados de juventud, sus balbuceos, y se le juzga en su mayoría de edad espiritual y poética. Considerando, pues, que murió en marzo de 1910, tiene un plazo que llega apenas a los seis años para su tarea mayor, en la cual no hay casi desecho.

El desorden en que se agruparon las piezas en las *Obras Completas* que publicó Bertani,³ contribuyó a formar la idea de un artista mucho más irregular, mezclado y caótico de lo que fué en realidad, y tal vez el mejor homenaje a rendírsele consistiría en juzgarlo sólo por lo que él mismo eligió en definitiva o en separar, entre lo que quedó fuera, con su misma exigencia.

Muerto Herrera a los treinta y cinco años, no nos deja afirmar que había llegado a la plena madurez de su personalidad de hombre y de poeta. El tiempo le fué escaso y tenía que sobrepasar una serie de cosas, salir del deslumbramiento de la nueva poética, ahondar su verdadera voz. Es cierto que todo parece insinuar que no hay una voz propia, que este hombre no era más que un formidable instrumento en disponibilidad. Lo insinúa en primer término su propia obra, repartida en rubros tan impares, independientes, opuestos, que cada uno aparece como sustentado por un espíritu distinto, en un paisaje diferente, y a partir de experiencias vitales o espirituales inconciliables o, por lo menos, que se resisten a ser concebidas en un mismo tramo de vida. Y estas consideraciones culminan corrientemente en la convicción de hallarse frente a un artista extraordinario y a una corta dimensión humana. "Fué uno de esos hombres —dice D. L. Bordoli— que se forman desde afuera".⁴ La pobreza, el vacío interior, convienen a satisfacción a la capacidad de objetivar que se pone constantemente de manifiesto, y al exotismo de motivación o de puntos de refe-

3. *Obras Completas*, en cinco tomos, 1913.

4. *Revista Nacional*, año VII, Nº 95, Montevideo, noviembre de 1945, págs. 217-21.

rencia que se puede señalar en cada poema. Pero, como se vió antes, Herrera tuvo pocos años, y difíciles. Fué el objeto de una vasta invasión que atacaba por todos los flancos; tuvo que habérselas con avasallantes innovaciones en materia de ritmos, sonido, figuras, temas, estados de espíritu; tuvo que sacarse de encima al Romanticismo, con la dificultad de que se le encontraba a la vuelta de la esquina, porque el padre Hugo había provisto a todos y en todos renacía, que asimilar denodadamente, que elegir entre una selva de arte-poéticas, que sentir el *frisson nouveau*, y que ponerse, en fin, a escribir como un poeta de su época, desentendiéndose en lo posible del aire provinciano, para entrar en la lengua universal, tratando de ponerse al día, de levantar la incomunicación con la gran poesía contemporánea.⁵ Naturalmente, era fácil errar, inevitable errar mucho, largándose, como lo hizo Herrera, corriendo todo el riesgo. Por tanto es cierto, también, que habrá que echar abajo su “falsa leyenda”, como dice Lauxar;⁶ que “se ha exagerado mucho su cultura libresca”, como pasó con Mallarmé según A. Thibaudet;⁷ que trabaja a menudo con elementos convencionales “tomados de la literatura”, como observa A. Zum Felde;⁸ que, hasta cierto punto, su mundo aparece —con palabras de D. L. Bordoli— “hecho con fragmentos de lecturas, retazos de estampas, y un trozo muy pequeño de realidades que él vivió y amó”. Es cierto, en otro terreno, que su correspondencia amorosa parece oscilar entre la grandilocuencia para los sentimientos y una pequeña y directa eficacia para expresar la sensualidad superficial y juguetona corriente; que cuando dice “*amo y soy un moribundo*” no sabemos si está agotando en un verso esa tremenda verdad de su vida, o si es un paso para caer en la imagen de calvario con que sigue jugando la décima; es cierto, por último, que la idealización de su figura

5. Casi nunca hemos dejado de tener un retraso en relación a los coetáneos europeos. En este caso la vinculación se limitaba a los contemporáneos de una, dos, o más generaciones anteriores.

6. Ob. cit.

7. La poésie de Stéphane Mallarmé, Paris, Gallimard, 1926.

8. Crítica de la literatura uruguaya, Montevideo, M. García, 1921.

por quienes lo conocieron de cerca hace la tarea más difícil; pero se vuelve urgente, desde el momento en que se juzga necesario saber de quién se trata, ir a un estudio a fondo —documentos no faltan— de su personalidad, aplazando la toma de posición en uno u otro sentido.

En un primer acercamiento aparece demasiado sencillo el hombre Herrera, más de lo que acostumbra a serlo hombre alguno. Es casi seguro que hay que romper la imagen y seguir buscándolo.

ECLECTICISMO, MIMETISMO, ALOCALISMO

Es seria la resistencia que ofrece la obra de Herrera y Reissig si se intenta clasificarla en bloque. Se ha buscado hacerlo tomando diferentes puntos de partida, en diversos sentidos y con distinta suerte, por quienes lo han estudiado. Una cosa parece innegable y es su ubicación entre las primeras figuras del Modernismo. Cumple brillante y extensamente con cada uno de los caracteres que lo definen en el terreno poético: objetividad y evasión de la realidad, renovación de la lengua española, cultivo de la sensación, sensualidad, imágenes novedosas, lujo, uso de la palabra como elemento musical, adaptación del sonido y del ritmo al tema, libertad en la acentuación, en los cortes, combinaciones de versos nuevas, raras o desusadas, empleo de neologismos, galicismos, voces antiguas y científicas.

Hay que hacer notar dos circunstancias. En un primer término, la resistencia que presentó Herrera a esa corriente modernista. Publicados en 1896 *Los Raros y Prosas Profanas*, conociendo el famoso estudio de Rodó sobre este último libro (1899), le fué necesaria la influencia decisiva de dos hombres con quienes lo enfrentó su actuación como director de "*La Revista*": ⁹ Vidal Belo y, en seguida y más resueltamente, Roberto de las Carreras, de tal modo que se podría partir su obra y

su posición estética en dos épocas: antes y después de "La Revista". En segundo lugar, la poca acción directa que tuvieron sobre él los precursores americanos, Darío, y, en general, el Modernismo, que iba siendo una envolvente realidad en tantos órdenes. Las influencias intensas, definidoras y perdurables le llegaron de Europa. La de Darío es una acción breve y de paso aunque, como señala Pino Saavedra,¹⁰ reaparece curiosamente en la *Berceuse Blanca*, último poema que escribe. La que ejerce en seguida Lugones, según parecen dejar demostrado las puntualizaciones hechas por el Prof. Pereira Rodríguez,¹¹ es innegable pero limitada y no definitiva. Pero, aparte de su ubicación en pleno Modernismo, corresponde hacer algunas precisiones sobre las variadas corrientes que se unen, cruzan y oponen en su obra y que hacen de él el modernista que es. Como es natural, cambia el sistema de valores según se estudie su obra desde el punto de vista del Modernismo—fenómeno hispanoamericano— o del de su discipulaje de los poetas europeos: románticos, parnasianos, simbolistas, decadentes, armonistas, melodistas, etc.

Emilio Oribe¹² dice: Romántico, parnasiano, simbolista, hermético, exótico, gongorino, pastoril. Podría agregarse: clásico, surrealista, y otros calificativos señaladores. Se podría objetar que casi todo gran poeta puede reclamar todos o algunos de esos calificativos, pero difícilmente podrán hallarse tantos y tan nítidamente cumplidos como en Herrera. Es éste un punto en que se acuerda, como siempre, su obra con sus ideas. En un artículo de sus veinticuatro años, *Conceptos de Crítica*, plantea para el crítico la necesidad y la obligación de ser ecléctico, de ser "un gastrónomo de apetito desigual y fino paladar, en cuya mesa se sirve el sencillo guisado de aldea y el extravagante plato romano: faisanes aderezados con perlas". Debe ser capaz de seguir y comprender en sus evoluciones y revo-

10. La poesía de Julio Herrera y Reissig. Sus temas y su estilo, Santiago, Universidad de Chile, 1932.

11. Los sonetos de Herrera y Reissig, en *La Cruz del Sur*, Nº 28, Homenaje a Julio Herrera y Reissig, Montevideo, 1930.

12. Poética y Plástica, Montevideo, 1930.

luciones al arte que muere y renace, trasmigra por las épocas, las civilizaciones, los países, *“ha sido en todo tiempo la expresión del estado social”* y por tanto ha sufrido las *“verdaderas enfermedades de vitalidad de que está llena la historia de las naciones”*. De todo ese repaso de las vicisitudes del arte, se desprenden la reivindicación del eclecticismo en un sentido total, y una toma de posición frente a *“la revolución decadentista”* —limitado este fenómeno, en el artículo, a la poesía francesa de la segunda mitad del diez y nueve—. Tiene para ella palabras de condenación y frases despectivas, cosa que se hace notar a menudo por sus críticos porque implica una seria censura para lo que el mismo Herrera producirá inmediatamente después. Pero no hay que olvidar que agrega una amplia justificación en la cual compara las épocas decadentes con los deltas húmedos y malsanos pero de fertilidad indescriptible, y repasa las innumerables virtudes de aquéllas en tanto que revolución de la prosa, del lenguaje, y del hecho poético en todos los campos.¹³ Esto es de 1899. Del mismo año es *Wagnerianas*, que ya tilda a su autor de decadente. Sorteando los incómodos intentos de esa época, y los ya serios y considerables que luego se suceden, vamos a dar en la que hemos llamado su poesía mejor, donde puede uno moverse entre segura belleza y corroborar esas condiciones, los antecedentes y estímulos de su poesía, en su mayor bondad.

Entre las influencias europeas se acostumbra a destacar la de Samain, pero no es fácil discernir las señales de sus admiraciones. Las hay de Victor Hugo, Baudelaire, Heine, Rodenbach, Musset, Poe, Verlaine, Sully Prudhomme, Heredia, Góngora, Dante, Virgilio —es difícil detener la enumeración—, y se manifiestan en distintas proporciones, en distintos planos, en distintas épocas, aunque muy a menudo se mezclan y se ayudan en la misma pieza. No puede negarse que a veces damos con formas imitadas muy de cerca, que otras —muy raras— ha caído en el plagio, pero, en general, las diferentes influencias se hacen imponderables, conjugadas o sobrepasadas

13. *Prosas*, Valencia, 1918.

en fórmulas de una expresividad nueva y propia —a menudo cobran en su pluma una intensidad que no tenían—, y, por sobre todo, el rastro ajeno está casi siempre reivindicado y transfigurado por una poderosa, vivísima intuición que lo recrea y lo salva. Es casi ocioso ocuparse con respecto a Herrera de influencias; sólo como historia se justifica la insistencia en ellas. Su reconocimiento no afecta, en general, el valor absoluto de ningún poema. Esto en cuanto se refiere a la expresión formal, los temas y circunstancias cantados. Hay otro aspecto del problema que no se podría tocar de paso y que merecería un capítulo aparte en el estudio de la personalidad de este hombre de ser exacta la afirmación ya citada de Bordoli. Puestos en su punto de vista, cobraría, naturalmente, enorme importancia todo cuanto ha podido incorporársele: historia, experiencias, vivencias, calidad humana, fórmulas líricas y hasta sinestesias, de los otros.

Comparando las producciones de Herrera y Reissig con las de sus modelos siempre nos topamos con lo mismo: cada uno de ellos tiene lo que Herrera ha tomado y algo más. Eso es lo que le hace cumplir más justamente con el ideal parnasiano, cuando se pone a ello, que el mismo Heredia, y mucho más que Leconte de Lisle. En éstos hay, a menudo, además de la cuidada manufactura, una densidad, una carga de ideas, tal vez rezago romántico, cuyo denominador común da un espíritu, hasta un sistema, y que conspira contra la querida objetividad. Muchas veces los poemas de éstos están sirviendo de expresión, de válvula de escape a sus autores, aunque hay una voluntad expresa de no exhibirse, actitud que, literariamente considerada, no hace más que cumplir con la reacción antiromántica, pero que, en concreto, es la revelación de la voluntad, del estilo de un hombre. Dice de Lisle en *Les montreurs*:

*Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
avec tes histrions et tes prostituées.*

Herrera, en cambio, da el cuadro exótico libre de impurezas y si alguna vez se mete a sí mismo dentro no es más

que como otro elemento o personaje, empleando ese *yo* equivalente a *él* que manejan a menudo los poetas. Por otra parte aquí el ideal parnasiano, es decir, lo que fué todo Heredia o todo Leconte de Lisle, no es más que uno de los pasos de la poesía.

En cambio el exotismo es común a toda su obra, mientras en sus modelos —piénsese en Hugo, Samain, Verlaine, Moréas— se limita a ciertas piezas, épocas, libros. Hay quienes dejan aparte *La Muerte del Pastor* y hasta *Los Éxtasis de la Montaña*, pero en realidad no corresponde establecer grados de mayor o menor exotismo entre estas obras y *Las Clepsidras* por ejemplo. En diversa proporción según los temas, acentuadas en uno u otro sentido, se exhiben a través de la obra entera todas las formas de exotismo posibles: de lugar, de paisaje, de época, de costumbres, de vestidos, de circunstancias, y, ajustándose a ellas en la escritura misma, exotismo de vocabulario: nombres propios, de flora y fauna, de lugares geográficos, de fenómenos naturales, de objetos, etc. Brie¹⁴ explica el exotismo como una evasión causada por el hastío del gastado mundo cotidiano y por la búsqueda de sensaciones más intensas o nuevas que debe proveer la fantasía cuando el propio ambiente las niega. Esa puede ser una de las explicaciones —aunque todo mundo sabe ser rico—, pero hay otras igualmente plausibles para este caso. Se podría conceder a un artista como Herrera, cuyas ideas han sido reiteradamente explicadas en sus prosas, que no hizo más que aplicar aquéllas.

“Pienso que el triunfo de un verdadero estilo está precisamente en una compenetrabilidad hermética y sin esfuerzo de lo que llamaremos subestilos, palabra y concepto.” Si se hace extensiva esta idea —explicada en *El Círculo de la Muerte*— a toda la parte formal representada aquí por *palabra* se hacen comprensibles muchas cosas: por ejemplo que Herrera haya escrito, paralelamente, poemas tan distintos como los de *Los Parques Abandonados* y *El Laurel Rosa*; que los últimos versos que escribió en su vida hayan sido, a una distancia que

14. Friedrich Brie, *Exotismus der Sinne*, citado por Pino Saavedra. Ob. cit.

se puede medir por días, los de *La Torre de las Esfinges* y los de la *Berceuse Blanca*. Hay una firme voluntad de artista, pues, aplicándose en 1908 a la clara perfección incomparable de *El Laurel Rosa*. Su solo exotismo es el de la máquina pagana puesta en movimiento; el lenguaje es claro; las figuras poéticas de la más clara y plástica belleza; los adjetivos se ajustan sobre la íntima esencia de sus nombres; sus 222 octosílabos alternan la rima en *oe*, sólida y eufónica, que es de las más hermosas y escasas en castellano. En 1909 es *La Torre de las Esfinges* que reclama ese esfuerzo. Se pasa a la décima, a los tironeos del quinto verso unido por la rima a la redondilla que se deja atrás y por el sentido a lo que sigue, a la tartamudez de la rima del primero y cuarto verso, a un vocabulario complicado, filosófico, clínico, especializado, abstracto, con adjetivación psicológica a veces, paradójal siempre, a la imagen de clave muy difícil o sin ella. Y en el mismo año de 1909, a la *Berceuse Blanca* que no es nada más que una canción arrulladora:

Silencio, oh Luz, silencio! Pliega tu faz, mi Lirio!
No has menester de Venus, filtros para vencerme,
Mi pensamiento vela como un dragón asirio.
Duerme, no temas nada. Duerme, mi vida, duerme!...

A menudo se lamenta su exotismo como una tacha. Tal vez no sea tan grave pecado; tal vez toda la poesía sea un exotismo de la expresión con las mismas motivaciones de evasión, insatisfacción del lenguaje corriente, etc. Tal vez las influencias en tanto que proveedoras de temas no deban importarnos mucho. El pretexto y los elementos expresivos, exóticos o no, no interesan tanto como la fuerza vivencial que los rehace y el impacto expresivo que logran. Tal vez la poesía, como hace la pintura, por ejemplo, pueda tomar datos de una realidad que no hay por qué limitar y crear un equilibrio independiente. Hay que aceptar que la poesía no es siempre un desahogo, que a veces puede ser también un arte, con los mismos derechos

y deberes que las otras. Pero hay más. Aceptado el exotismo, por ejemplo, el de su poesía pastoril, comprobado una vez más que, como recordara Sábat Ercasty recientemente ¹⁵ toda o casi toda “la poesía de campo ha sido escrita por hombres extraordinariamente cultos y refinados” y que tal poesía tiene la costumbre y la obligación de ser idealizadora en lo que se refiere a su paisaje y mentirosa en cuanto a nombres, realidad social y delicadezas psicológicas, eróticas o verbales de sus actores, tenemos que aclarar lo siguiente: toda su poesía campesina fué escrita después de su estada en Minas —en 1900, por la época en que moría *La Revista*—. Sus propias confesiones al respecto son claras: explica cómo se había soñado frente a la naturaleza de Rousseau, Lamartine, Horacio. “*Nunca —dice en seguida— pensé ver realizado este espejismo de la fantasía en las campiñas de la patria cuya belleza monótona sonríe siempre con su misma sonrisa de modestia orográfica.*” Era eso lo que había codiciado —sigue— “*esas toscas facciones de la geometría, esas grandes líneas anormales, esos grandes lóbulos de la psique del paisaje, esa tempestad momia de sierras que se destaca como un símbolo bajo la inmensa rotonda impávida. Es eso mismo lo que yo adoraba en alucinación en mi primera fe de sensibilidad, en mi primer hervor de clara poesía.*” Ya habla aquí de “los horizontes abstractos”, del “anfiteatro severo de alturas que sonríen en la mañana de cristal, con los mil pliegues de su rostro venerable”, de “las chozas cándidas”, de “esos abismos que hacen muecas fantásticas al vacío”, de “esas tercas rutas”, de “la naturaleza pensativa” y del vago sueño violeta de las sierras en los crepúsculos dulces y solemnes. Dice aún de Minas: “*reveladora a mis ojos de una realidad poética que embriaga mi espíritu con fresco olor a tomillo y a hinojos de la Biblia y de la Odisea y cuya sombra alucinará para siempre mis evocaciones...*”. Y, todavía, con un sentido distinto del que aquí cobra dice de ella al terminar: “*Yo necesito esa preclara limosna de tu genio virgen*”.¹⁶ La necesitaba, sí,

15. J. H. y R. Lectura comentada. Conferencia en el acto de clausura de la IV Semana Cultural Médica. Mont., abril, 1950.

16. A la ciudad de Minas, en Prosas.

y la aprovechó intensamente. Su exotismo no es, pues, del todo, el pecado de lesa patria que se le reprocha. Con la misma tremenda capacidad debe haberse incorporado y transformado otras cosas que también tuvo: las quintas del Prado en que pasó su infancia, las de la zona del actual Parque Rodó donde vivió algún tiempo, los paisajes de río y de saltos de agua que conoció en una temporada pasada en una estancia de Salto, y aún, de una manera insospechada, el panorama, las vicisitudes del cielo y el mar que dominaba desde la azotea que rodeaba la *Torre de los Panoramas*. Que todo eso lo haya impresionado de una manera literaria y en tanto repetía los lugares comunes del paisaje europeo, es fácil de sostener apoyándose en la exterioridad de su poesía, pero es difícil de conciliar con estas afirmaciones: *“Yo soy el hijo de la Naturaleza. En su adoración me embriago horas y horas como un sacerdote. A través de sus maravillas mi alma penetra profundamente en Dios, el sublime Poeta cuya inspiración oscura palpita en el corazón sencillo y a la vez impenetrable de las cosas y de los seres”*.¹⁷

Lo que no expliquen todas esas declaraciones del mismo Herrera y las demás consideraciones expuestas lo ilumina su firme convicción de que *“una sociedad ya no es hoy una familia de fanáticos”*, de que *“la comunión de las naciones está a punto de ser un hecho”*, de que, por consiguiente, pronto desaparecería *“como una niebla incómoda el espíritu de localismo”*, de que los nuevos Cruzados del pensamiento repartirían por igual de sus bandejas *“por toda la tierra”*, toda ella una sola enorme colmena.

En un momento tal, cuando la civilización, la cultura, están a punto de ser una en toda la tierra, todo el acervo humano está en la mano del poeta y le corresponde usarlo; él pisa tierra suya en el presente y en el pasado, en el norte y en el este, en la realidad y en todo aquello que ha creado, soñado, imaginado el hombre.

17. *Ibidem*.

FUENTES, MODELOS, REMINISCENCIAS

Ya se dijo que al hablar de influencias se acude siempre en primer término a Samain. Es indudable que el conjunto de poemas de *Aux Flancs du Vase* —del cual tradujo los que figuran en el tomo V de las *Obras Completas*—, y sobre todo los sonetos de *Le Chariot d'Or*, cuadros de campo y aldea en el mismo tono sereno e irónico a veces, que usan *Los Éxtasis de la Montaña*, dejan su sello en la obra pastoril de Herrera; que, sobre todo, perdura en ella la organización peculiar del soneto de Samain, como dice González Guerrero, en el mismo artículo donde transcribe el siguiente:

*L'horloger, pâle et fin, travaille avec douceur...
Vagues, le seuil béant, somnolent les boutiques;
Et d'un trottoir à l'autre ainsi qu'aux temps antiques
Les saluts du matin échanagent leur candeur.*

*Panonceaux du notaire et plaque du docteur...
A la fontaine un gars fait boire ses bourriques;
Et vers le catechisme en files symétriques
Des petits enfants vont, conduits par une soeur.*

*Un rayon de soleil dardé comme une flèche
Fait tout à coup chanter une voix claire et fraîche
Dans la ruelle obscure ainsi qu'un corridor.*

*De la montagne il sort des ruisselets en foule,
Et partout c'est un bruit d'eau vive qui s'écoule
De l'aube au front d'argent jusqu'au soir aux yeux d'or.*¹⁸

Pero buscando ejemplos concretos de esa influencia, se encuentran las cosas de que ya se hablara, deshechas, digeridas diríamos, y nacidas de nuevo con otro valor, re-vividas, creadas.

18. Julio Herrera y Reissig, en *La Cruz del Sur*, Nº 28.

L'enfant s'est détaché mûr enfin pour la nuit

dice *Le Bonheur* y, *Las Madres*:

*el pletórico seno de donde penden
sonrosados infantes, como frutos maduros.*

La idea es la misma: los niños como frutos maduros. Pero no hay coincidencia en el uso de los elementos: Herrera se queda en la comparación, el francés alcanza la metáfora. Ni coincidencia en el fin buscado: en Samain es un detalle de paso en un cuadro hogareño; en Herrera es el rotundo remate de un soneto y de una jornada. El mismo caso se da en el primer verso de *La Maison du Matin*:

La maison du matin rit au bord de la mer

que se puede proponer como origen del soneto *La Casa de la Montaña*. Éste culmina así:

y ríe de tal modo que parece una niña.

Pero el verso de Samain es el primero de un poema diverso y bastante largo, en tanto que el de Herrera es, de nuevo, el remate de una organización de cosas que ríen en muchas partes, y con distintas ganas, y que se estructura en forma de soneto. Esta última es una diferencia significativa; Herrera es en general más breve que sus modelos. Salvo los contados poemas largos echa mano al soneto, condensador y exigente. Eso lo ayuda a ser más intenso que Samain, quien acostumbra a extenderse.

El triple ejemplo que sigue parece indicar la poca importancia que tiene este tipo de contactos, que además es universal, eterno y común a todas las épocas.

Tout l'espace frissonne au vent frais du matin.

(Samain, *La Maison du matin*.)

*Vertige! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser*

(Mallarmé, *Autre Éventail.*)

*Hay un gran beso de duelo
en la quietud del ambiente*

(Herrera, *La Muerte del Pastor.*)

¿Contagio, plagio, aire de época? No hay mucha urgencia en contestarlo. Lo esencial es que cada uno diga lo suficiente como para restar importancia al asunto. No deja de ser significativo que el verso de Mallarmé provea a los otros dos.

La “diéresis silenciada” que Samain emplea con frecuencia y en cuyo uso le sigue Herrera y Reissig, quien lo proclama y exhibe desde las páginas del *Almanaque Artístico del siglo XX* (1903), no es privativa de aquél más que en la aludida omisión del signo gráfico, y apenas se destaca por una mayor abundancia y flexibilidad, de la que frecuentaba la lírica española.

Una de las formas cómo los poetas franceses han incidido más en esta poesía es la epítesis. Pino Saavedra repasa su evolución desde el epíteto idealizador de los antiguos —pasando por la Pléyade, Goethe, Heine, Hugo, el Parnaso, y haciéndolo culminar en Sully Prudhomme— hasta el de los simbolistas empeñados en la búsqueda del epíteto intensamente evocador, sugestivo, significativo, ligador de sensaciones, establecedor de correspondencias. Pero, a pesar de esto y de la fervorosa admiración por Prudhomme que proclama *El Laurel Rosa*, son Hugo y Baudelaire quienes le dan una de sus mejores armas: se trata de los epítetos raros, paradojales y anti-téticos:

O fangueuse grandeur, sublime ignominie!

(Baudelaire, *Tu mettrais l'univers...*)

Lorsque tu dormiras, ma belle tenebreuse

(Idem, *Remords Posthume.*)

Un Job resplendissant!

(Hugo, *Ce que dit la Bouche d'Ombre.*)

L'araignée éclatante

(Idem, ídem);

de la epítesis en términos mundanos que hace superficiales nombres que no lo son:

aimable Remords

(Baudelaire, *Au Lecteur.*)

aimable pestilence

(Idem, *Le Flacon.*)

O squelettes musqués

(Idem, *Danse Macabre.*)

También el epíteto constituido por un sustantivo:

amours de l'âme monstre et du monstre univers

(Hugo, *Ce que dit...*)

De Baudelaire y Hugo retiene aún la gran imagen romántica por el ejemplo de:

*Et sur cet amas d'ombre, et de crime, et de peine,
Ce grand ciel formidable est le scellé de Dieu.*

(Idem, ídem.)

La comparación animando lo inanimado:

où la Fatuité promène son extase

(Baudelaire, *Le Masque*)

o, al revés:

Le rire joue en ton visage

Comme un vent frais dans un ciel clair!

(Baudelaire, *A celle qui est trop gaie.*)

Et le ver rongera ta peau comme un remords.

(Idem, *Remords Posthume.*)

De Baudelaire le viene también el uso del horror como elemento estético:

De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant.

(*Hymne a la Beauté*);

la complicación, el entrecruzamiento de las sensaciones, la complejidad de las sinestesias, las correspondencias:

O métamorphose mystique

De tous mes sens fondus en un!

Son haleine fait la musique,

Comme sa voix fait le parfum!

(*Toute Entière.*)

De Hugo, además, el sentimiento de una naturaleza viva, expresiva, con un mensaje:

Non, l'abîme est un prêtre et l'ombre est un poète;

Non, tout est une voix et tout est un parfum;

Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un.

(*Ce que dit...*)

Ese sentimiento deriva naturalmente hacia la prosopopeya. El poeta hace hablar, actuar, sentir, a todo lo que le rodea. Lo hace Hugo, pero también lo hacen Samain, Rodenbach, que dice:

*La tristesse de la vieillesse des maisons
A genoux dans l'eau froide et comme en oraisons:*

(Paysages de ville, IV.)

*la doucer
De l'aube qui regarde avec des yeux de soeur.*

(Du silence, XXIV.)

En Hugo, en *Le Cantique de Bethphagé*, hay algunos versos arrulladores que muestran un aire de familia con *La Berceuse Blanca*, para la genealogía de la cual se echa mano siempre a Darío:

*Son cœur tout en dormant m'adorait, douce gloire!
Un ange qui venait des cieux, passant par là.
Vit son amour, en prit sa part et s'envola;
Car où la vierge boit la colombe peut boire.*

y

*Ne la réveillez pas avant qu'elle ne veuille;
Par les fleurs, par le daim qui tremble sous la feuille,
Par les astres du ciel, ne la réveillez pas!*

Es el caso de *Las Pascuas del Tiempo* que puede hallar un ascendiente tan directo como en la poesía de Darío, en *Albertus ou l'Ame et le Peché*, de Th. Gautier, pieza ésta que no es más que una muestra de una línea de poesía muy frecuentada en esa época:

*Le Belzébuth dandy fit un signe et la troupe,
Pour ouïr le concert se réunit en groupe.*

Ni Ludwig Beethoven, ni Glück, ni Meyerbeer,

*Le concerto fini les danses commencèrent.
 Les mains avec les mains en chaînes s'enlacèrent.
 Dans un grand fauteuil noir le Diable se plaça
 Et donna le signal.*

Quedarían aún por ver las influencias, los parecidos, que muestra la lectura de Mallarmé, Moréas, Rimbaud. Véase del primero, con quien tiene Herrera, personalmente, curiosas coincidencias, *Apparition*, por ejemplo, y otros, muchos, versos sueltos:

... le marais livide des automnes

(L'Azur.)

que dore le matin chaste de l'Infini.

(Les Fenêtres.)

o en esos “mendieurs d'azur” que se singularizan en un verso hermosísimo y perdido:

Mendigo del azul que me avasalla!

De Moréas, sorprendentemente:

*Et maintenant, mes vers, d'une mortelle plaie
 vous êtes le sang noir!*

(Stances.)

De Rimbaud:

*J'ai vu le soleil bas taché d'horreurs mystiques
 et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs*

Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur

(Le Bateau Ivre.)

Faltaría repasar, aparte de otros de su siglo, los poetas de otras épocas, los clásicos que amó, los españoles, Dante que se hace presente concretamente en la sexta parte de *La Torre de las Esfinges* y, lo que es más importante, en la idea del viaje metafísico por un mundo de mitos y alegorías, que aparece en *La Vida*. También en versos perdidos como en ese “océano Aristóteles” de *El Laurel Rosa*, que recuerda al Virgilio, “mar de toda ciencia”, de *La Divina Comedia*.

El detalle de las influencias sería inagotable y, como se dijo, no interesa más que como historia y parangón. Tal vez no se deba hablar de influencias. Tal vez lo que se trasmite es un impulso, la clave para ver otro color del mundo, y todas las demás son coincidencias, hermandades.

UN COETÁNEO EUROPEO

Hay un punto que rehusa terminantemente ser tratado entre las influencias. Es la coincidencia con un coetáneo europeo, Paul Valéry, nacido en 1871. Los encuentros se multiplican en versos aislados. Hay evidentes semejanzas en poemas de la primera época de Valéry con algunos de *Los Parques Abandonados*. Pero el caso más curioso, más atractivo lo ofrecen las aproximaciones entre *L'Ébauche d'un Serpent* y *La Torre de las Esfinges*. El primero pertenece a *Charmes*, que comprende la producción de 1918 a 1922. Está compuesto en estrofas de diez versos, en octosílabo francés, y da, en cuanto a la rima, la misma impresión que *La Vida*, la de ser décimas desordenadas; en algún caso —estrofa 17— la primera mitad es la de una décima, en la segunda mitad una rima desubicada cambia la estrofa.

Teniendo el poema una intención distinta de la que movía a Herrera se leen en la cuarta estrofa unos versos que podrían aplicarse al autor de *La Torre de las Esfinges*:

*Toi qui l'enfermes d'un sommeil
Trompeusement peint de campagnes,
Fauteur de fantômes joyeux
Qui rendent sujette des yeux
La présence obscure de l'âme.*

En la tercera hay otros dos, íntimamente emparentados con ideas que se repiten en Reissig:

*Que l'univers n'est qu'un défaut
dans la pureté du Non-être!*

y que también en Valéry cambian de forma:

*Jusqu'à l'Etre exalte l'étrange
Toute-Puissance du Néant!*

Está la idea de Dios-poeta:

*Des astres le plus superbe
Qu'ait parlé le fou créateur.*

La invocación con diferente objeto, pero de parecido aliento y medios expresivos:

*Objet radieux de ma haine
Je te buvais, o belle sourde!*

Hay otro poema de Valéry que tiene algo en común con *La Torre*: es *La Jeune Parque*. No por el poema en sí, que, como hecho poético es muy otra cosa, sino por la intención que hay en su origen, por su ambición como aventura poética.

Dice Valéry de *La Jeune Parque*: "Songez que le sujet véritable du poème est la peinture d'une suite de substitutions psychologiques, et en somme le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit.

J'ai essayé de mon mieux, et au prix d'un travail incroyable, d'exprimer cette modulation d'une vie. Or, notre langage psychologique est d'une extrême pauvreté. Il fallait l'appauvrir encore, puisque le plus grand nombre des mots qui le composent est incompatible avec le ton poétique."

La obra lograda puede consentir algún paralelismo con la de Herrera, pero tal vez el único concreto sea el de su oscuridad.

JULIO HERRERA, POETA OSCURO

El interés que presenta el estudio de *La Torre de las Esfinges* radica por una parte, en que es, al mismo tiempo, el estudio de Herrera como poeta oscuro; por otra, en que se aborda el tema que le obsesionó fundamentalmente. No se habla de su tema, a secas, porque podría llamarse así, con iguales derechos, el sentimiento de la compenetración, afinidad, simpatía de lo animado y lo inanimado que los vincula y los confunde "como si fuesen procedentes de un mismo todo" de que hablan Sabat Ercasty y Pino Saavedra, que hace posible —dice el último— "tal transfusión de elementos objetivos y subjetivos que se llega a la existencia de una realidad sin paradigma". El otro tema, el de su poesía oscura, es más reactio y difícil, y sólo trabajosamente se puede aislar; entonces todo se ilumina de golpe. Aunque asoma, por momentos, en versos dispersos, está encerrado en tres poemas separados en el tiempo: *La Vida*, *Desolación Absurda*, *La Torres de las Esfinges*.

Roberto Ibáñez¹⁹ habla de una línea de poesía nocturna que llegaría desde *Los Maitines de la Noche* hasta *La Torre de las Esfinges*, y, en la misma conferencia, del parentesco estrófico de este último poema con la *Desolación Absurda* y del de su línea poética con *La Vida*, aclarando además que no hay que buscar un tema preciso en él. Guillermo de Torre²⁰ separa esos tres poemas en la que llama una faz "de línea ba-

19. *La Torre de las Esfinges*, conferencia. Resumen publicado en "El País", Montevideo, 25 y 26 de octubre de 1946.

20. Estudio preliminar en *Poesías completas*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942.

rroca, con intenciones semimetafísicas, de fondo subconciente y expresión por veces abstrusa". Hay, es verdad, una línea que une los tres poemas. Es más; se puede afirmar que no son más que tres estados de un mismo poema o, si se prefiere así, un mismo asunto retomado tres veces, con diferencias de estado de espíritu y de poderío poético. Asistimos al espléndido movimiento de un tema que desde el año 1903,²¹ es decir, desde el umbral de esos años últimos de su vida y únicos de su poesía, insiste en buscar forma, consiguiendo cada vez mayor densidad, mejor estructura, oscuridad más cerrada. Es ésta una oscuridad que proviene exactamente de los tres órdenes de causas que señala Valéry. En primer término "la difficulté même des sujets qui se proposent à l'écrivain (...) Or, les objets de pensée ou les états complexes d'un être vivant sont choses mal nommées. On ne peut les déterminer qu'en accumulant les *relations* et les combinaisons". En segundo lugar "le nombre des conditions indépendantes que s'impose le poète". Puede suceder, incluso "il doit arriver que la complexité de son effort, l'indépendance des conditions qu'il s'est assignées, l'exposent à surcharger son style, à rendre trop dense la matière de son œuvre, à user de raccourcis, d'ellipses qui déconcertent les esprits du lecteur". No hay que olvidar que "l'obscurité d'un texte est le produit de deux facteurs: la chose lue et l'être qui lit. Il est rare que ce dernier s'accuse soi-même". La tercera causa es un efecto compuesto de las otras dos: "elle consiste dans l'accumulation sur un texte poétique d'un travail trop prolongé".²² El mismo Herrera justifica extensamente la oscuridad de la poesía en su "*Psicología Literaria*". Dice por ejemplo: "*Domina una tendencia favorable a la simplicidad. Se juzga ingenuamente que lo sincero, lo real, lo espontáneo, es siempre lo simple: (...) No se pregunta a la frase cómo se ha formado para ser tan diáfana; su tardía*

21. Pino Saavedra, De Torre, Ibáñez, coinciden en colocar el poema *La Vida* en 1900. Los primeros borradores están fechados en 1903, la publicación del poema acabado es de 1906. El mismo Herrera en la polémica con Roberto de las Carreras, teniendo como se comprende, interés en llevar lo más atrás posible la fecha, lo sitúa en 1903.

22. Frédéric Lefevre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926.

aventura por las selvas enmarañadas del pensamiento. (...) Hay como un instinto imbécil, como una rabia turca en repeler sin examen las cosas finas, sinuosas, afiligranadas, reflectantes, en que se evoca por asociación y sugestivamente. No se repara en que lo sutil es a veces lo vital, lo expresivo, lo exacto mismo". Y cita a Guyau: "El espíritu no igualará jamás a las cosas en ramificaciones, en sinuosidades". Es vano "pretender engarzar en formas materiales de sentido los entresueños de la conciencia, la impresión fugaz, la urdimbre arcana de lo incompleto en el alma, el utópico asociacionismo psicológico que se complica oscuramente (...) Mientras el ojo ve luz, la mano toca sombra". Y hasta lo inverosímil es verdadero: "Es que hay dos mundos: uno en masa y otro en espectro. La naturaleza tiene también su fantasía, sus emociones, sus rarezas y sus incubos; una pujanza de imaginación que no será jamás igualada". Y para terminar, una coincidencia con Valéry, al afirmar que el arte que obra por sugestión "necesita, para ser sentido, de un receptor armonioso".²³

Era imprescindible, antes de entrar en el tema, aclarar esto de la oscuridad consciente, deliberada o no, único camino para expresar algo que se resiste a la exposición razonable y a la expresión lógica, para hacer a un lado, de entrada, todas las afirmaciones erróneas al respecto: snobismo, locura, drogas, afán de "épater les bourgeois", ausencia de tema, delirio.

La llave para entrar a los otros dos poemas está en *La Vida*. Este poema alegórico se vería casi tan poco accesible como ellos si le faltaran las notas al pie de página que agregó el poeta para ayudar a seguirle. En la forma, es el antecedente directo, un borrador, de las espinelas de las otras piezas. Está escrito en octosílabos como ellas y, las estrofas, que son dispares, quieren ser décimas a menudo. Comienzan por una redondilla, como aquéllas, y unas veces se quedan en eso; otras, siguen o mechan versos blancos. En algunos casos se hace la mitad justa de la décima —ABBAA—; en otros se juntan esos mismos elementos con el orden alterado —ABBAB. El oído está

23. En *Prosas*.

esperando décimas siempre. Se echa mano al mismo tipo de aliteraciones que abundan en *La Torre de las Esfinges*. La singularidad de *La Vida* consiste en que los episodios están enlazados por el viaje metafísico, y en que la oscuridad proviene, fundamentalmente, del sistema de alegorías que se pone en juego; en resumen, en las dos reminiscencias dantescas o medioevales que inciden en el poema, y que después se verán sobrepasadas por procedimientos más evolucionados y personalísimos. Procedimientos que se acercan tal vez a lo que dice Thibaudet de la lógica de Mallarmé, que “ne relie pas elle-même ses termes. Ni syllogisme ni déduction: des images successives”.

En *La Torres de las Esfinges* el yo del poeta naufraga entre las cosas ya sin su caballo viajador y esa Amazona, que representaba demasiadas cosas, restringe, a la vez que profundiza, su sentido, descabalga y parece confundirse con la poesía, con la vida que lo solicita, lo arroba y lo mata con sus dádivas exigentes y avasalladoras. Deslumbra la certeza de que se trata de la poesía cuando repite una idea que ya buscaba expresión en *Conceptos de Crítica*: las producciones de los decadentes, decía, “*eflorescencias enfermizas de un organismo viciado*”, o, ya más explicitado: *Mi ulceración —en tu lirismo retoña —y tu idílica zampoña —no es más que parasitaria —bordona patibularia —de mi celeste carroña!* Es así, pues, su mal celeste, su celeste carroña, el alimento de su lirismo, el campo que alimenta hasta a esos parásitos: sus limpias eglogánimas. La poesía vive como un cáncer en él, como la muerte. Hay una inversión de lo masculino y lo femenino en estas aventuras creadoras. El principio femenino es el que sabe ser activo, al cual se pide la acción devastadora, mortal y amorosa; el corazón, la herida del poeta, su lepra divina, son el terreno donde germina la floración poética, con sus miasmas, sus parásitos, sus virus: *como un cultivo de astros —en la gangrena nocturna*. Parece también la poesía, la que es un —*vértigo de ensambladura*,²⁴ de la cual dice: —*Bordoneaba la*

24. La Torre de las Esfinges.

*marea —de sus cabellos en hilas —de diamante musical,*²⁵ *la —mariposa nocturna —de mi lámpara suicida,*²⁶ *de que ya hablara en las Prosas. Parecen hablar de la muerte todas las acusaciones de voraz, antropófaga, carnívora —en los borradores se ve aún caníbala, vampiro—, y los nombres arrojados: Fedra, Molocha, Caína, Clitemnestra; las exhortaciones —y sórbele por la herida —sediciosa del pecado —como un pulpo delicado,*²⁷ *o —deja que en tu mano pálida —agua de olvido y perdón —se enfríe mi frente pálida —y duerma mi corazón;*²⁸ *las definiciones —la paradoja del Ser —en el borrón de la Nada.*²⁹ *Es su vida que arrastra su muerte la que —luego en un rapto de luz —suspiró y enajenada —me abrió como un libro erótico —sus brazos y su mirada;*³⁰ *la que le hace hablar de su vida moribunda.*³¹

No podemos saber de cuál Ella habla, cuando dice: —*Cómo resistir a todo —su poderío intangible —Yo la amaba por su modo —de conjugar lo imposible!*³²

Las oscilaciones entre el paisaje simbólico u objetivador y las invocaciones, que en *La Vida* estaban justificadas por el viaje, en la *Desolación Absurda* y en *La Torre de las Esfinges* se eslabonan como si en la alta noche, luchando con un mundo que no cabe en sus versos, el poeta dejara sus dolorosas visiones para llamar, invocar a la poesía, armada de su poder terrible, que sabe hacerlo rendir bien y extenuarlo, o como si, pidiendo tregua a su conciencia torturante, invocara a la vida, al amor, que saben hacerlo vivir y extenuarlo hasta la muerte.

Pero la *Desolación Absurda* parece un estadio intermedio. Es más medido, más equilibrado que los otros dos poemas. Tanto en el balance de estrofas entre una y otra voz, como en los procedimientos. Aquí asistimos también a la animación or-

25. *La Vida.*

26. *Desolación absurda.*

27. *La Torre de las Esfinges.*

28. *La Vida.*

29. *Desolación.*

30. *La Vida.*

31. *Desolación.*

32. *La Vida.*

ganizada del paisaje: —*abre un bostezo de hastío —la perezosa campaña*; pero el paisaje no es atormentado; la Amazona de *La Vida*, alegórica de los mejores impulsos vitales e intelectuales, que atrae, solicita y huye, para que el hombre siga siempre tras ella, viviendo, buscando la verdad última, la perfección de la forma, ya se ha transformado en un demonio femenino y tiene mayor carga de fatalidad y de muerte: —*me espeluzna tu erotismo —que es la pasión del abismo —por el Angel Tenebroso!* Pero aun puede invocársela en busca de ayuda o de consuelo: —*que en la copa decadente —de tu pupila profunda —beba el alma vagabunda —que me da ciencias astrales —en las horas espectrales —de mi vida moribunda!* He aquí un verso de verdad dolorosa que insiste dos estrofas más adelante: —*amo y soy un moribundo.* Pero el poema respira un aire más sereno que el de sus pares; su numen es menos excesivo, el paisaje es más feliz, las imágenes, las comparaciones, los adjetivos, son más armoniosos; no buscan la paradoja, sino un ajuste dichoso y significativo. Esos dos versos quedan ahí como sangre. Hay que elegir entre templar todo el poema en ese tono, o aliviar a aquéllos de sentido.

Además del símbolo femenino, de la estructura formal, de cerrarse con muerte, de jugar de un lado esa mortal fascinación, y de otro las vicisitudes del Yo inquieto y angustiado —en *La Vida* la separación se hace en amazona y corcel—, de la nocturnidad, de la simbología del paisaje objetivador, hay datos más externos, que hacen saltar la evidencia del triple parentesco: la referencia al signo de Saturno: —*Saturno infunde el fatal —humor bizco de su influjo;*³³ —*Bajo los signos fatales de Saturno y del Zodíaco;*³⁴ la nocturnidad: en *La Vida*, que pasa del alba a la noche, y en *La Torre de las Esfinges*, que pasa del crepúsculo a la noche, se ve un anochecer parecido: —*Lentamente, vagamente —cautamente y mortalmente —como un discreto reproche —se deslizaba la noche;*³⁵ —*Capciosa, espectral, desnuda, —aterciopelada y muda, —desciende*

33. *La Torre.*34. *La Vida.*35. *La Vida.*

en su tela inerte —como una araña de muerte —la inmensa noche de Budha.³⁶ Hay todavía una fórmula de tránsito en los borradores de esta última: —*Sigilosamente muda, —des-ciende en su tela inerte.*³⁷ En *Desolación Absurda* la noche está también hecha de cosas que se mueven como individuos; que bostezan, rezongan, obseden, fingen, acechan, pero, a pesar de todo, corresponde más bien, al *Et noctem quietam concedet Dominus*... que encabeza la parte V de *La Torre de las Esfinges*. Esas tres noches tienen un espectador y un intérprete; se animan bajo el ojo de una conciencia vigilante y simpática. El poeta, ante el enigma del mundo, siente bullir, dentro de sí, pensamientos, intuiciones, dudas que torturan su cerebro. En *La Vida* está también la idea del Yo que huye: —*iba el audaz palafrén*³⁸ —terrible y congestionado —por el *Enigma*, y yo en pos!, idea que se repite en *La Torre*: —*Y hosco persigo en la sombra —mi propia entidad que huye*. En los tres poemas aparece la imagen de su espíritu atravesando telarañas de prejuicios, ideas hechas, superstición, creencias. Completamente transfigurada y traspasada a su realidad de paisaje en los otros, en *La Vida* guarda la forma de una comparación dentro de la alegoría: —*Y en su estupendo camino —perforar cual ígnea mosca —la inmensa tela de araña —de los cometas del Sino*; en *Desolación Absurda*, es —*el meteoro, —como metáfora de oro —por un gran cerebro azul*; en *La Torre*: —*Y se suicida en la extraña —Vía Láctea el meteoro —como un carbunclo de oro —en una tela de araña*. Esto último, en la versión definitiva; en los borradores escribe se *desangra*, por se *suicida*, mostrando así mejor su origen en el esfuerzo del espíritu desgarrándose, atravesando vallas, y *mosca* por *carbunclo*, como decía en *La Vida*. La música de las esferas se oye en este último poema: —*El Incognoscible atómico —lo hipnotizaba en su ascenso —zumbando el scherzo*

36. La Torre.

37. Manuscritos de La Torre de las Esfinges, existentes en el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Estos manuscritos han sido ordenados según sus diversos estados por el Prof. Roberto Ibáñez.

38. El Yo conciente del Poeta, nota a La Vida.

inmenso —de un orquestrión astronómico. Se ve en La Torre: —Y en su gran página atómica —finge el cielo de estupor, —el inmenso borrador —de una música astronómica. La atracción erótico tanática del demonio vital y creador halla expresiones parecidas: —me espeluzna tu erotismo —que es la pasión del abismo —por el Angel Tenebroso: ³⁹ —Es un cáncer tu erotismo —de absurdidad taciturna —y florece en mi saturna —fiebre de virus madrastras —como un cultivo de astros —en la gangrena nocturna.⁴⁰ Pero en los borradores se leen aún dos fórmulas de paso: —me devora tu erotismo —como un cáncer luminoso, y: —es un cáncer tu erotismo —que en su taciturnidad... El antecedente está también en La Vida, sin el paralelismo formal, especialmente en los versos que dicen: —... un sordo placer —fúnebre me avasallaba —Y sentí como una cava —en lo más hondo del ser! Estas otras fórmulas, en cambio, son casi paralelas; hasta en su vocabulario: —Todo es póstumo y abstracto —y se intiman de monólogos —los espíritus ideólogos —del Incognoscible Abstracto...⁴¹ y —A su divino contacto —llenábanse de monólogos —los tenebrosos ideólogos —del inconcebible Abstracto!⁴²

En esa realidad espectral, alucinante, objetivadora, en que una visión doble separa y mezcla lo de adentro y lo de afuera, se repite una serie de elementos concretos y simbólicos a la vez: la luna, el mar, el molino, el tembladeral o el precipicio en acecho.

A través de las aventuras nocturnas y agotado por las exigencias de la creación y de la vida, el espíritu se da con la muerte. En *La Vida*, la amada inalcanzable —*trocóse como a un conjuro —en un caballero oscuro —el cual con una estocada —me traspasó el corazón!*; en la *Desolación Absurda*, la muerte sin ser nombrada, parece moverse en la estrofa XII: —*beberán tus llantos rojos —mis estertores acerbos —mientras los fúnebres cuervos, —reyes de las sepulturas —velan co-*

39. Desolación absurda.

40. La Torre.

41. La Torre.

42. La Vida.

mo *almas oscuras* —*de atormentados protervos*; y en la última: —*que en el drama “inmolador”* —*de nuestros mudos abrazos* —*yo te abriré con mis brazos* —*un paréntesis de amor*; en *La Torre*, culminando el crescendo de potencias voraces y mortales activas en la parte V, en la VI —*officium tenebrarum*—, parece rematar el poema. Hay una capilla ardiente, signos entre los astros y un gato negro estrangulador. —*Sangra un puñal asesino*, que evoca el del caballero oscuro de *La Vida*; la Intrusa, que —*abre* —*entre sordos cuidados* —*las puertas, con solapados* —*llaveros agrios*, parece no ser otra que la muerte; hay además los gestos sacramentales del sauce, un charco que hace las veces de tragaluz de los Avernos y por fin una visión del otro mundo o tal vez el descenso a un infierno de clara filiación dantesca. Como siempre, faltan los puentes, y se vacila entre considerar la descripción como la vista que ofrece el tragaluz, o como la *mise-en-scène* que espera a nuestro héroe después de los sacramentos, cuando cerrado su ciclo terrestre, debe esperar entre las sombras de los réprobos la barca murciélago de Caronte mientras que la carcajada de Plutón rubrica como un último sarcasmo. El final de *Numen* (VII), cuyo comienzo en pasado parecía engañosamente dar por terminado el ciclo agónico, cierra de nuevo con una cita para la muerte —eso sí— en un tono de galantería macabra al uso baudeleriano, que de golpe le da al resto del poema un aire de juego. Ese aire, y las décimas narradoras y que fingen darlo todo en cada arresto, son más culpables, tal vez, que la falta de clave y de puentes, que la paradoja y la hipérbole, de la facilidad que ofrece a la lectura y de la dificultad que opone al acceso, a la comprensión, la idea perturbadora y compleja que Herrera quiso comunicarnos.

GOZNES DEL ESTILO

A) IMPRESIONISMO Y SIMBOLISMO

Es poco menos que imposible agotar el estudio de los caracteres estilísticos de Herrera. A los ya vistos en el repaso de su poesía llamada nocturna hay que agregar los muy dis-

tintos de las “eglogánimas” y de las “eufocordias”. *Los Extasis de la Montaña* se apoyan en la descripción objetiva, no son nunca sentimentales; en todo caso, hay una ternura por las cosas y a menudo una ironía enternecida; usan un erotismo sano y gozoso; viven en ellos almas sencillas, ingenuas y fraternales. La naturaleza es animada por esos mismos atributos. Hay una tendencia a la naturalidad —aunque se trate de un falso naturalismo—, en los sentimientos, las situaciones, en la imagen de la mujer y en los atavíos. La comunión con la naturaleza es una fraternidad panteísta. Usa el alejandrino.

En *Los Parques Abandonados* la narración gana más campo que la descripción, y es subjetiva, confidencial. Son, por sobre todo, sentimentales, la ironía cariñosa se trueca por cierto cinismo y, especialmente la que había por cosas y personajes de la liturgia católica, se cambia por la burla o la alusión sacrílega. El erotismo es romántico, doloroso, sádico, masoquista, macabro, morboso; muy pocas veces franco, despreocupado y feliz. Campea la noción de pecado en un sentido más desaprensivo que en la poesía baudeleriana. Los seres son saturnianos, sentimentales, angustiados, más complejos; los sentimientos, las ropas, evaporados, artificiosos y, en general, de lujo, y, las situaciones, de escaramuza sentimental o erótica que pocas veces se torna juego profundo. Los fenómenos que se trasponen entre los seres y la naturaleza son casi siempre de carácter sentimental o psicológico. Son endecasílabos.

Pese a tantas y tan pronunciadas divergencias es posible aislar en el conjunto de la obra varios troncos —diríase— de los que se desprenden los caracteres parciales que lucen en el detalle de las piezas. Ellos son, en primer lugar, dos procedimientos algo emparentados: la prosopopeya y la dramatización. En segundo lugar —a veces en primero— el impresionismo, verbal o conceptual, y el simbolismo en lo eufonía o, también, en el concepto.

Impresionismo y simbolismo —dice Thibaudet— “ont voulu éveiller l'action de l'oeil ou de l'esprit, leur faire créer ou construire, au lieu de donner quelque chose de crée et de construit”. El impresionismo, en poesía como

en pintura, busca provocar en el que recibe una "impression active" en lugar de darle "une expression évoquée toute faite". El simbolismo, del mismo modo que aquél, sobrepasa en la realidad las definiciones que se le dan, pero puede servirnos en este caso la suma de las definiciones de P. Valéry y de F. Lefevre: "l'intention commune a plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre a la Musique leur bien" y "Les symbolistes ont mis l'honneur de leur école à trouver des nouveaux rapports entre les choses".

Impresionismo y simbolismo se mezclan, se someten, mejoran a los otros dos procesos. La preocupación fonética y la capacidad de Herrera para explotar la lengua en ese sentido son admirables. Son constantes apoyos de la hermosura del verso las aliteraciones, las onomatopeyas, la simbología de las vocales. En las consonantes, en general, no se puede hablar de simbología. Casi siempre su uso especial busca un resultado imitativo, una especie de onomatopeya en el sentido más amplio y mejor, extendida a la frase, a la estrofa, al poema entero.

*Del charco que se nimba
estalla una gangosa balada de marimba.*

(La Vuelta de los Campos.)

Rasca un grillo el silencio

(El Teatro de los Humildes.)

En algunos casos se da el uso sugestivo de consonantes, sin mediar onomatopeya:

*y el sol un postrer lampo, como una aguja fina
pasa por los quiméricos miradores de encaje.*

(Idem.)

Antes de llegar a *encaje* la idea ya está dada por *quiméricos miradores*.

El uso imitativo, onomatopéyico, pero sobre todo simbólico, de las vocales, tiene en Herrera amplio y seguro empleo y espléndido rendimiento. Bajo su pluma el idioma se transforma; parece estar constituido exclusivamente por vocablos felices, de gran potencia de sugestión. Con una naturalidad que raras veces consiguió el simbolismo europeo, hace sus versos plegando los sonidos al concepto, enriqueciendo las ideas por los sonidos. Prefiere a veces, por simple placer auditivo, las sucesiones de una misma letra, las palabras que repiten tres, cuatro veces si es posible una misma vocal, los versos a base de dos vocales:

se raja la carcajada

(La Torre...)

se duerme la tartana lerda del mercachifle

(Bostezo de Luz.)

y ríe la mañana de mirada amatista

(La Flauta.)

En el último ejemplo ya tienen las vocales un uso simbólico, la *a* cuyo uso expreso corresponde a las cosas blancas, ingenuas, buenas, o despreocupadas; la *i* que sirve para las risueñas, alegres, ridículas o pequeñas. Véanse las *ies* de:

con tímidos arrobos repica la alcancía

(La Iglesia.)

o de este otro ejemplo:

*mientras el perro en ímpetus de lealtad amena
describe coleando círculos de alegría*

(El Regreso.)

donde además del uso de la *i*, se puede observar una obligada diéresis en *cole-ando* que subraya el movimiento que dice la palabra.

El mismo empleo de la diéresis se ve en ese *vi-aje* renqueante de:

*Hacia la era, inválidos, bajo una gloria de oro
vacilan los vehículos su viaje sonoro*

(*La Siega.*)

El ritmo también puede contribuir sugestivamente:

*después de agrias posturas y esperezos felinos,
gimiendo un ¡ay! glorioso se abrazan a las ondas
que críspanse con lúbricos espasmos masculinos...*

(*El Baño.*)

En los dos primeros versos se pueden contar cinco acentos; son versos nerviosos, movidos, crispados de frío; en el tercero en cambio las cuatro palabras largas, de las cuales dos son esdrújulas, dan los movimientos urgentes pero prolongados y sin nervios de las aguas.

En ciertos poemas como *La casa de la montaña* se llega a una perfecta unión de letras onomatopéyicas y simbólicas y de efectos rítmicos:

*Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
risa de azul; la aurora ríe su risa fresa;
y en la era en que rien granos de oro y turquesa*

Abundan la *r* por la risa, la *i* por la alegría; y el ritmo de intensidades va de los ritmos amplios de las risas del valle y del cielo a las risitas chicas de los granos en la era.

Todo eso unido, y al servicio de un profundo sentido de las correspondencias, produce los mejores versos de Herrera:

*maniobran hacia el valle de tímpanos agudos
los celosos instintos de los perros lanudos
de voz ancha que integran los ganados dispersos.*

(Los Perros.)

El último verso tiene los acentos en *a e a e*. Esto es habitual en Herrera y significa que no sólo la rima final cumple esa función, sino que por dentro se la emula. Es habitual, y de superior efecto, la combinación interna correspondiente a la redondilla; el verso redondo:

Y ríe la mañana de mirada amatista.

(acentos en *i a a i*.)

Y el monte que una eterna candidez atesora

(acentos en *o e e o*.)

Todo eso con sus juegos evidentes y sus admirable despliegues va a conjugarse, deslumbrando con su clara tarea de evocar, en *El Laurel Rosa*. Allí oímos las palabras rindiendo hasta su último poder sonoro, yuxtapuestas con la máxima eficacia de sugestión, de provocación intelectual, emotiva, evocativa. En este sentido ese poema es un verdadero tesoro.

B) DRAMATIZACIÓN Y PROSOPOPEYA

Impresionismo y simbolismo se mezclan, se someten como se dijo a las otras dos formas permanentes, la dramatización y la prosopopeya. Estos fenómenos, los reciben, ayudan, necesitan, ocupan.

La dramatización es evidente en los sonetos todos. Un título de *Los Éxtasis de la Montaña* da una clave muy significativa: *El Teatro de los Humildes*. Es claro un manejo teatral de los temas; a menudo se ocupan los cuartetos en la

instalación de un paisaje donde en seguida los tercetos plantearán la acción. Otras veces una descripción que abarca todo el poema se cierra con un toque dramático. No faltan las indicaciones de luz, sonido, hora, ambiente: *Cae un silencio austero, Anochece*; no faltan los diálogos. El primer cuarteto de *El Despertar* podría ser una indicación teatral. A menudo el agonista es el día. Son muchos los sonetos que desarrollan las vicisitudes de un crepúsculo, a veces de todo un día. Abundan las expresiones como *de tres en tres, sorbo a sorbo, agonía a agonía, de roca en roca*, que detallan la acción, la retienen, dan el tiempo. El tiempo es pues, también, una dimensión del poema.

*El olivo y el pozo... Dormida una aldeana
en el brocal... A un lado la senda viajadora,
y un hombre paso a paso.*

(Los Perros.)

Cien estrellas lozanas han abierto una a una.

(El Teatro de los Humildes.)

Eso tiene algo que ver con la habilidad para dar el movimiento de un gesto:

*Mas de pronto se vuelve con piadoso desvelo,
la cabeza inclinada y los ojos al cielo
pues ha oído que llora la zampoña por ella.*

(La Zampoña.)

y los movimientos de conjunto:

*Y al hombro las alforjas, leñadores austeros
tornan su gesto opaco a la tarde tranquila.*

(Claroscuro.)

*Entonces los egregios Zoroastros,
en un inmenso gesto de exterminio,
erizaron su barba de aluminio,
supramundaneamente hacia los astros.*

(Misa Bárbara.)

Esta inclinación a lo teatral por momentos se toca con la atracción que ejercía lo litúrgico sobre Herrera. La liturgia católica sobre todo. Se hace presente en muchos títulos y en el manejo de su terminología. Le sirve para indicar movimientos o gestos, pero sobre todo para dar ritualidad, religiosidad en actos no trascendentes. Hay ejemplos en toda la obra. En los *Éxtasis de la Montaña* se hace un uso un tanto irrespetuoso aunque en un tono de chanza cariñosa:

Oficia la apostólica dignidad de los bueyes!

(La Misa Cándida.)

*Y en sus manos canónicas, golondrinas y grullas
comulgan los recortes de las hostias que fríe.*

(El Ama.)

En *Los Parques Abandonados* las alusiones tienen a veces un aire de blasfemia, de profanación:

*Al fin de mi especioso simulacro
de un largo beso te apuré convulso
hasta las heces como un vino sacro!*

(Consagración.)

*Ajáronse las últimas estrellas...
El Cristo de tu lecho estaba mudo*

(Fiat Lux.)

La dramatización se alía muy bien a la prosopopeya, pero esta última es sin duda de una importancia mucho mayor que aquélla y que todo lo que se ha visto hasta ahora del estilo. Es de una riqueza de ramificaciones increíble. La vivificación, sobre todo en su primer estado, no es ninguna novedad como figura poética. Es evidente su parentesco con el mito. La poesía española, especialmente, la ha frecuentado de antiguo. En estos que parecen ser los primeros hexámetros castellanos, de Manuel de Villegas, en 1617, se ve claro precedente:

*Lícidas y Coridón, Coridón el amante de Filis,
pastor el uno de cabras, y el otro de blancas ovejas,
ambos a dos tiernos mozos, ambos árcades ambos,
viendo que los rayos del sol fatigaban al orbe
y que vibrando fuego feroz, la canícula ladra,
al pulcro cristal que cría la fuente sonora, etc...*

Pero tiene en ciertas aplicaciones una filiación claramente romántica. Dice Hugo:

*Ma maison me regarde
et ne me connait plus*

(Tristesse d'Olimpo.)

En Herrera conoce todas las formas: se aplica a cosas, ideas abstractas, fenómenos naturales, etc.

la fuente decrepita

(Las Madres.)

La inocencia del día se lava en la fontana

(El Despertar.)

*La noche en la montaña mira con ojos viudos
de cierva sin amparo que vela ante su cría*

(La Noche.)

Quedándose en la simple animación puede ser ya fisiológica o espiritual —sentimental, psicológica, intelectual—:

La tarde suda fuego

(Canícula.)

El perejil humilde

(El Granjero.)

*Conspira en acres vahos la insinuación fecunda
de la Naturaleza por siembras y rastros*

(El Espejo.)

Pero llega a menudo a la personificación:

*Y Cibeles esquivo su balsámica ubre
con un hilo de lágrimas en los párpados vagos*

(Otoño.)

Hace de un objeto un ente activo o pasivo, según sufra o ejecute la acción:

*Salpica, se abre, humea como la carne herida,
bajo el fecundo tajo la palpitante gleba*

(El Angelus.)

Y su piedad humilde lame como una vaca.

(El Cura.)

Puede ser total o parcial según se reduzca a una figura de paso o involucre todo el poema, constituyendo lo que Pino Saavedra llama un mito, como *El Monasterio* o *el Burgo*. Gra-

maticalmente puede ser adjetiva, verbal, o afectar la oración completa; en los primeros casos no pasa de la metáfora; en el segundo alcanza la imagen.

La mayor parte de las peculiaridades de la poesía de Herrera se deben a la necesidad de cumplir con ella. La sirven el verbo, el epíteto, las figuras, que cambian sus costumbres para hacerlo. La transitivación del verbo, por ejemplo, a menudo está en función de la prosopopeya:

Ríe estridentes glaucos el valle

(La Casa de la Montaña.)

Se hacen reflexivos verbos que no acostumbran a serlo y viceversa:

*Se exhalan a Diana, rubios
muezines, los girasoles.*

(El Laurel Rosa.)

*Como un exótico abanico de oro
cerró la tarde en el pinar sonoro*

(Óleo Brillante.)

Algunos verbos impersonales dejan de serlo:

*y en la sorda ebriedad de nuestros mimos
anoheció la tapa y nos dormimos*

(Idilio Espectral.)

Negó la luna

(Óleo Brillante.)

La epítesis también logra algunas de sus mejores sutilezas cuando se empeña en animar las cosas. En esta función se ocu-

pan los epítetos metafóricos, los raros, los epítetos sustantivos, los onomatopéyicos:

La atónita desnudez de las cosas

(Éxtasis.)

*en los porfiados
cascotes de la vía gritan las diligencias*

(Las Horas Graves.)

Y la hiedra misántropa que su mármol remuerde

(Claroscuro II.)

La noche en la montaña mira con ojos viudos

(La Noche.)

Tumban las carrasqueñas voces de los arrieros

(Claroscuro I.)

Las figuras, comparación, metáfora, imagen, son enriquecidas por las otras riquezas parciales. En los mejores sonetos, recibimos de una manera activista, creadora, el objeto poético no por la mera descripción intelectual ni por la sola visión plástica que se nos alcance; tenemos, para conocerlo en la total riqueza que el mundo acumula, olores, temperatura, colores, gustos, sonidos, estados de alma, hora, funciones. Y en la síntesis más aproximada a la que alcanza la realidad. Esa es la fuente de sus metáforas dobles o triples, y la explicación de su eficacia. Ese es el producto y al fin de cuentas también el medio de su procedimiento favorito.

El comienzo de *La Casa de la Montaña* muestra un buen ejemplo:

*Ríe estridentes glaucos el valle; el cielo franca
risa de azul;*

En la primera oración el verbo intransitivo es transitivado y siendo indicador de acción humana se refiere a un sujeto que no lo es. Glauco es un adjetivo usado como sustantivo, un color usado como sonido, ya que es la cosa reída; es un complemento adecuado al sujeto de la oración pero no al verbo que lo afecta. Estridente es un adjetivo para intensidad de sonido usado para intensidad de color, que conviene por su sentido al verbo pero no a lo adjetivado.

En la oración siguiente, el verbo —elíptico— sigue siendo el mismo y conserva las cualidades, se transitiva, adjudica acción humana al cielo, acción, como en el caso anterior, que afecta centros auditivos y que el lector debe sustituir por otra que ocupa centros ópticos; *risa* se adecúa al verbo y tiene un adjetivo —franca— de índole psicológica, que es natural junto a *risa*, pero no referido a ese sujeto. Éste se corresponde, en cambio con el último adjetivo. Estas interferencias sinestésicas, son el producto de un notable sentido de las correspondencias. La presencia de factores psicológicos, que conjugan esos elementos en cuadros vivos, con progresión dramática, se vincula a un procedimiento que conserva cierta independencia: el uso del paisaje objetivado, que halla su plenitud en *La Torre de las Esfinges*, pero que está ya en *Ciles alucinada*:

*Todo lo que ella ha sentido
lo contempla en el paisaje, trasmigrado y confundido.*

La mano del poeta alcanza a ciertas cosas insignificantes, malolientes, a funciones poco dignas, a situaciones que tradicionalmente no tienen interés literario. Revive algunas tan vulgares que la sensibilidad corriente ya no las registra. En realidad al lado de Herrera, el hombre común parece casi ciego, casi sordo, sin olfato ni paladar, como no sea para lo imprescindible. Tiene una gran valentía para imponer palabras prohibidas:

Escupe rosas en la faz del día

(Amazona.)

Bosteza el buen domingo

(Dominus Vobiscum.)

El incienso sulfúrico que arde por los abonos

(Bostezo de Luz.)

irrumpe la gloriosa turba del gallinero

(La Iglesia.)

atisban con los húmedos dedos en las narices

(Dominus Vobiscum.)

Los vahos que trascienden a vacunos y a cerdos

(Claroscuro I.)

*Y el sol colgaba del cenit triunfante
como un ígneo testículo fecundo*

(Fecundidad.)

No se puede dejar de lado el fenómeno opuesto a la animación. Aunque es más fácil y corriente, en Herrera consigue, por momentos, gran validez estética. Lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Por ejemplo en *El Despertar* donde todo lo inerte se va animando y hasta la placidez puede soñar, las cosas vivas se ven despojadas de su condición, para provecho de las inanimadas en el primero de estos ejemplos:

*la sotana
del cura se pasea gravemente en la huerta
.....*

*agudas golondrinas
como flechas perdidas de la noche en derrota.*

La alegoría que en *Emblema Afrodisíaco* hace de un cuerpo vivo un castillo, atraviesa todo el soneto. La siguiente locución apositiva de *Decoración Heráldica* acerca a una abstracción un objeto vivo:

Tu pie, decoro del marfil más puro

En este mismo poema, ya en otro terreno, se observa un recurso muy particular, cuya genealogía se remonta a Homero y cuya riqueza alaba y explota como maestro Francisco Espínola. Se trata del empleo de la comparación para enriquecer la obra literaria con datos y referencias de una realidad que por la índole de la pieza no cabe en ella. En este soneto que comienza así:

*Soñé que te encontrabas junto al muro
glacial donde termina la existencia,
paseando tu magnífica opulencia
de doloroso terciopelo oscuro.*

dice el primer terceto:

*mi dulce amor que sigue sin sosiego,
igual que un triste corderito ciego,
la huella perfumada de tu sombra*

Una realidad de la vida sencilla del campo se mete de esa manera en otra suntuosa, compleja y ultraterrena. Abunda el fenómeno opuesto, también.

Hay mucho más que ver, aún, en lo que respecta al estilo. Este repaso sumario no hace más que señalar filones a explotar que deben ser agotados. Del mismo parece desprenderse la certeza de un poderío poético sin par en nuestra literatura,

de una fuerza de imaginación también única, de una capacidad de frescura, ingenuidad y asombro que señala al poeta, de una individualidad, en fin, más rica, poderosa y consecuente con ideas insistentes y probadas en la práctica, más lúcida también,⁴³ de la que se acostumbra a concederle.

43. Lucidez que sólo Federico de Onís le ha reconocido plenamente: "Fué un artista conciente, y supo muy bien la correspondencia de su época con la del decadentismo culterano; aprendió mucho de Góngora y se adelantó a sus más recientes intérpretes, etc.". *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.

SARANDY CABRERA

LAS POETISAS DEL 900

SI SE MIRA con atención paralelamente a Delmira Agustini y a María Eugenia Vaz Ferreira, puede verse que entre ellas hubo semejanzas profundas y diferencias de esencia.

Lo que parece acercarlas más, el carácter común que además las define por separado, es su condición de imaginativas y, consecuencia de ello, su condición de mujeres inhibidas de accionar e inadaptadas al mundo ambiente.

Una y otra son, además de creadoras del mundo especial y distinto que cada poeta formula, dos almas en flor, sostenidas por sus sueños y sus ideaciones.

Pero de una especial manera, y tanto que esos mundos ideados fueron los únicos ámbitos posibles en que sus vidas pudieron realizarse.

La vida común, diaria, a la vez que pauta de su inadecuación, fué para ambas, fuente de desilusiones y desencanto, nunca manantial de circunstancias para transferir al terreno de la poesía.

En María Eugenia, ese desentendimiento con la realidad del mundo se resolvió en tedio, melancolía y conciencia de su soledad y su limitación.

En Delmira, quizá sin la fortaleza moral espiritual y racional de la Vaz Ferreira, la conciencia de su inadecuación desembocó en la idea de la supervivencia en otra estirpe "sublimemente loca". La primera estaba masculinamente dotada para la nada que acecha en el fondo de la vida; Delmira por femenina, se rindió —espiritualmente, desde luego, porque su carne no había sido hecha para quemarse precisamente— a su vencedor, intuyendo ser más que un ente perdido en sí, más que un ser sin destino, un ser preñado de la posibilidad de florecer en una nueva raza de superhombres.

Así pues mientras María Eugenia se encara con su destino, melancólicamente resignada a perderse, como una som-

bra, profundamente resignada a su ausencia de destino, Delmira trastrueca el sentido del suyo propio mediante la erección del salvador que crean sus fabulaciones de amor, aunque finalmente hasta éste le falte.

Y paradójicamente, mientras la Vaz Ferreira no quiere consumirse y sí salvarse del tiempo, negándose a la carne, la Agustini se ofrece a ella para ser destruída, para ser consumida.

Así es que en la primera, contenida para no vivir, no aparece la muerte como cruel espejo de privación de la vida, y en la segunda la muerte se aparece y escamotea continuamente como lógico correlato anímico de una vida que quiere ser bebida hasta su mayor hondura.

Ambas fracasarán en la vida: María Eugenia si se la mira desde fuera, no así si se comprende que ella pretendió cumplir con un programa de vida que por otra parte llevó a cabo hasta su muerte.

Delmira sí, desde fuera y desde dentro, dado que no pudo sostener su mundo ideado y fundamentalmente intuído, cuando quiso hacerlo una presencia efectiva.

De cualquier modo hay dos circunstancias que las distinguen fundamentalmente.

La primera que, mientras María Eugenia tuvo idea de su situación y conciencia de su destino, Delmira solamente intuyó su signo, su profundo sentido entrañable, formulándolo mediante su propio don natural adivinatorio. Porque en ella había mayor fuerza lírica, mayor intuición, mientras en la Vaz Ferreira la entraña era la idea misma.

La segunda circunstancia, que puede relacionarse con la primera, es que mientras la Vaz Ferreira formula su obra completamente por motivo del mayor desarrollo de su vida cerrándose en la frontera final de su propia definición, la obra de Delmira aparece como incompleta. Esa obra a pesar de su calidad y de su intensidad no alcanzó a formularse y redondearse definitivamente.

A pesar de todo, si algo las hermana por encima de estas diferenciaciones, ese algo es el hecho de que ambas tomaron

contacto con la esencia de la poesía, vale decir, con la más auténtica entraña del hombre.

Así, puede afirmarse, que la permanencia de ambas poetisas se asegura, más que por sus valores "literarios", por la formulación poética, por eso esencial, de asuntos humanos sin tiempo.

I

MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA

... como una sombra por el jardín humano...

DE ACUERDO o a pesar de las imágenes que de la poetisa puedan darnos quienes la conocieron, ella misma fué quien construyó su imagen valedera para siempre.

No en los casos de todos los poetas es posible pedir a sus obras los datos correspondientes para formar la imagen duradera de su autor.

Sí, en María Eugenia Vaz Ferreira, que en una de las dos ramas en que puede desgajarse su obra, cantó de manera esencial al yo que guardaba.

Y como cantó de manera coherente, edificó una imagen de sí misma que es compacta y valedera y que el tiempo preferirá, sin duda, como creación de una vida misma, si es que tal vida no hubiese existido.

Así es que la lectura de *La Isla de los Cánticos*, nos provee de tal imagen si desbrozamos lo débil e insustancial, y atendemos a aquellas voces que deben llamarse definitorias y que determinan inequívocamente su perfil.

Si excluimos unas cuantas composiciones de la obra édita en el volumen de la poetisa —composiciones convencionales en su contexto, de adjetivación modernista e imágenes olímpicas, todas ellas obras de mediano valor— nos hallaremos con un pequeño conjunto de poemas, cuya intensa calidad alcanza para balancear su escasez.

En ellos, que son lo medular de la Vaz Ferreira, se exponen los tópicos que la definen.

María Eugenia fué un alma poseída por sueños y anhelos que la asediaban:

*Mírame como Ahasvero
siempre triste y solitaria
soñando con las quimeras
y las divinas palabras...*

Y de esos sueños y fantasmas está formado su material poético. Aquellos fantasmas inapresables invocados y presentidos, mas nunca formulados, no llegaron a crear para la poetisa un mundo de paz, vale decir, un mundo que fuera ámbito donde su vida pudiera sentirse colmada.

María Eugenia solamente sacó de aquellos sueños una profunda melancolía y un tedio atroz.

*Quiero juntar a la sonante boca
mi nebulosa trágica de tedio...*

Así como Delmira Agustini quería quemarse para dar una nueva raza de superhombres, la Vaz Ferreira luchó contra el insondable *enigma del deseo*, para permanecer fuera del tiempo, y volver a la tierra con la virginidad de las estatuas.

Y esa virginidad sostenida a todo trance, acentuó aun más su tedio y su desesperanza con el fantasma de la infecundidad que la poetisa quiso, no porque no sintiese los llamados de la carne, sino porque a propósito prefirió vivir para su espíritu solamente.

*También como a vosotros
más de una vez las manos me tendieron
más de una vez riéronme los labios
y se deshizo en cálidos aromas
la brasa de sus rojos incensarios...*

.....

*Mas seguí torvamente y tristemente
porque también me ungieron en mal hora
con sedes y ambiciones sobrehumanas
con deseos profundos e imposibles,*

De esa manera, María Eugenia no desconoció su destino de pasar como una sombra.

*... y el orgulloso día le dijo al sol: "espera";
Quien sin besarla aspira la flor de Primavera,
pasa como una sombra por el jardín humano.*

La conciencia de su esterilidad, de sus inhibiciones, se da en su poesía de una manera inequívoca: todo en ella es idea de inutilidad, de desesperanza, de frustración, como expresa en tres poemas distintos:

*...y voy como vosotros
también inaccesible e impotente...*

*Mírame por mi camino,
como por una vía apia
de sonrisas incoloras
y de vacías miradas...*

*Alma mía,
que la red seca y vacía
no te atreviste a arrojar.*

Y su esperanza, si la tiene, es ciega, y no alcanza a levantar su vida con la creencia de una vida verdadera.

*Mi esperanza, yo sé que tú estás muerta.
No tienes de los vivos
más que la inestable fluctuación perpetua;
no sé si un tiempo vigorosa fuiste,
ahora, estás muerta.*

Como María Eugenia no apura el cáliz de la vida, no recibe como lógica contraposición el signo de la muerte y su discurrir por el mundo se hace sin consideración angustiosa de tales extremos del vivir humano.

A María Eugenia no la tientan la vida ni la muerte. No canta a la primera, y recibe la idea de la segunda simplemente, sin pánico, con la sola satisfacción de su pureza mantenida a través del oleaje humano.

*He de volver a ti, propicia tierra,
como una vez surgí de tus entrañas,
con un sacro dolor de carne viva
y la virginidad de las estatuas.*

Su ideal de vida es entonces estático, su sentir se concentra en su alma que arde sin quemarse, engendrando tedio y soledad.

Criatura inadaptada, María Eugenia halló en la soledad y la forma que llamó más propicia, la noche, el clima que mejor se correspondía con su soledad de estatua de carne.

*Sólo tú, noche profunda
me fuiste siempre propicia;
noche misteriosa y suave,
noche muda y sin pupila,
que en la quietud de tu sombra,
guardas tu inmortal caricia.*

*Oh noche embriagadora
hecha de soledad y de desesperanza...*

Lo trágico en María Eugenia es su conciencia de lo inútil de su rebeldía contra el signo de la carne.

*He de volver a ti gloriosamente,
triste de orgullos arduos e infecundos
con la ofrenda vital inmaculada.*

Comprende la terrible magnitud de su negativa a consumirse aunque ella la aniquile y detenga. Pero su destino era ser fiel a su designio mental, a la línea de conducta emanada de su elemental moralidad.

Por todo ello debe tenerse a María Eugenia Vaz Ferreira, como un ser profundamente mental, dicho esto en el mejor sentido del vocablo, que cumplió el destino de la razón en lucha contra los apetitos y creó, mejor dicho, expresó de manera genial, vale decir poética, el mundo consecuencia de esa imposición.

En los llamados de la carne, en los llamados de su esencia femenina, María Eugenia ideó un amor, pero de una magnitud que lo puso fuera del orden humano. Sus poemas con asunto en el amor pecan precisamente por su carencia de intuiciones, y lo evidencian como un amor mental y a veces retórico, quizá asidero para no despeñarse en la *nada* con que su desesperanza la amenazaba.

Y aun cuando María Eugenia pudo imaginar al vencedor de su conciencia moral, levantado para defenderla, aun cuando integrase la figura de su vencedor con los atributos más sobresalientes a su propia altivez, su orgullo le impediría creer efectivamente, vitalmente, en aquel vencedor que había *creado y fingido*; le impediría creer en aquella imaginación. Y de tal modo que le llevarían hasta vencer precisamente a su vencedor, en un nuevo arresto de su conciencia de mujer invicta e intocada.

*Yo quiero un vencedor de toda cosa,
invulnerable, universal, sapiente,
inaccesible y único.*

.....

*Que posea la copa de sus labios
el licor de la vida,
el virus de la muerte,*

.....

*... el gran vencedor doble y deponga
cabe mi planta sus rodillas inclitas.*

Así que, aun cuando, desengañada de sus sueños, María Eugenia buscaba ordenar su vida de acuerdo al signo femenino bajo el que había nacido, se hallaba con el callejón sin salida de su orgullo, su esterilidad final.

El entregado confía en quien se entrega: la mujer en el hombre que la vence, el hombre en Dios que sobre él puede; pero quien como María Eugenia no podía ser vencida, se halla inexorablemente al borde de la nada, lo que es lo mismo, para quien no sentía a Dios como telón último de la razón, con la imagen infecunda de su desesperanza. Más agrandada aún porque los pequeños menesteres humanos, los opios del día cotidiano, no eran para ella alimento apetecible, sino fuente de desencanto.

De un amor fingido, volvía pues María Eugenia, en mortal círculo al centro de su desesperanza, a su tedio vital y a su angustia.

De aquella zona fronteriza, donde María Eugenia, envuelta mortal y lúcidamente en su *angustia radical*, tomaba por motivo de ella contacto con la nada, procede su poesía. Poesía centrada en la desolación y la nada, cuya circunstancia parece aclararse con las palabras de Heidegger (¿Qué es metafísica?).

"El que esta actitud anonadante atraviere de punta a punta la existencia, testimonia la perenne y ensombrecida patencia de la nada, que sólo la angustia nos descubre originariamente. Así se explica que esta ANGUSTIA RADICAL esté casi siempre reprimida en la existencia. La angustia está ahí: dormita. Su hálito palpita sin cesar a través de la existencia: donde menos, en la del "medroso"; imperceptible en el "sí, sí" y "no, no" del hombre apresurado; más en la de quien es dueño de sí; con toda seguridad, en la del radicalmente TEMERARIO. Pero esto último se produce sólo cuando HAY ALGO A QUE OFRECER LA VIDA con objeto de asegurar a la existencia la suprema grandeza.

"La angustia del temerario no tolera que se la CONTRAPONGA a la alegría, ni mucho menos a la apacible satisfacción de los tranquilos afanes. Se halla —más allá de tales contraposiciones— en secreta ALIANZA con la serenidad y dulzura del anhelo creador."

María Eugenia testimonia claramente esta fundamental experiencia:

*La vaciedad de mi profundo hastío
rime con él el dúo de la nada.*

Mi esperanza...

.....

*Te han roído quién sabe
qué larvas metafísicas que hicieron
entre tu dulce carne su cosecha.*

Vencedora de la carne, pero vencida de su desesperanza, y obsedida por la nada, María Eugenia Vaz Ferreira ve solamente en la muerte la liberación de su sin sentido, la liberación a su oficio de *rastrear en la sombra con la desolación de una esperanza ciega*. Por eso aunque no ansía la muerte, ya que como queda dicho, la poetisa no la siente sino como desenlace ajeno a sí misma, comprende que solamente en ella hallará la silenciosa respuesta a las angustiosas apariciones e ideaciones de su soledad.

*Alguna vez me llamarás de nuevo.
y he de volver a ti, tierra propicia,
con la ofrenda vital inmaculada,
en su sayal mortuario toda envuelta
como en una bandera libertaria.*

Sus palabras dicen con exactitud en qué medida sabía que ésta era la única salida liberadora de su *angustia sin objeto*, alimentada también por el desencanto de su *amor inventado* y de sus inhibiciones.

No es extraño entonces, que siendo María Eugenia una poetisa de gran claridad de ideas, sus poemas den su mundo con nitidez meridiana. Sus asuntos son, ya la resurrección de su alma bajo el influjo de la voz de la poesía, mundo ideal

que no atentaba contra su carne; el canto a la noche con sus silencios propicios para recibir el latir de la soledad; las sedes y las ambiciones sobrehumanas, que la consumen sin explicitarse; la confesión de su incapacidad para decidirse, minada por un escepticismo esencial; la conciencia de su inutilidad que mata su esperanza, etc. Elementos todos de sus territorios de tedio, melancolía, nada, soledad y desesperanza.

Dada su unidad y su coherencia, en estos personalísimos dominios y con estos caracterizados asuntos, María Eugenia integra un macizo cuerpo poético.

A pesar de que en alguna oportunidad se la ha tachado de descuidada y ligera, sorprende la seguridad con que domina verso a verso, en aquellos poemas que llamáramos definitivos, el material con que trabaja. Sus ideas centrales son siempre redondeadas y definidas, aun cuando se refieran a entes indefinidos, vagos e incorpóreos. Las líneas, los renglones de María Eugenia, están siempre llenos de carne poética, enervados con intuiciones auténticas o ideas poéticas cuando éstas faltan, sin que se vea entre ellas desliz o relleno de materiales extraños o de filiación dudosa.

Si se leen en revistas de comienzo del siglo algunas composiciones de María Eugenia sorprende pensar qué lejos estaba entonces no ya de su forma de madurez, sino de la poesía misma y se evidencia cuán atinada fué la selección que ella hiciera en circunstancias de decidir, en los últimos tiempos de su vida, editar *La Isla de los Cánticos*. Esta severidad en la selección en una obra abundante, es lo que ha formado este conjunto final de poemas de casi pareja densidad y peso, que permite una tan clara comprensión de su poeta.

Esta citada densidad de asuntos, puede afirmarse, es lo que impresiona primordialmente en su poesía a pesar de que como queda dicho, haya composiciones entre su obra edita en volumen, de oficio poético menor, espejo de las modalidades en boga o de lecturas del romanticismo español.

El estilo de María Eugenia al igual que el de Delmira se presenta bajo dos formas: una modernista, y otra más directa y personal que es, desde luego, la más substancial, y a

la que la poetisa llegó luego de ejercitarse por mucho tiempo en formas de penoso mal gusto y grandilocuencia, y a medida que conseguía desnudar su centro poético.

El primero sirve para permitir verificar de paso simplemente, en las composiciones de *La Isla de los Cánticos* las habilidades que adornaron a María Eugenia Vaz Ferreira en tanto poeta convencional, dado que mucho de lo publicado en revistas y no recogido en *La Isla* no merece tenerse en cuenta.

El segundo, que da la pauta de lo que era personal en la poetisa, manifiesta su natural tendencia a usar de adjetivos, símiles e imágenes nobles, de cierta jerarquía convencional, que no caen sin embargo en lo pomposo y lo hueco, sostenidos efectivamente por ideas definidas. Esa forma de magnificación debe tomarse como una disposición natural, acentuada por los valores en alza de su tiempo que la llevan al uso de expresiones tales como:

*Quiero tenderme en éxtasis beato
cabe la fuente rítmica del verbo
y escuchar en polifona armonía
el himno espiritual del pensamiento,
engarzado en fantásticas palabras
que le revistan con su idioma excelso.*

Expresiones de cierto énfasis, que si bien no son la moneda corriente de la poesía de hoy, no eran quizá sino la única forma posible de expresión de la sensibilidad y el alma de María Eugenia.

No todo tiene, sin embargo, ese cariz excelso. Muchas de sus imágenes y expresiones vivencialmente entrelazados consigo misma manifiestan también, por otro conducto, al poeta auténtico, en tanto ser dotado de la gracia de la comunicación de las esencias, con un lenguaje justo, hondamente sugeridor de luminosas imágenes.

*Mi corazón ha rimado
con el corazón del día*

*en un palpar flameante
que se convirtió en cenizas...*
.....

*noche muda y sin pupila,
que en la quietud de tu sombra
guardas tu inmortal caricia.*
.....

*la tierra está borrosa y las estrellas
me han vuelto las espaldas.*

Estas son expresiones provenientes de la zona más estimable de sus posibilidades de poeta, tales como otras de filiación becqueriana, poeta con quien María Eugenia muestra algunas afinidades. Un lirismo fino cual el de Bécquer, una concitación de climas impalpables y su musicalidad, están presentes también en ciertos poemas.

*Adentro del pecho escondes
una jaula de coral;
de su misteriosa puerta
la llave, dónde estará?*

*¡Cuántas cosas, dueño mío,
cuántas hay que nos separan;
roca, abismo, mar y cielo,
eternos tiempo y distancia...*

*Viento suave del crepúsculo,
viento de las leves alas,
azulmente solitarias,
anónimo pasajero
fugaz en todas las patrias,
en las misteriosas selvas
y en las grutas oceánicas,
viento suave del crepúsculo,
viento de las leves alas...*

Es curioso verificar la existencia de estas formas de pura estirpe lírica, sentimental y musical en María Eugenia, porque no siempre la poetisa es graciosa, sino más bien áspera, cargada de ideas hasta en las oportunidades en que se refiere a sus ensoñaciones imprecisas. Es curioso también esta última especie de poemas sobre asuntos pasajeros; en ella que poetizaba sobre el signo de las cosas, sobre el destino de sus sueños y su vida más que sobre experiencias inmediatas.

Musicalmente dada en oportunidades, hosca, áspera y olímpica, la poesía de María Eugenia es profundamente unitaria sin embargo. No ya el hálito general que la aúna, sino la persistencia sobre asuntos de igual procedencia, centrados en una personalidad auténtica, poseída de una angustiosa problemática, dan unidad definitiva a esta breve obra, a la vez que definitiva permanencia.

II

DELMIRA AGUSTINI

*... yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros
voy manchando los lagos y remontando el vuelo.*

DELMIRA AGUSTINI es un fenómeno inexplicable como todo verdadero poeta. Los enigmas brillantes que dejó pendientes con su voz única no se diferencian específicamente de los que presenta todo auténtico creador.

Ya hubo quien se preguntó cómo pudo crear aquella obra una joven de formación cultural media, viviendo entre factores burgueses de influencia contraria a la creación poética.

Parecería, aunque se amenace con simplificar temerariamente el problema, que la explicación del milagro de su creación debe cargarse a la dosis divina del poeta, su verdadera esencia posiblemente; a esa posibilidad de ver sin mirar, de calar con toda hondura en los mundos que la experiencia no ha aportado, así como en el signo del propio destino.

Y de tal manera que, y este sí me parece un enigma fuente de sorpresa y asombro, que la poetisa parecía intuir, adivinar, el destino sangriento que le estaba deparado, su truncación, la línea de sangre en que se anegaría, sorprendiendo con una fuerza honda y conmovedora cuando lo enunciaba en versos como el que se ha tomado para acápite de este escrito.

La dosis divina es la única explicación posible si además consideramos que Delmira Agustini fué, como persona, no más que una encantadora criatura burguesa, joven y fresca de convencionalismos, en un Montevideo finisecular. Pero que guardaba bajo su diaria apariencia, la divina posibilidad de transportarse en trances poéticos (según testimonio de sus familiares escribía como poseída, y, si no alcanzase este testimonio está el alentar de su obra que lo evidencia) —transportarse a la región en que pasaba a ser un ente visionario, una divina criatura asombrada con la entraña develada de las pasiones humanas, y especialmente del amor que fué su eje brillante y sangriento.

En esta verificable dualidad de Delmira que, como es de suponer, se hace notoria a través de su obra, está, presumiblemente, su carácter determinativo, porque Delmira fué fundamentalmente una inadecuada, comida por la dualidad realidad-sueño. Su mínima, si no inexistente experiencia del duro hacer diario, común destino del hombre vulgar, su crianza en medio de facilidad y favores —la enseñanza le fué impartida individualmente, sin contacto con las aulas, su hogar no tenía apremios de dinero—, le permitieron inventar y sostener un fabuloso mundo de sueños y preservarlo de la realidad exterior vedado para sí, y en sus trances.

Mundo que coexiste sin tropiezos con la cara opaca de la medalla, su vida común y burguesa, en tanto esta oscura contraparte no atenta contra aquellos ámbitos ideales, aunque no siempre luminosos.

De ese mundo ideal es el amor que inflama a la poetisa en los tiempos de su poetizar erótico primero; proveniente de sí misma, sin duda accidentalmente avivado por sus relacio-

nes amorosas, proveniente también de la zona indiferenciada de los deseos sexuales adolescentes idealizados y cargados de ideaciones brillantes.

Del mismo modo, de dónde sino de su entraña divina inexplicable podrían proceder, en medio de estas ideaciones adolescentes, sus intuiciones de la muerte como trasfondo oscuro del amor o de las esencias amargas de la vida.

Sin embargo, aquellos verdaderos mundos de ensueños no tenían la suficiente fortaleza contra la vida cotidiana ni contra el verdadero y completo amor humano.

Bastó que el amor completo atentara contra todo aquel fabuloso aparato de ideaciones y sueños para que se hiciera evidente su fragilidad, y la inadecuación de Delmira a esas crueles experiencias llenas de desencanto.

El mundo físico, el orden burgués por conducto de su matrimonio no podían tocar sin herirlos y mancharlos a aquellos mundos ideales donde transcurría la poetisa. Su fracaso matrimonial, la separación de su marido, componente de una sociedad de buenas costumbres, fué un resultado coherente con las circunstancias que determinaban a Delmira.

Su tragedia se originó, dejando de lado otras circunstancias, en esa prueba de fuego a que inconscientemente fueron puestos sus mundos imaginados, para los cuales quedaría de entonces en más, un oscuro sentido sangriento, una tónica de amargura, de fracaso, de suciedad en el alma.

En ese choque profundamente conmovedor para Delmira, deben habérsele evidenciado, sin duda cruelmente, sus incapacidades: la una de amar como corresponde a una mujer, otra la de realizar el amor soñado y fraguado en los sueños, amor dotado de los atributos mejores, amor origen de superhombres.

Este doloroso choque de donde mana la tragedia que terminó con su vida, marca su obra, como puede suponerse, de manera singular.

El amor, que en la poesía de Delmira se había mostrado identificándose con potencias vivificantes y de una cierta alegría, y que sin dejar de considerar al dolor y a la muerte no

los palpaba efectivamente, adquiere por virtud de este enfrentamiento con la realidad, un acento más sombrío, se hace un amor oscuro, un amor lleno de la presencia dolorosa y aniquiladora de la muerte. A la vez que se hace carne en la poetisa su conciencia de estar enlodada y herida sin objeto. Había llegado al límite que María Eugenia Vaz Ferreira nunca quiso tentar, adivinando su incapacidad, su condición de alma solamente hecha para el mundo de las ideas y los sueños. Recién ahora consigue lo que le habían negado sus facilidades anteriores, pero para la cual no estaba dotada.

Paradójicamente, Delmira, que cantó al amor físico sin veladuras gazmoñas, hallará en él, sólo fracaso.

Pero es fundamental para comprender a la poetisa, no engañarse con la apariencia de que la poesía de Delmira toma asunto *solamente* en el amor físico vivido. Es verdad que cantó al amor físico, pero este amor fué *casi siempre intuido*, sentido desde la potencialidad de amar completamente, que su condición de hembra humana le confería. Ella es la poetisa de un amor de sueño, de un amor que como pudo verse, no podrá soportar su transmutación en experiencia de la carne.

En alguna oportunidad se discutió si el carácter saliente de Delmira Agustini era la sensualidad o la sexualidad. Todo lleva a hacer pensar que Delmira fué movida por deseos confusos o idealizaciones de evidente filiación sexual.

Deseos confusos idealizados, espiritualizados, poetizados, que fueron transformados en verbo y hecho válidos en el terreno de la poesía.

Poco sensual parece por el contrario la poetisa: la apatencia y experiencias de sentidos que aparecen en su obra son mínimos o por lo menos sin la entidad necesaria como para caracterizarla.

De cualquier modo, la obra de Delmira Agustini toma centro en el amor humano, sea de sueños en origen, o el completo amor del alma y de la carne, y toda su obra es, precisamente, canto del alma y del cuerpo absorbidos por esa pasión. Porque en Delmira parecía haberse objetivado aquella clásica

forma: alma-cuerpo, a pesar de que ella, desconociéndose a sí misma, fuera una inadecuada para cumplir el camino de toda carne.

Esta angustiada filiación humana de sus asuntos coloca de antemano su poesía en una zona (dado que su formulación es verdaderamente poética y en muchos versos genial) donde se valida indefinidamente por referirse a lo humano sin tiempo a una circunstancia totalizadora del alma.

Si Delmira Agustini puede considerarse en algunos de sus aspectos como un poeta modernista, debe hacerse la salvedad de que es, general como tal, un poeta menor, no suficientemente compenetrado del credo implícito en sus cabezas mayores, y que, cuando verdaderamente alcanza su mayor dimensión, no lo hace como pudiera hacerlo un Rubén Darío o un Herrera y Reissig, por medio de aquel armonioso vehículo, sino por una vía propia y personal.

Allí precisamente radica uno de los elementos que le confieren vitalidad y actualidad permanentes. Caduca ya la flora y fauna modernistas, Delmira padece sólo lateralmente esa caducidad, porque los elementos estrictamente literarios, en las piezas que dan su verdadera medida pareció haberlos sacrificado a su idea central, a su poder personal, al empuje de su alma y de su talento.

De cualquier modo, y como es lógico suponer, Delmira no fué ajena, en grande parte de su obra, a los tópicos en uso, a las metáforas en vigencia en su tiempo, aunque pueda afirmarse que hizo de ellas el uso que su naturaleza personalísima le permitió; uso por otra parte ejecutado por momentos con discernimiento e intuición.

Tuvo también rebeldía, no sé si consciente, contra lo literario de la hora, cuando necesitó atender a su voz interior.

Si a un poeta recuerda la Agustini, medida por sus obras mayores, es a Unamuno. En una carta que le dirigiese el maestro, desmañada como tantas de las que escribiría a los empujones el gran vasco, puede verse que Unamuno había entendido aquella poesía turbulenta y genial.

Esa búsqueda de la hondura del alma, esos abrazos *hasta morderse el alma*, ese modo de consumirse apasionadamente el poeta, en una obra llena de borbotones y destrucciones es un punto tangencial para ambos poetas y por donde el rector de Salamanca debió sentir a la uruguaya.

Unamuno volcado en otros asuntos, en Dios con profunda hondura, Delmira volcada en un Dios humano, salvador de su alma, ambos fueron poseídos entrañablemente por la poesía y por la vida. Como Unamuno, pero sin el señorío idiomático y cerebral del gran vasco, su preocupación fué el *fondo de la obra* aunque como desquite de auténtica poetisa que era, no crease sino una forma en el mejor sentido del vocablo: forma-fondo-poesía.

Los asuntos de la poesía de Delmira son con sus debidas correlaciones: el amor, la vida y la muerte. Aunque paralelamente con estos lineamientos generales, haya una serie de composiciones de asunto ajeno a estos fundamentales, pero de gran belleza propia.

Inicialmente el tema del *amor* aparece dado como una fuerza emanada de la *vida* y recíprocamente una fuente de dinamismo para el vivir, siendo su contrapartida la vida misma, expresada por símbolos casi siempre luminosos y amables. Esos símbolos que son espejo de su alegría, su floración y sus impulsos, se explicitan en sus poemas:

Si la vida es amor, bendita sea!

.....

Mi corazón moría triste y lento...

Hoy abre en luz como una flor febea;

¡La vida brota como un mar violento

Donde la mano del amor golpea!

.....

Mi vida toda canta, besa, ríe!

Mi vida toda es una boca en flor!

*Y el beso cae ardiendo a perfumar su planta
En una flor de fuego deshojada por dos...*

*Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;
Y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;
Y tiemblo si tu mano toca la cerradura
Y bendigo la noche sollozante y oscura
que floreció en mi vida tu boca tempranera!*

*¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!
Ven a beber mis mieles soberanas:*

*Y todo luce y vibra, todo despierta y canta
Como si el pálido rosa de su luz viva y santa
Abriera sobre el mundo la aurora de mi amor,*

Delmira vive entonces a la sombra del árbol de la vida, y su vida se le aparece eterna y olímpica.

Del amor y de la vida le nace su idea de sentirse origen de otra gran raza que será mañana.

*¡Así tendida soy un surco ardiente,
Donde puede nutrirse la simiente,
De otra estirpe, sublimemente loca!*

Asunto al que aludía en varias oportunidades; rastro de su conciencia maternal implícita, manifestación de sus deseos de permanecer indefinidamente, de sobrevivirse.

Luego de esta temática, se coloca entre esa luz la sombra: es la muerte; pero aunque ésta se muestre terrible y atrayente, la poetisa mantiene su fe en la supervivencia de su alma y de su sangre. La muerte se hace un abismo embriagador, es correlato de la vida, en cierto modo una atracción más de ella porque emerge del amor donde se reúnen los contrarios, donde el placer y el dolor se entrelazan, donde vida y muerte se funden.

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
Esencial de los troncos discordantes
Del placer y el dolor, *plantas gigantes.*

*Porque emerge en tu mano bella y fuerte,
Como en broche de místicos diamantes
El más embriagador lis de la muerte.*

*Porque sobre el Espacio te diviso,
Puente de luz, perfume y melodía,
Comunicando infierno y paraíso.*

*Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles
Mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
Viérteme de sus venas, de su boca...*

El tema del amor, por influencia del tema de la muerte, por rastro de lecturas de poetas malditos presumiblemente, o simplemente por ideaciones propias, se hace de más en más oscuro. La poetisa *comprende* en qué medida el amor bordea a la muerte, en tanto choque, violencia, destrucciones, reunión de contrarios, tal como ella lo había entrevisto.

Este amor oscuro, sádico, se evidencia en "El Vampiro" con toda plenitud.

*En el regazo de la tarde triste
Yo invoqué tu dolor... Sentirlo era
Sentirte el corazón! Palideciste
Hasta la voz, tús párpados de cera,*

*Bajaron... y callaste... Pareciste
Oír pasar la Muerte... Yo que abriera
Tu herida mordí en ella —¿Me sentiste?
Como en el oro de un panal mordiera!*

*Y exprimí más, traidora, dulcemente
Tu corazón herido mortalmente,*

*Por la cruel daga rara y exquisita
De un mal sin nombre, hasta sangrarlo en llanto!
Y las mil bocas de mi sed maldita
Tendí a esa fuente abierta en su quebranto.*

.....

*¿Por qué fuí tu vampiro de amargura?...
¿Soy flor o estirpe de una especie oscura
Que come llagas y que bebe el llanto?*

Este itinerario de Delmira bajando por los círculos infernales del amor, se oscurece definitivamente con las experiencias de la carne. Las relaciones de amor y muerte, intuídas en toda su verdad, se hacen ahora presentes con una luminosa patencia.

El Rosario de Eros y Diario Espiritual dan testimonio de ese amor herido y tocado por gérmenes de destrucción.

*Los lechos negros logran la más fuerte
Rosa de amor; arraigan en la muerte,
Grandes lechos tendidos de tristeza,
Tallados a puñal y doselados
De insomnio; las abiertas
Cortinas dicen cabelleras muertas;*

.....

*Si así en un lecho como flor de muerte,
damos llorando...*

.....

*—Gloria al amor sombrío,
Como la Muerte pudre y ennoblece.*

El tema del amor magnífico y victorioso, el casto amor de cuerpos y de almas, es reemplazado entonces por otro en que había la idea del mal y del pecado. Su amor soñado no la tenía; ésta viene recién como secuela de las acciones del amor físico.

*Cerrar la puerta cómplice con rumor de caricia,
Deshojar hacia el mal el lirio de una veste...*

La muerte y sus dolores la obsesionan con el mal.

*Lejos como en la muerte
Siento arder una vida vuelta siempre hacia mí,*

*Todas esas cabezas me duelen como llagas...
Me duelen como muertos...
¡Ah... y los ojos...*

*Copa de vida donde quiero y sueño
Beber la muerte con fruición sombría,*

El alma de Delmira había sido quebrada y herida mortalmente, en ella quedaba la conciencia de haber perdido su pureza, de haber sido manchada indeleblemente.

*Mi alma es un fangal
Llanto puso el dolor y tierra puso el mal
Hoy apenas recuerda que ha sido de cristal;
.....*

*Nunca engarza una gema en el oro del día
Llanto y llanto el dolor, y tierra y tierra el mal*

Esa profunda turbación de su alma, la idea de la monstruosidad, del pecado.

... Con calma

*Curiosidad mi espíritu se asoma a su laguna
Interior, y el cristal de las aguas dormidas,
Refleja un dios o un monstruo, enmascarado en una
Esfinge tenebrosa suspensa de otras vidas.*

El amor, floreciente u oscuro, que es el centro de la obra de la poetisa, recién con ella se encuentra (si prescindimos de la antigüedad) cantado desde un enfoque femenino.

Porque la situación desde la que canta el amor Delmira, no es masculinizante ni usa de la formulación tradicional de la poesía amatoria de origen masculino, como lo hicieron las poetisas que le preceden.

Este amor de Delmira proviene de su yo totalmente femenino, expresado de una desnuda manera singular, que tantas émulas producirá más tarde, aunque ninguna de ellas consiga la condición poética de la Agustini, a pesar de que aborden los asuntos del amor con mayor licencia si se quiere, pero, en esto no cabe duda, con menor condición poética, condición que, a la vez que quitar el signo moral al asunto, tan despojado de convencionalismos como se da en Delmira, le confería su verdadero valor humano y trascendente.

El estilo poético y las imágenes de Delmira son desiguales. No ya de poema a poema, cosa comprensible en la línea de evolución de un poeta sino, y esto es lo que desconcierta y menoscaba el valor de ciertas piezas, dentro de un solo poema. Por eso, y si consideramos que la vida de Delmira se truncó en el momento en que parecía conseguir su madurez poética; que se encontraba, por imperio de las dificultades espirituales de su vida, cargándose de profundas vivencias; que se evidenciaba apta para su mayor vuelo poético, y que los aciertos e intuiciones de la poetisa eran de real calidad, debemos inferir que su obra se concluyó sin haber cumplido totalmente con el destino que le esperaba.

Sin embargo sus experiencias poéticas, aseguran para su obra la perdurabilidad, porque su poesía se atuvo a la presencia de auténticas imágenes con enfoque y posición profundamente actuales y originales.

La verificación de la sana contextura de sus elementos de figuración poética, es definitiva para su inclusión en el territorio de los verdaderos creadores.

Sus imágenes más originales pueden agruparse, según sus modos característicos, en cuatro tipos.

Unas, aquellas imágenes concitadas que toman propia objetividad aparte de su finalidad originaria, ya sea por la fuerza de su aparición, o por los diferentes predicados que la aíslan y definen fuera del ámbito del poema, como sería:

*taciturno a mi lado apareciste
como un hongo gigante, muerto y vivo,
brotado en los rincones de la noche,
húmedos de silencio,
y engrasados de sombra y soledad.*

Otras, aquellas en que se da objetividad y presencia a hechos, no ya ocurridos en el yo del autor, cosa posible, sino en el de otras personas o cosas. Se necesita un gran poder poético para conseguir dar, como verdadera, una imaginación de esta naturaleza. Delmira lo logra.

*Cuando en tu frente nacarada a luna
Como un monstruo en la paz de una laguna,
surgió un enorme ensueño taciturno...*

*¡Ah! tu cabeza me asustó... Fluía
de ella una ignota vida... Parecía
no sé qué mundo anónimo y nocturno...*

En tercer término veamos esta imagen de la misma naturaleza que la anterior pero dada en estado primario, abortado. Parecería hubiese flaqueado la temeridad al poeta en el momento de la aventura definitiva; se ha conseguido sin embargo una gran belleza:

*...Tus ojos me parecen
dos semillas de luz entre la sombra,*

*y hay en mi alma un gran florecimiento
si en mí los fijas; si los bajas, siento
como si fuera a florecer la alfombra.*

Finalmente también da Delmira imágenes expresadas en muy apretada síntesis, de gran fuerza vivencial y convicción, donde las omisiones de parte del asunto lo expresan con iluminada precisión. Ejemplo sería:

*Mi alma es frente a tu alma como el mar frente al cielo:
pasarán entre ellas, tal la sombra de un vuelo,
¡la Tormenta y el Tiempo y la Vida y la Muerte!*

Lamentablemente, desconcertantemente y rebajando de modo sensible el alto nivel poético conseguido, Delmira padece, creadora desigual, de males propios y de su tiempo. Así en ciertas oportunidades en que gobierna su poema línea a línea remata una hermosísima cadena de imágenes con una solución pensada de cuño extrapoético, como ocurre precisamente en el poema *Mis Amores*.

O cambia sin motivo poético el sujeto invocado en el poema —hombre por Dios— dejando la convicción de un escamoteo, de una falsedad estética. Véase el poema *Oh, tú*, muy hermoso en casi todo su desarrollo.

O contrapone a imágenes de verdadero cuño otras de menor interés, producto de la retórica en uso o de la peor retórica convencional.

Del mismo modo, paga tributo a su tiempo y sus fórmulas de dudoso 'gusto y a palabras afrancesadas de la poesía de segundo orden, y evidenciando un contralor poético desigual, que puede explicarse por su formación lateral y su breve vida.

Así y todo, en sus mejores momentos su invención, considerada como posibilidad de encontrarse frente a frente con el objeto inventado, es formidable. No muy a menudo se han visto en nuestro idioma circunstancias poéticas tan iluminadas, tan profundamente vivenciales.

Con todo, Delmira Agustini tiene un sitio durable en el aprecio de las distintas generaciones, más allá de sus defectos y sus limitaciones y en función de sus mayores latitudes poéticas alcanzadas, con versos que son el verdadero testimonio de un alma envuelta en el amor, asunto de todo tiempo.

MARIO BENEDETTI

PARA UNA REVISIÓN DE CARLOS REYLES

QUIEN MANTENGA VIVO su interés por el hecho literario aun después de la época liceal, hallará seguramente que cada vez que retoma un autor *de programa* para efectuar, con definida intención crítica, una tercera o cuarta lectura, la nueva impresión purga el recuerdo de todo encuentro adolescente —cuando Dumas lograba interesarnos más que Dostoievsky o nos atraía Dickens por muy diversos motivos que ahora— y hasta modifica sustancialmente el concepto que entonces habíamos fabricado.

Tal vez ello se explique por la ausencia de sorpresa. Ahora sabemos que lo que nos asombraba no eran los recursos de un autor determinado sino los de la literatura en general. Recién descubríamos el mundo literario, la mera posibilidad de la ficción, y confundíamos ese descubrimiento con el de un sector del mismo, acaso insignificante.

De cualquier modo, toda revisión de este tipo resulta casi siempre tan desalentadora como saludable, ya que ayuda a encontrar el núcleo verdadero de atracción, que es frecuentemente bastante más reducido de lo que esperábamos.

Enfrentar con criterio revisionista la obra de un autor cercano como Carlos Reyles, incluye el riesgo de medirlo con prejuicios de vecindad. No obstante, es menester correr ese riesgo, porque de lo contrario las opiniones críticas —oseudocríticas— hechas sobre el molde de otras anteriores, pueden convertirse en meras prolongaciones de un dictamen oficial, tácitamente autorizado y nunca puesto al día.

Es evidente que una lectura total, o casi total,¹ de la obra literaria de Reyles, provoca en el lector una reacción de anti-

1. Algún título, como *Por la vida*, resulta en la actualidad imposible de conseguir. Reyles retiró de circulación los ejemplares de esta obra, incluso los que deben permanecer en la Biblioteca Nacional.

patía que no resulta fácil de pormenorizar. Nadie pone en duda la competencia de este escritor, ni siquiera su conocimiento del oficio. Nadie se atrevería a afirmar que sus novelas carecen de una trama adecuada ni sus ensayos de una intención. No obstante, el mundo literario de Reyles resulta incómodo, desagradable, y no puede evitarse un pequeño desquite de satisfacción cuando se le abandona.

Después de todo, ¿qué falta allí, qué escondido desequilibrio impide la comunicación entre la conciencia del personaje y la del lector? Acaso pueda interpretarse a Reyles en función de su carácter de hacendado. A ello nos autoriza el hecho de que en buena parte de su obra haya concedido tanta importancia a la ganadería como a la misma literatura.. Ribero en *Beba*, Mamagela en *El terruño*, don Fausto en *El gaucho florido* y el propio Paco en *El embrujo*, conocen el haz y el envés de la vida ganadera. Con razón ha visto Torres Ríos que *Beba* resulta una especie de tratado de economía rural.² Sabemos más de toros Durham y de ovejas merinas que de los estados de ánimo de los personajes, y cuando, como en *Beba*, va a suceder algo sorpresivo —el hijo engendrado por Tito y su sobrina nacerá muerto y de monstruoso aspecto— los animales se habían adelantado en su lección, ya que resultaron anormales los potros que eran hijos de consanguíneos.

Aun el naturalismo zoliano sabía esquivar tan inconducente prolijidad. A Reyles le agrada pasar por realista, y por eso mismo sorprende hallar pasajes como la cursi descripción que hace Beba de su imaginada alcoba de casada o, en *El embrujo*, la huida de Pura y el Pitoche después de herir a Paco, momento que no parece el más adecuado para que los fugitivos se pongan a rememorar los *espeluznantes dramas* y las *tétricas visiones* vinculadas a cada una de las plazas y las calles de Sevilla.

En realidad, poco puede esperarse de semejante naturalismo. Sólo en contadas oportunidades consiente Reyles en

2. Arturo Torres-Ríosco, *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, Nascimento, 1939, pág. 321.

aparearse de su condición de hombre acomodado, desde la cual no resulta difícil formular una ideología de la fuerza o una metafísica del oro. Todas sus obras tienen un símbolo, una intención moralizante; en todas ensaya dar una lección. Pero a veces los símbolos se contradicen,³ la moral se vuelve arbitraria o la lección no sirve. Por lo general, las figuras ejemplares, es decir, los únicos personajes que no son viciosos o crápulas o miserables, son los que tienen dinero en abundancia. Mientras tiene dinero, Ribero es un bravo ejemplar nietzscheano, un hombre de carácter, un tenaz. Pero en cuanto comienza a perderlo, se transforma en un débil, en un pobre tipo que no aguanta sus culpas. Crooker, Mamagela y don Fausto, son, en las novelas que respectivamente animan, las figuras sin tacha y con dinero, cuyo gobierno difunde la única moral posible. En *El embrujo* es el señor Míguez —que además de tener dinero en abundancia, posee (¿cuándo no?) muchos y buenos toros— quien se convierte de la mañana a la noche de ogro en protector y merece por ello sonrisas amables, frecuentes “hola, don Antonio” y *la consabida palmadita en el hombro, familiar y respetuosa a la vez*.

Lo cierto es que la realidad social y económica está fuera del mundo *naturalista* de Reyles. Para sus personajes, aun los más miserables, el problema económico no resulta tal. Los desocupados escriben para los diarios o se casan con una mujer de fortuna. La peor tortura que sufre Cacio es no poder seguir el fastuoso tren de Arturo. Ana, nacida en un *boliche*, padece lo indecible porque los Crooker la reciben en el comedor y no le ofrecen la casa. De modo que los problemas son de envidia, no de necesidad. El autor ve la miseria de arriba abajo, es decir, del lado afortunado; de ahí que los únicos pobres de *La raza de Caín* tengan para Reyles el grave inconveniente de que molestan a los ricos y causan —siempre por envidia— su irreparable desgracia. Para el pobre de sus novelas, la solución no consiste en emanciparse sino en cobijarse

3. Obsérvese que *El sueño de Rapina* es la negación anticipada de *La muerte del cisne*.

bajo el alón del rico, seguir su corriente y vegetar, es decir, merecer que permitan su vegetación. Hay para Reyless —en especial para el “último Reyless”— un solo tipo de pobreza que merece simpatía: la del que tuvo fortuna y la ha perdido, la del equívoco Pepe de *A batallas de amor... campo de pluma*.

En realidad, Reyless no siente horror por la pobreza, no teme caer en la miseria física y moral del pobre vergonzante. Siente en cambio el orgullo de la propia fortuna y es evidente su incomodidad cuando su oro desaparece, ya que, de acuerdo con su cantada *metafísica*, ello significa para él el más abominable de los fracasos. (Es entonces cuando produce sus dos libros menos eficaces —*Ego sum* y *A batallas de amor... campo de pluma*— ensayando sin éxito en el primero una débil retirada idealista y otorgando en el segundo a su malparado personaje un final de anodina espectacularidad.) Por otra parte, Reyless prefiere que sus pobres sean a la vez intelectuales, a fin de representar dos caricaturas en una. Tocless, que ha fracasado política y económicamente, es también un escritor abortado, un mequetrefe lleno de teorías ajenas y que carece del mínimo valor para sobrellevarlas. Como hace más de treinta años señalara Lauxar, Tocless no es un idealista sino un ilusionista.⁴ No es un intelectual, puesto que carece de paciencia en la investigación y de rigor para consigo mismo, ni tampoco es un poeta, ya que su obra está totalmente desprovista de gracia y él mismo se halla demasiado apegado a la vanidad, a la gloria circunstancial, a la bambolla de los círculos. En el fondo, Tocless no se rebela contra ningún orden falso, contra ninguna moral de engañabobos, sino pura y exclusivamente contra su propia torpeza, contra su manifiesta incapacidad para el acomodo.

Pero no es éste el único *intelectual* que el autor ridiculiza. También Cacio y Menchaca —las dos figuras más despreciables de *La raza de Caín*— tienen veleidades de literatos. Uno escribe para dar rienda suelta a sus odios; el otro, para crearse una aureola. Pero ni Tocless ni Cacio ni Menchaca tienen por

4. LAUXAR, Carlos Reyless, Montevideo, Barreiro, 1918, pág. 132.

las letras otro interés que el lucimiento o el desahogo personales. El sacrificio del arte no les seduce, ni siquiera parecen enterarse de su posibilidad.

Reyles se coloca en una posición falsa cada vez que arremete contra un clan enemigo, ya sea éste de los pobres o de los intelectuales, porque en general elige de uno u otro los representantes más abyectos, es decir, los que mejor justifican su reacción. Su realismo aparece por ello como parcialmente deshonesto, desde que se limita a subrayar los rasgos que se oponen a su propio temperamento de escritor. La crítica objetiva de las costumbres, el tratamiento desapasionado de los caracteres, que fueran apreciadas virtudes del naturalismo, se hallan ausentes de sus retratos. Todos los personajes están cargados de Reyles: unos, de lo que él es o quiere ser, otros, de lo que evita llegar a ser. La ingrata impresión que causa *Beba* se debe en primer lugar a la intromisión simultánea del autor en los dos caracteres principales; tanto Ribero como Beba dicen las palabras y piensan los pensamientos de Reyles, y desde esa novela en adelante sus personajes mostrarán cierta condición equívoca —cercana a veces al incesto o a la homosexualidad— debida principalmente a su estructura inacabada, es decir, a que cada uno de ellos es la contraparte de algún otro y no tiene por tanto valor autónomo. Por lo general, el carácter del autor se divide en dos personajes principales. Podría decirse que Reyles está formado por Beba más Ribero, o Guzmán más Arturo, o Mamagela más Tocles, o Cuenca más la Pura, o don Fausto más Florido. Siempre existe un personaje depositario de la parte oficialmente admitida como *noble*, y otro de la parte *desagradable* con la que Reyles guarda, en último rigor, soterraña correspondencia. No obstante, no se resigna ni se decide a ser desagradable por completo, a chocar de una vez por todas con los prejuicios del lector. En toda su trayectoria novelística es posible advertir esa fatal indecisión que es, al fin de cuentas, por la que su obra se destruye a sí misma. En la narrativa contemporánea han aparecido otros *desagradables*, como Céline, Faulkner o el

propio Sartre, que han sabido sin embargo decidirse y cuyo talento reside precisamente en haber dado a ese choque, ya una formidable verosimilitud, ya un original sesgo filosófico.

Reyles en cambio fracasa, no precisamente por falta de talento, sino —y esto es lo más lamentable— por no haber querido quemar todas sus naves. Sin duda presume que le conviene reservar alguna retirada, pero parece ignorar que esa retirada no concuerda con el aparato ideológico de un presunto nietzscheano, que no tiene, sin embargo, del *terrible profesor de Basilea*, ni su obsesionante atracción por la verdad ni su visión de lo *demasiado humano*.

Toda arremetida contra las convenciones es corrientemente disculpable. Será además altamente plausible, siempre que se vea dignificada por un imponente y generoso impulso. Pero cuando la mueve sólo el egoísmo, sólo el ansia de poder o de figuración, entonces es preciso volverse momentáneamente convencional a fin de defenderse de una reacción que no tiene en sus raíces suficientes garantías de sinceridad. Claro que la falta de verosimilitud y hasta la inconsecuencia literaria con su ambiente o con su tiempo, suelen convertirse en virtudes de un escritor que busque precisamente alejarse de la realidad, y hasta pueden ser imprescindibles, por ejemplo, en el caso de un escritor fantástico. Pero un declarado naturalista no se halla honestamente en situación de hinchar hasta límites intolerables la existencia de sus criaturas.

No es mera coincidencia que los personajes de Reyles resulten artificiales hasta el ridículo, ni es asombroso que esos mismos personajes incurran en actos a cual más chocante. El lector es siempre consciente de que trata con personajes, nunca con personas. Torres-Ríoaseco señala, a propósito de *Beba*, que *algunas veces el estilo es excesivamente literario en circunstancias en que sería de rigor una perfecta sencillez, llegando a veces a una verdadera aberración; v. gr. cuando Beba y Ribero son arrastrados por la corriente, a lo que ellos creen una muerte segura, él exclama: "¿No ves a la vieja e inexorable Parca?"*, palabras que sonarían mejor en un drama de Víc-

tor Hugo que en una novela realista".⁵ Agreguemos a ello la personalidad imposible de Menchaca, con su cadena de estúpidas humillaciones; en *El terruño*, la salida pseudoquijotesca de Papagoyo o el discurso que pronuncia Mamagela envuelta en la bandera patria; en *El gaucho florido*, la inopinada muerte de Mangacha; en *A batallas de amor* las páginas en que Pepe espía los escauceos equívocos entre su antigua y su futura esposa, pasaje en el que Reyles, que admiraba a Proust,⁶ no se decide a tocar francamente el tema de la homosexualidad y sólo se permite la licencia de insinuarlo y negarlo a la vez, dejando empero en el lector un sedimento como de algo inalcanzablemente morboso, casi pornográfico, por lo menos mucho más grosero que cualquiera de los sórdidos capítulos de *Sodome et Gomorrhe*.

Por supuesto que Reyles gusta de cierto sensacionalismo, de los más habilidosos golpes de efecto. El menosprecio que experimenta por el público y los intelectuales, se traduce aproximadamente en su constante afán de desconcertar tanto a uno como a otros. Es preciso reconocer que nadie espera la muerte de Mangacha —al menos, esa muerte— ni el derrumbe espiritual de Ribero, ni la reacción insólita de la Pura. Pero no basta con desconcertar. Para que la sorpresa valga literariamente, es menester que lo que sorprende esté incluido en las posibilidades del protagonista, en los rasgos factibles de su carácter. Lo contrario es un recurso fácil, demasiado barato para ser ponderable. Es así que el asesino de Mangacha resulta un tal Banega, a quien el lector prácticamente desconoce; que Ribero, un fuerte que arrasa con todos los prejuicios y todos los escrúpulos, luego se arrepiente y resulta más débil, menos varonil que la misma Beba; que el relato de los amores de Paco y la Pura (muy distinto, por cierto, del que

5. A. Torres-Ríosco, ob. cit., pág. 322.

6. Véase el ensayo Marcel Proust y su mundo fantasmagórico y realísimo, surgido de la memoria del olvido, incluido en *Incitaciones*, Santiago de Chile, Ercilla, 1936, pág. 109/126. El mencionado pasaje de *A batallas de amor* tiene su probable modelo en una página de *Combray* donde Marcelo ve casualmente, a través de una ventana abierta, los juegos en apariencia inocentes a que se dedican la hija de Vinteuil y una amiga.

se presenta en el *Capricho de Goya*, cuento que da origen a la novela y que la supera en varios aspectos) no justifica en absoluto el arrebató ciego de la bailarina en defensa del chulo. Como puede apreciarse, la receta consiste sencillamente en trampear al lector.

Reyles no posee —como Quiroga o como el mismo Viana— condiciones naturales de narrador, verdadero olfato de la peripecia. Su pobreza narrativa le impide desligarse de sus relatos cortos iniciales, y así *Primitivo* se transforma en *El terruño*, *El extraño* en *La raza de Caín*, *Capricho de Goya* en *El embrujo de Sevilla*, y *Mansilla* en *El gaucho florido*. En general, estas transformaciones han resultado poco afortunadas. Casi siempre el relato breve supera a la novela, que viene así a resultar un cuento artificialmente prolongado.⁷ A veces Reyles no se limita a estirar las *Academias* sino que, mediante leves variantes, les arrima otros episodios que hubieran podido existir aislados, y la novela nace entonces —como *La raza de Caín*— del entrecruzamiento de esas anécdotas. No obstante, las costuras de unión resultan siempre demasiado visibles, máxime cuando ha sido preciso agregar algún personaje de enlace.

Otra alarmante fisura del agresivo naturalismo de Reyles es sin duda su notoria incomprensión del ambiente. El hecho de que aun hoy se le considere como un fiel intérprete, tanto de la realidad gauchesca como de la estentórea Sevilla, es únicamente atribuible a nuestra alarmante escasez de narradores. Sólo gracias a ella puede Reyles sobresalir como uno de los pocos valores estimables de nuestra literatura narrativa. El apoyo de ese renombre podría estar constituido, sin embargo, por las buenas páginas descriptivas que ha dedicado Reyles a algunas tareas y a algunos momentos de nuestra vida rural, tales como el cruce del río por la tropa, al comienzo de *El gaucho florido* —novela en la que se hallan, pese a su fracaso desde el punto de vista argumental, los más dignos momentos de su estilo— o el breve relato *Mansilla*, uno de los

7. Con la sola excepción de *Primitivo*, cuyo desenlace ha mejorado algo al ser trasladado a *El terruño*.

pocos trabajos literarios en que el autor ha acertado en forma cabal. Por lo demás, el gaucho de Reyles es un retrato bastante adulterado. Así como ve a los pobres con su arbitraria visión de millonario, también considera únicamente al gaucho desde su inamovible condición de estanciero. En la portada de *El gaucho florido* pudo Reyles parafrasear en estos términos la dedicatoria de Güiraldes en *Don Segundo Sombra*: "Al estanciero que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva su hostia".

Reyles nos da del gaucho una pintura sólo exterior, en la que los dichos abundan y los refranes surgen a borbotones, como si fuera prurito del autor dejar bien sentado que está haciendo *folklore*. No obstante, el verdadero y contradictorio carácter gauchesco, en el que conviven el primitivismo y la civilización, el machismo desconfiado junto al romanticismo ingenuo, no aparece en el *campo* de Reyles. El gaucho real es menos dicharachero y más parco, menos *florido* y más frugal. Es el gaucho de Espínola y —descontados sus símbolos— también el de Güiraldes.

Por supuesto que si había derecho a reclamar de Reyles un tratamiento más adecuado de su propio ambiente, no puede ya sorprender que su versión de Sevilla adolezca de parecidos defectos. Si bien ensayó dejar cuidadosamente a un lado la Andalucía de pandereta que solía contrariar a la Pura, el panderetismo —como representación de la parte más burda de lo sevillano— se ha colado igual en su interpretación del misterio andaluz. La Andalucía de Reyles mete mucho ruido, tanto como debe parecerle a un extranjero más que a un sevillano. Reyles entra en pormenores de Baedeker que parecen un tanto pueriles. Los antecedentes históricos o simplemente míticos de cada monumento o cada calle pueden acaso interesar al turista pero no flotar con semejante insistencia en las parrafadas conmemorativas con que mutuamente se afligen esos ardientes sevillanos que proclaman ser la Pura y el Pitoche, Paco y el pintor Cuenca. El propio Reyles revela en *Incitaciones* que Sevilla le dijo al oído: *Si quieres conocerme tal como soy ahora y en mi recóndita intimidad, no me bus-*

ques en las historias, los monumentos y los museos; eso todos lo saben. Sevilla tenía razón: todos lo saben. Pero, inexplicablemente, el prudente consejo no fué seguido por su renuente admirador.

Es preciso admitir que en *El embrujo* el corriente artificio del autor se ve aminorado por una circunstancia fortuita, que en cierto modo contribuye a dotar a la novela de un impensado, ocasional equilibrio. El secreto reside quizá en que el tipo sevillano de tablado y redondel es también enfático y artificial, gran sollozador y mejor llorador, y prefiere siempre una histérica angustia postiza al degradante fracaso de no tener penas que retorcer en su *cante*. Después de los decadentes de *La raza de Caín*, que a duras penas sobrellevan sus mentalidades acalambradas, habrá sido para Reyles juego de niños el representar caracteres de tan lujoso exterior como los asistentes a la tertulia y al espectáculo de "El Tronío". Ello explica en parte que *El embrujo* sea una novela presentable y que su melodrama resulte en ciertos pasajes hasta conmovedor, pues el equilibrio que debe existir entre los tipos originales y sus representaciones literarias, se establece allí en un plano de artificio que, después de todo, conviene a la índole de la obra. Pero es ésta una receta que no sirve para más de una vez.

Si Reyles hubiera escrito únicamente *El embrujo*, tendríamos quizá una impresión mejor de esta novela y aun de su autor. Aparecería entonces como posición deliberada lo que en realidad fué en él un defecto corriente. Sus personajes son exageradamente afectados, no porque así convenga al ambiente sevillano de la obra, sino porque todas las criaturas de Reyles son fatigosamente literarias y falsas.

Por supuesto que resultaría de interés una revisión más detenida de la obra de Reyles. Debido tal vez a un absurdo escrúpulo patrioter, se ha rehuído siempre un estudio imparcial de la misma. Acaso exista también una secreta convicción de que peor es menearlo, ya que eso nos dejaría sin el único de nuestros novelistas que posee un prestigio internacional.

Estoy convencido de que este prestigio no desaparecería totalmente, pero sí de que se reduciría en forma notable. Es posible que de Reyes estén destinados a sobrevivir su notoria habilidad descriptiva y algunas pocas páginas de limpio estilo (presentes, en su mayoría, en la primera mitad de *El gaucho florido*); como obra completa, su cuento *Mansilla...* y nada más. El resto es hinchazón, merced a la cual consiguió Reyes, en su momento, el sensacionalismo que perseguía. Han bastado empero unos pocos años de distancia para que su mensaje aparezca ya como inactual y limitado.

Además, y esto no es tan pueril como parece, el hombre que surge por debajo de esta obra literaria, no es interesante. Ni siquiera francamente desagradable. Orwell expresa que *cuando leemos cualquier escrito marcadamente individual tenemos la impresión de ver un rostro tras la página. No tiene por qué ser el rostro real del escritor... Lo que uno ve es el rostro que el escritor debería tener.*⁸ El rostro que trasmite la obra de Reyes mantiene sin pausa una expresión dura y despectiva. No sé si ese hombre desagradable que lleva en sí la obra, se aproxima al Reyes de carne y hueso. Pero si un libro de cerrada intención hagiográfica como el de Josefina L. A. de Blixen⁹ deja empero suficientes resquicios como para apreciar un carácter arbitrario, egoísta y mandón, es probable que ambos hombres —el que encubre la obra y el auténtico— se hayan correspondido y hasta recíprocamente venerado. Es probable también que ni uno ni otro hayan sido nunca demasiado admirables.

8. George Orwell, *Ensayos críticos*, trad. de B. R. Hopenhym, Buenos Aires, Sur, 1948, pág. 75.

9. Josefina Lerena Acevedo de Blixen, *Reyes*, Biblioteca de Cultura Uruguaya, Montevideo, 1943.

JORGE AUGUSTO SORONDO

TRIPLE IMAGEN DE JAVIER DE VIANA

I

LA PRODUCCIÓN NARRATIVA DE VIANA se agrupa naturalmente en tres períodos. El primero comprende sus títulos más ambiciosos: *Campo* (1896), *Gaucha* (1899), *Gurí y otras novelas* (1901). El segundo, tres volúmenes de cuentos: *Maca-chines* (1910), *Leña seca* (1911), *Yuyos* (1912). El tercero abunda en obras de inferior calidad: *Sobre el recado*, *Abrojos y Cardos* (1919); *Ranchos, Paisanas, Bichitos de luz y De la misma lonja* (1920); *Del campo y de la ciudad* (1921); *Potros, toros y aperiasas* (1922); *La Biblia gaucha y Tardes del fogón* (1925).

La discriminación de estos períodos o ciclos, no obedece a la simetría, al capricho del crítico. Viana tuvo su momento de artista, su momento de artífice, su momento de fabricante. La falta de rigor, la facilidad criolla, las circunstancias económicas adversas, abarataron su obra, haciéndole bajar cada vez más el punto de mira, reduciéndolo a la innata —innegable— calidad de anecdotista, casi oral.

El tránsito entre el primer y el segundo momento está marcado nítidamente por la revolución de 1904, en la que perdió Viana lo que le quedaba de hacienda, yéndose a Buenos Aires a vivir de sus cuentos. Pudo mantener la calidad —y las pretensiones— durante cierto tiempo, pero empezó a escribir sin tasa ni medida para comer. (“*Estoy muy ocupado concluyendo una comedia que debo entregar mañana a fin de ganar el puchero del mes*”) ¹ o para cumplir sus obligaciones más inmediatas (Reporter: “¡Cuatro cuentos en tres horas!”; Via-

1. Carta a su hermana Deolinda (Buenos Aires, 15-IX-1914); el original está en el Museo Histórico Nacional.

na: “*La necesidad obliga a cosas peores*”) ² o para seguir viviendo (“*Yo estoy, mi querido Bertani, “a bout de forces”. Si esa mano amiga que solicito no se me tiende liquido con media onza de plomo en el cerebro*”).³

Del segundo al tercer período el pasaje es, pues, insensible. Todo consiste en abandonarse, soslayar los escrúpulos, dejarse llevar por un público cada día más vasto (y basto), más ávido. Nada queda ya del artista de *Gaucha* en el narrador de *Abrojos* —nada, salvo la felicidad de contar. Esta misma decadencia de su arte se dibujó en su figura. De sus últimos años se ha dicho, magistralmente: “*Se disimulaba su grandeza, se olvidaban sus méritos, y él mismo concluyó por disfrazarse de mediocre...*”⁴.

Queda fuera de esta consideración su obra de periodista político: *Crónicas de la revolución del Quebracho* (1891), *Con divisa blanca* (1904).⁵

Quedan fuera, también, su labor periodística múltiple, aún dispersa; sus piezas de teatro, no publicadas. Sobre los volúmenes de cuentos, únicamente se alza esta triple imagen.

II

Quien examine *Campo* o *Gaucha* o *Gurí*, se enfrenta a Viana en su momento de plenitud. Algunos críticos han aprovechado esta circunstancia para desentenderse del resto de su producción. Lo que no es lícito. No sólo porque esos títulos no dan un Viana entero, sino porque ni siquiera dan el *mejor* Viana.

2. Véase *Un rato de charla con Javier de Vianna* por Eduardo S. Taborda, en *Nuestra América*, Buenos Aires, 30-IX-1926. Debo a Carlos A. Passos la comunicación del texto completo de esta entrevista, así como casi todo el material documental sobre Viana que él ha ido reuniendo pacientemente para un futuro trabajo.

3. Carta a su editor, Orsini M. Bertani (Montevideo, 6-VIII-1914); el original está en el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios.

4. Nota necrológica publicada en *Atlántida*, Buenos Aires. Está transcrita en *Pago de deuda y Campo amarillo* (Montevideo, C. García y Cía., 1934), obra póstuma de Viana.

5. Las *Crónicas* fueron recogidas en volumen por Juan E. Pivel Devoto quien las precedió con un estudio (Montevideo, C. García y Cía., 1944); Viana mismo publicó la segunda (Buenos Aires, Imprenta Tribuna, 1904).

Nadie negará, sin embargo, que allí el escritor ha realizado su esfuerzo más visible. Viana empezó a escribir (él mismo lo afirma) para destruir la imagen convencional del gaucho que vendían los narradores de su época.⁶ Usó del naturalismo para dar el gaucho y su mundo. Pero no se propuso sólo hacer obra de ciencia y aportar un testimonio —o un documento, como decían entonces. Quiso hacer también obra de artista. Esto se ve muy claro si se lee con atención *Gurí* (por ejemplo). La *nouvelle* se abre con una lenta descripción del ambiente —en la que cohabitan el poder verbal y la persistente cursilería. La escritura quiere ser artística. Así, dice Viana con precisión: “*De lo alto, el sol, de un color oro muerto, dejaba caer una lluvia fina, continua, siempre igual, de rayos ardientes y penetrantes, [y completa con metáfora hecha:] un interminable beso, tranquilo y casto, a la esposa fecundada*”. Más adelante repite el efecto: “*En diario contacto con la Naturaleza [Gurí] era incapaz de advertir sus encantos, así como el hijo es quien menos sabe apreciar los méritos de la madre*”. Un último ejemplo: “*Todo el paisaje respiraba fiereza, y su gesto altivo de bruto no domado complacía al paisanito, trayéndole reminiscencias ignotas de lejanas y aún no olvidadas proezas de su raza*”.⁷

Esta es la envoltura, el trabajo exterior. La torpeza o el mal gusto de Viana no impiden que domine la narración y que se dé, todo el drama, en el suceso mismo: la *ligadura* que sugestióna al protagonista, que lo entrega, impotente, a la destrucción. En el realismo del relato, en el acentuado regiona-

6. En la citada entrevista, declara Viana que escribió *La trenza*, su primer cuento, a los 17 años, “indignado por el criollismo falso que se abría campo bajo el empuje de escritores que en esa época desconocían en absoluto lo que era nuestra campiña y nuestros paisanos”. Ya se sabe lo que eran para Viana: corruptela política, barbarie, prostitución, caudillaje criminal, decadencia. Pero, también, una áspera nobleza, un ardido amor por la tierra.

7. En *La yunta de Urubolí* hay una buena descripción, estropeada por una frase hecha: “En tanto, sobre los trigales quebrados, triturados, arrancados de cuajo por las pezuñas de las bestias, sobre el gran campo silencioso, sobre la esmeralda del bosque, sobre el cristal del arroyo, sobre la piel luciente de la loma, sobre los muros de la capilla y sobre la tosca cruz de hierro, el sol meridiano caía en lluvia de oro, recalentando la tierra gorda, hinchadas las simientes que habrían de germinar y ser plantas, flor y fruto, en la eterna fecundidad de la madre prolífica, indiferente a las miserias de los hombres”.

lismo de los tipos y del habla, se salvan las pretensiones del escritor y se alcanza un arte rudo y eficaz.

Mejor que *Gurí*, más perdurable, es *¡Por la causa!*⁸ No hay intenciones científicas o artísticas que entorpezcan la limpieza narrativa, y todo lo que de alegato político encierra el cuento —su tema: unas elecciones de campaña en que el gobierno hace fraude— se desvanece frente a la realidad de los hechos, a la verdad de los personajes. Por otra parte, emplea aquí Viana, con habilidad insuperable, un recurso narrativo que habría de mecanizar en sus malos tiempos: el final inesperado. La sorpresa radica —como en todo buen cuento— en el elemento psicológico. El protagonista, capitán Celestino Rojas, es presentado al lector de tal manera que en seguida desconfía de él; aunque se habla de su valentía, de su rectitud, se piensa que es un flojo, un inmoral. Viana lo muestra enredándose en una intriga política, mintiendo o trampeando; el lector llega a sentir desprecio o compasión. Cuando se ha arraigado la falsa imagen, lo da entero, capaz de hacerse matar por la causa, aunque de nada sirva, aunque a nadie importe. El arte consiste en no decir nada, en sugerir todo; o mejor dicho, consiste en decirlo de manera de sugerir lo contrario. Este cuento autorizaría una teoría sobre la ambigüedad de Viana.

De bondad menos ostensible pero no menos cierta es *La yunta de Urubolí*, cuento que le gustaba a Rodó.⁹ Aquí la anécdota pasa a segundo plano y lo que vale es la oposición o acuerdo de los caracteres: Segundo Rodríguez y Casiano Mieres. Viana los concibe enteros y traza con mano magistral sus primeros contactos: el odio que ata como el amor, la traición deliberada y grosera, que encarece al traidor y lo hace estimable, digno de la amistad del traicionado. Hay aquí más verdad psicológica —y moral— que en los pretenciosos relatos psicológicos. El final insiste en el convencionalismo sensiblero o patriótico, pero es lujo que el lector le paga a Viana a cambio de tan limpia amistad.

8. En *Campo* (1896).

9. En *Gurí* (1901), pero fué escrito en junio de 1899.

III

Gaucha merece consideración aparte. Es la única novela que escribió Viana¹⁰ y presenta —abultados— los defectos de su mejor manera: insuficiencia psicológica de los personajes, abuso de las descripciones, simbolismo discutible, copiosa cursilería. Presenta, además, con ejemplar nitidez un vicio de origen: Viana (como buen cuentista) es un maestro de la situación, de la anécdota, pero no sabe dar un proceso. Y lo que la novela quiere es eso precisamente.

Para llenar el molde, se ve obligado a separar sin motivo verdadero a sus criaturas o a juntarlas con la misma arbitrariedad. Intenta sustituir la verdadera acción con el incoherente movimiento, y para estirar aun más la obra abunda en impertinentes descripciones cuya aislada eficacia podrá no discutirse, pero cuya interpolación resulta casi siempre abusiva. (Viana estaba orgulloso de ellas y llegó a declarar: *“Mi vista es un lente fotográfico muy diafragmado; hago un inventario visual muy minucioso y a veces no me conformo con el resultado obtenido... En “Gaucha” tengo cuatro descripciones de un mismo bañado; lo observé en diferentes horas, en días distintos y con distintos estados de alma...”*)¹¹

Para sostener la armazón narrativa concibe Viana una heroína más digna del arte impreciso y fofo de Zorrilla de San Martín que de su voluntario naturalismo. Juana padece —como el Hamlet que leyeron los románticos— una misteriosa abulia.¹² Vaga indecisa por el bañado, sin poder decidirse a aceptar (o a rechazar) a Lucio, su prometido; se arrastra desgana, melancólica o enferma, hasta el suicidio, que no comete, y soporta —en perfecto estado de pasividad— la violación de

10. Antes de morir, proyectaba una novela de ambiente colonial, Mbucú. Véase el reportaje citado.

11. Consúltese el citado reportaje.

12. El mismo Viana alude a Hamlet y parafrasea una frase del primer monólogo (I, 2):

O! that this too too solid flesh would melt.

un matrero. Parece víctima de extraña herencia —o (quizá) de las ideas de la escuela naturalista sobre herencia. Tal es *Gaucha*. (Por su parte Roxlo interpreta o inventa: “*Gaucha es nuestra tierra. Su lucha es la lucha de nuestra raza. ¡Ensoñadores godos e instintos selváticos, ansias de subir que no pueden subir por culpa de la materia primitiva que los aprisiona! (...)* *Gaucha es nuestra tierra. Lo maternal, el suelo, la empuja hacia el monte —lascivia y libertad,— en tanto que la rama paterna, el espíritu, la empuja hacia lo azul, —fantasía y código. ¡Así tiene que ser, hasta que la cultura del suelo verde ascienda hasta la dolorosa perfección de los imaginables*”).¹³

En el prólogo a la tercera edición, Viana asegura que la muchacha existió realmente: “*Un día, en otra excursión campestre, conocí a “Juana”, una tierna y sentimental criatura, una descolorida flor silvestre que se moría de un mal extraño e invisible, en un rancho humilde semi escondido entre las frondas del Olimar*”. Quizá sea cierto; quizá sea cierto, también, que Viana no la entendió. Toda la obra revela su incapacidad para dar vida a dos seres —Juana y Lucio—, sometidos a un torpe análisis psicológico que sólo consigue desrealizarlos, volverlos impalpables e inverosímiles. Dos ejemplos apenas del procedimiento (hay muchos): Lucio practica la introspección y descubre: “*Había en su alma dos almas, de las cuales una hacía el mal y la otra era impotente para oponerse. Ahora sí que veía palpable su desemejanza con los demás hombres; ahora sí que se manifestaba con toda claridad su imperfección, su inferioridad desconsoladora...*” Por su parte, Juana, insomne, reflexiona: “*Ni aun la certeza de su inferioridad, de la incomprensible idiosincrasia que, diferenciándola de sus semejantes, le hacía imposible la existencia, apenábala en lo más mínimo. Seguía haciendo su propio análisis como si se tratara de otra persona cualquiera. De idéntico modo estudiaba a su amigo favorito, al pobre amigo ausente. ¿Qué haría él*

13. Historia crítica de la literatura uruguaya, VI, p. 148.

a esas horas? ¿Sufriría, dudaría, estaría atormentado y quejoso, víctima también de complicada organización psíquica?..."

El simbolismo empeora las cosas. Los protagonistas, bastante nebulosos y mentidos ya, son barajados por Viana hasta la total vaguedad, hasta representar lo débil que es destrozado y suplantado por lo fuerte. El mismo autor no vaciló en hacérselo intuir a Juana, en su agonía: *"En el Puesto del Fondo, ya nada queda, —pensaba—. Don Zoilo y Lucio han muerto; los ranchos han desaparecido consumidos por las llamas; el rubio Lorenzo y sus compañeros han triunfado. Ellos quedan, los fuertes, los representantes de la raza indomable. (...) Lo que desaparece es lo débil, lo muy viejo como el huraño trenzador y los ranchos de adobe, lo insignificante como Lucio y ella, lo que no tiene objeto, lo que es extraño y está de más en el mundo..."* Y como si no bastara ese nietzscheanismo de segunda mano, el propio autor se encarga de mostrar en la imagen final del libro —Juana muerta, amarrada desnuda a un árbol— el último símbolo de esta historia híbrida: *"...las graciosas curvas de su cuerpo, la blancura de su piel, el oro de sus cabellos parecían significar un ideal delicado, una poesía dulce y sensitiva sucumbiendo al abrazo del medio agreste y duro"*.

Es cierto que esta última frase y el episodio que la contiene pertenecen a la primera versión de la novela —que Viana desechó para la edición princeps—. No menos cierto es que aún el texto mutilado dejaba asomar detrás de cada personaje, el símbolo más o menos previsible. No cabe duda: esos capítulos finales —que reaparecen en la tercera edición— alteran el equilibrio de la novela. En vez de culminar en la violación de Juana —cuya pasividad está íntimamente de acuerdo con la lentísima obra—, Viana hace padecer, en corto lapso, terribles vicisitudes a la heroína, la que muere después de haber sido ferozmente ultrajada por la pandilla de Lorenzo.

Un cierto sadismo manifestado en las escenas de estupro y crimen, combinado a estados masoquistas en que desde la niñez se sumen los protagonistas, presta a esta obra una carac-

terística inconfundible a la que quizá no sea del todo ajena la confesada predilección de su autor por las obras de Sacher-Masoch.¹⁴

IV

Quizá la mejor narración del segundo período sea *Facundo Imperial* que cuenta la degradación de un estanciero a quien le codicia la mujer un comisario.¹⁵ Viana consigue un retrato excelente en páginas apretadas y ricas. No quedan rastros de la hinchazón (amplificación oratoria, complicación psicológica, excesos descriptivos) que estropeaba tantos buenos momentos de sus primeros cuentos; tampoco aparece el esquematismo superficial y obligado de su última época. Y hasta el análisis psicológico, no por sumario o convencional parece menos eficaz. Todo el cuento, por otra parte, con su marcha dócil e inevitable, se concentra en el último instante de culminante degradación, cuando la tensión acumulada hábilmente se resuelve con un golpe inesperado y verdadero.

Otros cuentos lo muestran dueño absoluto de la materia narrativa, capaz de un *tour de force* como el de *Puesta de sol*:¹⁶ dos paisanos viejos conversan trivialidades, mientras matean y el sol se pone. Un fino sentimiento de inutilidad, de vida vivida para nada, se desprende de la narración, que contiene —además— una de las mejores descripciones de Viana: “En el fondo del galpón empezaban a instalarse las sombras. Las pilas de cueros lanares de un lado y las pilas de cueros vacunos de otros, parecían mirarse, echándose recíprocamente en cara sus rigideces de cosas muertas que habían sido ropajes de cosas vivas. En medio, junto a un muro sin revoque, blanqueado por las llamas, rojeaba débilmente el fogón, y al frente, a través del ojo vacío de la puerta, se divisaba el campo, infi-

14. En el citado reportaje reconoce cuatro maestros: Zola, Maupassant, Turguénev, Sacher-Masoch.

15. En *Leña seca* (1911).

16. En *Macachines* (1910).

nito, en el finito poder de la visual humana. Las últimas luces parecían escapar con premura, cual si hubieran tocado llamada en un punto dado del horizonte..." (En su vejez recordaba con orgullo: "Tardé casi cuatro meses para darle forma y terminarlo, es decir, para no darle ninguna forma... Es una narración sin unidad, pero en la que la misma falta de ilación constituye su belleza".) ¹⁷

También merece recordarse *Jugando al lobo*,¹⁸ donde un padre es asesinado ante los ojos de sus hijos pequeños que no entienden nada. Una ternura cruel —comparable a la que supo manejar esplendorosamente Quiroga— se desprende del relato.

La necesidad de producir mucho (parece indudable) obligó a Viana a abandonar sus pretensiones de novelista psicológico (con lo que salió ganando) y de estilista (lo que produjo resultados diversos). Debió ceñirse, concentrarse, eliminar lo accesorio y ornamental, dando el asunto en breve espacio, desnudo y fuerte. Y como tenía mucho que contar y condiciones naturales para hacerlo, pudo estirar, largo rato, la apariencia de calidad. La apariencia, no la verdad.

En su último período, la concentración dió lugar a la vaguedad insustancial, a la anécdota trivial, al sentimentalismo burdo. Hay una degradación del hombre que duele más que la del artista. Léase, por ejemplo, *Inmolación*:¹⁹ en su lecho de muerte, una buena vieja confiesa a su esposo un desliz de su juventud. El hombre, para aliviarla, le miente que él también ha pecado en sus mocedades, que ha sido ladrón. Ya no se trata sólo de tirar por la borda el arte; se trata de tirar la dignidad y la verdad, tirarse Viana mismo.

Y, sin embargo, si se busca puede verse aún (en aisladas ocasiones) que el escritor no ha desaparecido del todo. Está reducido a su condición mínima, apenas decorosa: la de anecdotista, la de hombre que sabe contar. Viana siempre supo extraer partido de una situación; supo golpear la sensibilidad

17. Véase el reportaje citado.

18. En *Yuyos* (1912).

19. En *Abrojos* (1919).

del oyente con una solución inesperada y feliz. (Quiroga, más profundo, había advertido: “*Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la historia lo pide) y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya*”).²⁰

Detrás de estas tres imágenes, de desigual entidad, hay un mismo hombre: un testigo que supo dar, con cruda visión, la decadencia del gaucho de su hora; un cuentista de enorme encanto, un narrador nato. Esto basta para asegurarle —aunque retaceada— la inmortalidad.

20. En carta a José María Delgado (San Ignacio, 8-VI-1917). Véase J. M. Delgado y A. J. Brignole: *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Montevideo, 1939, p. 242.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

OBJETIVIDAD DE HORACIO QUIROGA

I

No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fué, has llegado en arte a la mitad del camino. H. Q., DECÁLOGO DEL PERFECTO CUENTISTA.

NO PARECE HABER HIPÉRBOLE en afirmar que de la producción narrativa de Horacio Quiroga conserva casi intacta su vigencia una décima parte.¹ Ignoro qué valor estadístico puede tener ese hecho. Sé que, en términos literarios, significa la supervivencia de una figura de creador, la más rotunda afirmación de su arte. Ese grupo de cuentos, que una relectura minuciosa permite distinguir del conjunto, tiene una común esencia: expresa, por encima de ocasionales divergencias temáticas o estilísticas, una misma realidad, precisa una actitud estética. Si se quisiera expresarlo en una fórmula habría que referirse a la *objetividad* de esta obra.²

Nada más fácil en este terreno que una grosera confusión de términos. Por eso mismo, conviene ventilar —y pre-

1. Hay muchas narraciones que Quiroga no recogió en volumen. Algunas fueron publicadas bajo seudónimo (Aquilino Delagoa, Fragoso Lima, Dum-dum). La editorial Claudio García y Cía., de Montevideo, ha reunido buena parte de ellas en los volúmenes de su colección de Cuentos de Quiroga (especialmente, los tomos IX a XII). Una atenta lectura permite concluir que, salvo contadas páginas, no merecían la reimpresión, que su autor había actuado atinadamente al olvidarias. En este trabajo se ha prescindido de ellas.

2. La obra de Quiroga se ordena fácilmente en cuatro períodos, de límites retocables: el primero, 1897-1904, comprende su iniciación literaria, su aprendizaje del Modernismo, sus estridencias decadentistas, su oscilación expresiva entre verso y prosa; culmina y concluye con dos obras: *Los arrecifes de coral*, 1901; *El crimen del otro*, 1904. El segundo, 1904-1917, lo muestra en doble estudio minucioso: del ámbito misionero, de la técnica narrativa, al tiempo que recoge muchas de las obras del período anterior y se

cisar— su exacto significado. La objetividad en materia estética es la condición esencial de todo arte de raíz clásica. Significa la superación de la adolescencia y del subjetivismo; significa haber padecido, haber luchado y haber trascendido ese padecer, esa lucha, en términos de arte. La objetividad no se logra por mero esfuerzo de voluntad, o por insuficiencia pasional; no es don que pueda heredarse. No es objetivo quien no haya sufrido, quien no se haya vencido a sí mismo. La objetividad del que no fué probado no es tal, sino inocencia de la pasión, ignorancia o insensibilidad.

Quiroga alcanzó —estéticamente— la objetividad después de dura prueba. El exacerbado subjetivismo del *fin de siècle*, los modelos de su juventud (Darío, Lugones, Poe), su mismo temperamento de aguzada sensibilidad, parecían condenarlo a una viciosa actitud egocéntrica. No es ésta la ocasión de trazar minuciosamente sus combates.³ Baste recordar que de esa compleja experiencia —que incluye una breve aventura parisina— extrajo Quiroga *Los arrecifes de coral* (1901) y muchos relatos de sus libros posteriores.

Pero el tránsito por el Modernismo no fué sólo un paso en falso para Quiroga por la inmadurez y la inautenticidad de sus productos. Lo fué, principalmente, porque conducía al artista hacia erróneas soluciones. Es claro que esta misma experiencia actuó providencialmente. Arrojado al abismo, pudo perderse Quiroga, como tantos de su generación. De su temple, de su esencial sabiduría, da fe el que haya sabido

cierra con su libro más rico y heterogéneo: *Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917. El tercero, 1917-1926, presenta un Quiroga magistral y sereno, dueño de su plenitud; encuentra su cifra en el libro más equilibrado y auténtico, *Los desterrados*, 1926. El último período, 1926-1937, registra su segundo fracaso como novelista (*Pasado amor*, 1929), su progresivo abandono del arte, su sabio renunciamento. (La publicación de *Más allá*, 1935, con relatos desiguales y, en su casi totalidad, del tercer período, no modifica para nada el cuadro.) Un estudio cronológico de sus cuentos que partiera de la primera publicación en periódicos, permitiría, sin duda, una clasificación más fina y sensible. Hay, por otra parte, una estrecha relación entre estos períodos y los ciclos de su vida, pero explicitarla conduciría demasiado lejos. Quede para otra oportunidad.

3. En la Introducción y en las Notas que acompañan mi edición del *Diario de viaje a París* de Horacio Quiroga, señalé sucintamente la naturaleza y el alcance de esta experiencia modernista. (Véase ob. cit., en la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Año I, Nº 1, Montevideo, Diciembre 1949, pp. [47]-185.)

cerrar con dura mano un ciclo poético e iniciar lenta, cautelosamente, su verdadero destino narrativo. Su doble maduración —humana y literaria— habría de conducirlo al descubrimiento estético de Misiones, a la objetividad.⁴

II

... la divina condición que es primera en las obras de arte, como en las cartas de amor: la sinceridad, que es la verdad de expresión interna y externa. H. Q., MISS DOROTHY PHILLIPS, MI ESPOSA.

Algún crítico ha señalado la indiferencia de Horacio Quiroga por la suerte de sus héroes, su respeto no desmentido por la Naturaleza omnipotente, verdadero y único protagonista de sus cuentos.⁵ Creo que tal apreciación encierra, pese a reiterados aciertos de detalle, un error de enfoque. Como artista objetivo que supo llegar a ser, Quiroga dió la relación hombre-naturaleza en sus exactos términos. Sin romanticismo, sin innecesaria crudeza, registró la implacable, ciega fuerza de la naturaleza tropical y la desesperada derrota del hombre. Ello no implica, de ningún modo, que no fuera capaz de compasión por ese mismo hombre que la verdad de su arte le hacía mostrar anonadado, capaz sólo de fugaces victorias. Piénsese que algunos de sus más duros cuentos (*En la noche*, *El desierto*, *El hijo*) tienen contenido autobiográfico.⁶ La an-

4. Este trabajo abarca únicamente aquella zona de la producción quiroguiana que conserva, a mi juicio, su vigencia. Es la que se centra, particularmente, en los cuentos de ambiente misionero. Con más tiempo y espacio, examinaré en otra oportunidad el conjunto de la obra.

5. Véase Antonio M. Grompone: *El sentido de la vida de Horacio Quiroga*, en *Ensayos*, Año II, Nº 11, Montevideo, Mayo 1937, pp. [90]-104.

6. El primer cuento se apoya en una experiencia personal que, en el relato, aparece transferida a una mujer. (Véase, al respecto, J. M. Delgado y A. J. Brignole, *Vida y obra de Horacio Quiroga*, 1939, p. 243.) Los otros dos cuentos derivan de los tranques de su viudez: en uno, se preservan sus curiosas enseñanzas pedagógicas; en el otro, según ha referido Darío Quiroga, una anécdota de su propia juventud ha provocado el relato.

gustia que desprenden naturalmente sus narraciones no sería tan auténtica, su lucidez tan impecable, si el propio Quiroga no hubiera vivido —así fuera parcial o simbólicamente— las atroces, las patéticas circunstancias que describe.

Pero si esta realidad autobiográfica no bastara, piénsese cuánto más eficaz es la compasión que fluye intolerable, incontenible, de estas narraciones, que el blando lamento compasivo, capaz de darse sólo en palabras. Por su misma excesiva dureza sacuden al lector más eficazmente estos cuentos y provocan la buscada, la deseada, *catharsis*. Como supremo artista que era, lo sabía Quiroga.

Y si se observa bien no es compasión únicamente lo que se desprende de sus narraciones más hondas: es ternura. Reléanse a esta luz los cuentos arriba mencionados. Quiroga se detiene a subrayar —con finos toques— aun las más sutiles situaciones. Ejemplo: el padre de *El desierto*, en su delirio agónico, descubre que sus hijitos se morirán de hambre: “Y él quedaría allí mismo muerto, asistiendo a aquel horror sin precedentes”. Nada puede comunicar con mayor precisión, más dolorosamente, la impotencia que ese cadáver asistiendo a la destrucción de sus hijos.

Por otra parte, todo el volumen que lleva por título *Los desterrados* (1926) responde al signo de la ternura. Los tipos y el ambiente misionero (de San Ignacio, más precisamente) aparecen envueltos en la cálida luz que arroja la profunda mirada de Quiroga. Ahí están Joao Pedro y Tirafofo, Van-Houten o el *hombre muerto*, o Juan Brown, para probarlo.⁷ En la pintura de estos ex-hombres, de sus extrañas aventuras, de sus manías o vicios, en la expresión de su alma cándida y única, ha puesto el artista su amor al hombre, su mágica comprensión.

7. En San Ignacio, durante un breve viaje realizado en 1949, tuve oportunidad de conocer a los originales de algunos de estos personajes. Quiroga supo recrearlos con toda su fuerza esencial; principalmente a Juan Brun, sobre quien escribió cierta vez a Martínez Estrada: “Si los hados lo traen a Vd. aquí algún día, va a conocer lo que es un gran hombre, visible y palpable en su ser moral”. (El original de esta carta, fechada en 2/IX/936, se custodia en el Archivo de Horacio Quiroga, así como el resto de las cartas inéditas citadas en este trabajo.)

Esta ternura alcanza, ya se sabe, a los animales. Quiroga supo, como pocos, recrear el alma simple y directa, la vanidad superficial e ingenua, la natural ferocidad de los animales. No sólo en los famosos *Cuentos de la selva* (1918), o en las más ambiciosas reconstrucciones a la Kipling (*Anaconda*, 1921; *El regreso de Anaconda*, 1926), sino, principalmente, en dos de sus cuentos magistrales: *La insolación* y *El alambre de púa*. Con impar intuición hace vivir Quiroga a los perros del primer cuento y a los caballos del segundo una experiencia que los sobrepasa (la muerte, la destrucción) pero que los afecta como testigos apasionados o como puros espectadores. Esta hazaña parecería imposible sin una comprensión amorosa.

No como un dios intolerante se alza Quiroga sobre sus criaturas (hombre o animal), sino como compañero lúcido y severo. Sabe denunciar sus flaquezas. Pero sabe, también, aplaudir sutilmente su locura, su necesaria rebelión, contra la Naturaleza, contra la injusticia. Esto puede señalarse mejor en sus relatos sobre los explotados obreros de Misiones. (*Los mensú*, *La bofetada*, *Los precursores*, por ejemplo.) No abandona Quiroga su imparcialidad para denunciar, a la vez, el abuso que se comete contra esos hombres y su misma degradación que consiente el abuso. La aventura de Cayé y Podeley (*Los mensú*) es, en este sentido, ejemplar. Ni un solo momento la compasión, el fácil —e inocuo— alegato social, inclinan la balanza. Quiroga no embellece a sus héroes; por eso mismo puede concluir la sórdida y angustiosa aventura con la muerte alucinada de uno, con el inconsciente ingreso del otro en el círculo vicioso de explotación, rebeldía y embriaguez del que pretendió escapar. Esta lucidez preserva intacta la fuerza de su testimonio.⁸

8. En un argumento cinematográfico inédito, *La jangada florida*, que se conserva en su Archivo, acude Quiroga, como solución al problema social de los obreros, al entendimiento entre patronos y obreros. En realidad, siguió allí un esquema fácil y previsible, utilizando los recursos de suspenso más característicos del film de aventuras de la época. Su argumento puede resumirse así: un ingeniero, inspector del Departamento del Trabajo, se hace pasar por mensú para investigar de cerca las condiciones de los mensuales. Interviene en una revuelta de éstos con la finalidad de apaciguar los ánimos,

III

Soy —como decía mi personaje— capaz de romper un corazón por ver lo que tiene adentro. A trueque de matarme yo mismo sobre los restos de ese corazón. H. Q., CARTA A EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA (8/IX/936).

Es claro que hay relatos de esplendorosa crueldad verbal. Hay relatos de horror. Quizá el más típico sea *La gallina degollada*. Este cuento, que por su difusión, ha contribuido a forjar la imagen de un Quiroga sádico del sufrimiento, encierra (como es bien sabido) la historia de una niña asesinada por sus cuatro hermanos idiotas. Del examen de sus procedimientos surge, sin embargo, el recato estilístico en el manejo del horror, un auténtico pudor expresivo. Las notas de mayor efecto están dadas antes de culminar la tragedia: en el fatal nacimiento sucesivo de los idiotas, en su condición

administrar justicia y poder rescatar a la hija del capataz, de la que está enamorado. Al revelarse su verdadera identidad, después de angustiosas peripecias, casa con la muchacha y se pone al frente de un obraje modelo. Este documento está viciado del convencionalismo inherente a todo libreto de cine comercial. Más importante es la actitud, ya glosada, que documentan sus cuentos o la que aportan algunas cartas de su Epistolario. Así, por ejemplo, una del 13/VII/936, a Martínez Estrada: "Casi todo mi pensar actual al respecto [se refiere a la cuestión social] proviene de un gran desengaño. Yo había entendido siempre que yo era aquí muy simpático a los peones por mi trabajar a la par de los tales, siendo un sahib. No hay tal. Lo averigüé un día que estando yo con la azada o el pico, me dijo un peón que entraba: —"Deje ese trabajo para los peones, patrón..." —Hace pocos días, desde una cuadrilla que cruzaba a cortar yerba, se me gritó, estando yo en las mismas actividades: "—¿No necesita personal, patrón?" Ambas cosas con sorna. Yo robo, pues, el trabajo a los peones. Y no tengo derecho a trabajar; ellos son los únicos capacitados. Son profesionales, usufructuadores exclusivos de un dogma. Tan bestias son, que en vez de ver en mí un hermano, se sienten robados. Extienda un poco más esto, y tendrá el programa total del negocio moral comunista. Negocio con el dogma Stalin, negocio Blum, negocio Córdova Iturburu. Han convertido el trabajo manual en casta aristocrática que quiere apoderarse del gran negocio del Estado. Pero respetar el trabajo, amarlo sobre todo, minga. El único trabajador que lo ama, es el aficionado. Y éste roba a los otros. Como bien ve, un solitario y valeroso anarquista no puede escribir por la cuenta de Stalin y Cía." Tal era su opinión, por lo menos en los últimos años de su vida. (Otra es, sin embargo, la interpretación que da Luis Franco a sus relatos mensuales. Véase Otra faz de Horacio Quiroga, en Babel, Año X, N° 49, Sgo. de Chile, primer trimestre de 1949, pp. 39-41.)

cotidiana de bestias, en el lento degüello de la gallina, ejecutado por la sirvienta ante los ojos estupefactos de los muchachos. En el momento culminante, cuando los idiotas se apoderan de la niña, bastan algunas alusiones laterales, una imagen ambigua, para transmitir todo el horror. (Dice, por ejemplo: “Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas” ...) Dos notas estridentes, de muy distinta naturaleza, cierran necesariamente el cuento: el piso inundado de sangre, el ronco suspiro de la madre desmayada.

(A lo largo de la obra quiroguiana puede advertirse una progresión —verdadero aprendizaje— en el manejo del horror. Desde las narraciones, tan crudas, de la *Revista del Salto*⁹ hasta las de su último volumen (*Más Allá*, 1935), es lícito trazar una línea de perfecta ascensión. En un primer momento, Quiroga debe nombrar para suscitar el horror; abusa de la descripción que imagina escalofriante y es, por lo general, neutralizadora. Ejemplo: [El muerto] “Iba tendido sobre nuestras piernas, y las últimas luces de aquel día amarillento daban de lleno en su rostro violado con manchas lívidas. Su cabeza se sacudía de un lado para otro. A cada golpe en el adoquinado, sus párpados se abrían y nos miraba con sus ojos vidriosos, duros y empañados. Nuestras ropas estaban empapadas en sangre; y por las manos de los que le sostenían el cuello, se deslizaba una baba viscosa y fría que a cada sacudida brotaba de sus labios” (*Para noche de insomnio*, 1899). Quiroga aprende luego a sugerir con fuertes trazos, como en el el pasaje ya citado de *La gallina degollada*; como en ese alarde de sobriedad que es *El hombre muerto*, en que el hecho fatal apenas es indicado: “Mas al bajar el alambre de púa y pasar el cuerpo, su pie izquierdo resbaló sobre un trozo de corteza desprendida del poste, a tiempo que el machete se le escapaba de la mano. Mientras caía, el hombre tuvo la impresión sumamente lejana de no ver el machete de plano en el suelo”.

9. Uno de estos cuentos (*Para noche de insomnio*) fué reproducido en el Apéndice documental de mi edición del *Diario de viaje a París* de Horacio Quiroga. (Véase pub. cit., pp. 168-71.) Para la *Revista del Salto*, consúltense las páginas correspondientes en la misma publicación.

Ya en plena madurez logra aludir casi imperceptiblemente, en un sutil juego de sospechas y verdades, de alucinación y esperanza frustrada, como en *El hijo*, su más perfecta narración de horror —horror, por otra parte, secreto y casi siempre rescatado por algún rasgo de incontenible felicidad. Quizá no sea casual, por eso mismo, que este cuento constituya uno de los más eficaces ejemplos del manejo de la ternura.)

Todo esto parece indiscutible. ¿Cómo se compadece, pues, con el enfoque anteriormente esbozado? No se debe desechar, ante todo, la clave aportada por Quiroga en el título —tan significativo— de uno de sus mejores volúmenes: *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). Aparecen audazmente sintetizadas en esta fórmula tres de las dominantes de su mundo real —tres dominantes que, por lo demás, se daban (se dieron) muchas veces fundidas en un mismo instante, en un mismo relato. (No debe extrañar que el amor conduzca a la muerte, como en *El solitario*; que la locura se libere con la muerte, como en *El perro rabioso*.) A toda la zona oscura y alucinada de su alma (que se alimentó siempre en Poe y Dostoievski) pertenece esta creación de morosa crueldad.

Pero el horror y la dureza —hay que insistir— no respondían a indiferencia, a lujuria verbal, sino al auténtico horror que padeció el creador en su propia vida y que hechizó tantos momentos de su existir. (La muerte brutal de su padrastro; el involuntario asesinato de uno de sus mejores amigos; el suicidio de su primera esposa.) Y los cuentos de horror y crueldad, así considerados, parecen liberaciones —objetivaciones— de sus pesadillas de sueño y vigilia. Demasiado sincero para ocultarse el horror del mundo, su minuciosa crueldad, o para trazar con su arte una vía de escape, prefirió Quiroga explorar hasta el delirio, hasta la fría desesperación, esos abismos.¹⁰ (En carta a Martínez Estrada habría de expresarlo,

10. Martínez Estrada ha escrito al respecto: "La naturaleza compasiva lo proveyó de aspectos terribles para la defensa de su delicado individuo interior. A los hombres magníficos sólo se los puede ver de adentro para afuera. Fué una ternura patética e infantil, no cruel. Sus cuentos son crueles. Ni su aspecto ni su crueldad le pertenecían. Lo que se le entraba al alma no se parecía a lo que exhalaba". (Véase Discurso de E. M. E., en *Nosotros*, 2ª época, Año II, Nº 12, Bs. Aires, Marzo 1937, p. 326.)

con su peculiar franqueza, el 26/VIII/936: "*Le aseguro que cualquier contraste, hoy, me es mucho más llevadero, desde que puedo descargarle la mitad en Vd. Este es el caso que es el del artista de verdad. Verso, prosa: a uno y otra va a desembocar el sobrante de nuestra tolerancia psíquica. Pues vividas o no, las torturas del artista son siempre una. Relato fiel o amigo leal, ambos ejercen de pararrayo a estas cargas de alta frecuencia que nos desordenan*".)

En su madurez supo trascender Quiroga todo lo que había de morboso en esta tendencia al horror. Esto no significa que haya podido eliminar sus rastros. Bajo la forma de cruda alucinación, de locura y obsesión, estará presente hasta el último momento. Pero la calidad de su visión profunda le permitió algunas hazañas narrativas en que del más puro humorismo se pasa, casi sin transición, al horror. Quizá sea en *Los destiladores de naranja* donde aparece más clara la línea que separa uno y otro registro del alma. Los elementos anecdóticos de la historia (que parte de un suceso autobiográfico), la acentuación de las circunstancias cómicas, la feliz pintura de algún personaje, no permiten sospechar el tremendo —y efectista— episodio final, cuando el químico, en su delirio alcohólico, confunde a su hija con una rata y la ultima. No elude aquí Quiroga los gruesos brochazos melodramáticos y cierra su cuento en una nota de insuperable y helado horror: "*Y ante el cadáver de su hija, el doctor Else vió otra vez asomar en la puerta los hocicos de las bestias que volvían a un asalto final*". También en *Un peón* se produce el mismo salto del humor juguetón y satírico al golpe de efecto, duro y absurdo, con que culmina la aventura —aunque en este cuento sean más delicados, menos violentos, los contrastes y toda la narraciónarezca bañada en luz más cálida.¹¹

Este rescate por el humor, esta fusión de horror y risa, es otro signo inequívoco de la objetividad del arte de Quiroga.

11. Aun en cuento tan horrible como *La gallina degollada* es posible rastrear algún signo, levisimo es cierto, de humor, como éste, cuando los idiotas acechan a la niña: "*La pequeña, que habiendo logrado calzar el pie, iba ya a montar a horcajadas y a caerse del otro lado, seguramente, sintióse cogida de la pierna*". Ese: "...y a caerse del otro lado, seguramente..." oficia de fugaz escape humorístico a la tensión, alivio casi imperceptible y, para muchos lectores atropellados, inexistente.

IV

Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, y es lo cierto que del tono general de una serie de libros, de una cierta atmósfera fija o imperante sobre todos los relatos a pesar de su diversidad, pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncian en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor. H. Q., UN RECUERDO.

Y si se pasa de la obra al hombre —como se ha hecho ya, insensiblemente— toda la documentación hasta ahora conocida no hace sino justificar el enfoque propuesto. Lo que no puede extrañar a nadie, ya que la obra de Quiroga está enraizada en su vida. No es casual que la casi totalidad de sus mejores cuentos procedan o de su propia experiencia (como actor, como testigo) o se ambienten en el territorio al que entregó sus mejores años. Esta vinculación tan estrecha en vez de acentuar el subjetivismo de la obra (en vez de aislarla dentro del creador), la asienta poderosamente en la realidad, la objetiva (es decir: vuelca al creador en la obra).

Las mismas antítesis que denunciaba el examen de su obra se reproducen si se procede al examen de su vida. También fué acusado Quiroga de indiferencia o de crueldad; también es posible restituir su verdadera y profunda imagen de ternura y lealtad.¹² Una de las personas que lo conocieron mejor, el ilustre escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada, lo ha expresado así, en distintas oportunidades: "Su ternura,

12. Lo señalaba ya en su oración fúnebre, el Dr. José María Delgado: "Así pasastes delante de los que no pudieron penetrarte y sólo te juzgaron por la morfología aguda de tus huesos, la espesura cimarrona de tus barbas, la riscosidad de tus ademanes, y la lealtad hirsuta de tus expresiones como alguien desposeído de todo sentimiento nazareno, encastillado en un yo árido como la peña. Pocos conocían qué manantial de ternura brotaba de esa piedra cuando la tocaba la vara mágica de la belleza o del amor". (Véase A Horacio Quiroga, en *Ensayos*, Año II, N° 11, Montevideo, Mayo 1937, p. 110.)

acentuada en los últimos tiempos hasta un grado de hipersensibilidad chopiniana, no tenía, sin embargo, ningún matiz de flaqueza o sensiblería de conservatorio" (*Mascarilla espiritual de H. Q.*, en *Sech*, N^o 4, marzo de 1937). Y también: "La amistad lo retornaba al mundo, a donde regresaba con el candor de un niño abandonado que recibe una caricia. La ternura humedecía sus bellos ojos angélicos, celestes y dóciles, y por entre las fibras textiles de su barba diabólica, sus labios delicadísimos y finos borbollaban en anécdotas y recuerdos" (*Quiroga y Lugones*, en *El Hogar*, 24/II/939).

Y él mismo, en su correspondencia, insistía en la necesidad de cariño, de amistad fiel. Mírense estas espontáneas declaraciones a Martínez Estrada: "*Sabe Vd. qué importancia tienen para mí su persona y sus cartas. Voy quedando tan, tan cortito de afectos e ilusiones, que cada una de éstas que me abandona se lleva verdaderos pedazos de vida*" (29/III/936); "*Yo soy bastante fuerte, y el amor a la naturaleza me sostiene más todavía; pero soy también muy sentimental y tengo más necesidad de cariño —íntimo— que de comida*" (11/IV/936); "*Hay que ver lo que es esto de poder abrir el alma a un amigo —el AMIGO—, supremo hallazgo de toda una eterna vida. ¡Cómo voy a estar solo, entonces!*" (20/VI/936). O éstas, a Julio E. Payró: "*Como el número de los amigos se va reduciendo considerablemente conforme se les pasa por la hilera, los contadísimos que quedan lo son de verdad. Tal Vd.; y me precio a mi vez de haberlo admirado cuando Vd. era aún un bambino, o casi*" (21/VI/936); "*No sabe cuánto me enternece el contar con amigos como Vd. Bien visto, a la vuelta de los años en dos o tres amigos de su laya finca toda la honesta humanidad*" (9/IX/936). O ésta, a Asdrúbal E. Delgado: "*No dejes de escribirme de vez en cuando, pues si en próspero estado los pocos amigos a la caída de la vida son indispensables, en mal estado de salud forman parte de la propia misma vida*" (21/XI/936).

Estos testimonios no ocultan que Quiroga haya tenido su lado sombrío. Era hombre de carácter fuerte y apasionado, de

sensibilidad casi enfermiza, capaz de súbitas violencias. Supo golpear, y herir. Pero supo, también, recibir los golpes. Y asimilarlos con entereza.

La locura no fué en su obra un tema literario. Durante toda su vida estuvo obsesionado por ella. Ya desde su iniciación había sabido reconocer que *"la razón es cosa tan violenta como la locura y cuesta horriblemente perderla"*; había descubierto *"esa terrible espada de dos filos que se llama raciocinio..."* (*Los perseguidos*, 1908). Pero concebía la locura no en el sentido inmediato del chaleco de fuerza, sino en el más sutil y traicionero de la histeria. Siempre se creyó un *fronterizo* (como califica al héroe de *El Vampiro*). Lo prueban dos testimonios tan alejados en el tiempo como estos dos que convoco ahora. En su *Diario de viaje* a París, anota el 7 de abril de 1900: *"Hay días felices. ¿Qué he hecho para que hoy por tres veces me haya sentido con ganas de escribir, y no solo eso, que no es nada; sino que haya escrito? Porque éste es el flaco de los desequilibrados. 1º: No desear nada; cosa mortal. 2º: Desear enormemente, y, una vez que se quiere comenzar, sentirse impotente, incapaz de nada. Esto es terrible"*. Y en carta a Martínez Estrada confirma, 36 años más tarde: *"Bien sé que ambos, entre tal vez millones de pseudo semejantes, andamos bailando sobre una maroma de idéntica trama, aunque tejida y pintada acaso de diferente manera. Somos Vd. y yo, fronterizos de un estado particular, abismal y luminoso, como el infierno. Tal creo"* (21/V/936). (Hay otros testimonios en su correspondencia. En carta a Martínez Estrada, del 30/VI/936, se califica de *"neurastenizante"*; en otra, del 22/VIII/936, de *"histérico"* y comenta: *"Los histéricos son la flor de la humanidad —decía Widacowick. Y nada más cierto. Pero tenemos que pagar en frutos amargos el esplendor de esa flor"*.)

Esta convicción nacía del conocimiento de su hipersensibilidad. El remedio fué —es siempre— el dominio objetivo de sí mismo. Así como supo aconsejar al joven narrador: *"No escribas bajo el imperio de la emoción..."*; así supo enterrar en lo más profundo del corazón la trágica muerte de su pri-

mera esposa. Esto no significó abolir la realidad del ser querido sino sus imágenes destructoras.¹³ Durante toda su vida, a lo largo de toda su obra literaria, exploró Quiroga el amor. Sus cuentos, sus novelas, sus testimonios íntimos, lo muestran como fué: apasionado de aguda sensibilidad, un poderoso sensual, un sentimental. Cuatro grandes pasiones registran sus biógrafos,¹⁴ pero hubo sin duda más: pasiones súbitas, consumidas velozmente; pasiones incomunicadas. A la obra trasegó el artista esta suma de erotismo más o menos trascendido. Pero no supo recrearlo en su plenitud objetiva. Logró memorables, parciales, aciertos —abundan estos relatos en sutiles notas, en fuertes intuiciones— sin alcanzar la redondez cabal de sus cuentos misioneros.

Tampoco fué el horror un recurso mecánico, descubierto en Poe. El horror estaba instalado en su vida.¹⁵ Y también la crueldad. La había descubierto y sufrido en la propia carne antes de aplicarla a sus criaturas. Cuando la mujer de *En la Noche* rema enloquecida, hora tras hora, contra las correderas del Paraná para avanzar algunos centímetros, Quiroga no contempla impasible el esfuerzo agotador y sobrehumano; Quiroga rema con ella. Pero su arte para realizarse necesita esa objetividad que jerarquiza y que, como ha expresado magistralmente Martínez Estrada, consiste en la eliminación de lo accesorio. ("Casi todo lo que se entiende por trágico en su vida y en su obra proviene de que había eliminado sin piedad lo accesorio y ornamental. Cuando la vida o el arte se despojan de sus atavíos, hállase la amarga pulpa de la almendra fundamental.")¹⁶

13. Quiroga nunca hablaba de su primera esposa. Una vez, sin embargo, al pasar por el cementerio de San Ignacio le dijo a Julio E. Payró (quien ha comunicado la anécdota): "Está enterrada allí". Payró le preguntó si visitaba la tumba. Quiroga le contestó que jamás. Y agregó: "Me he olvidado completamente de todo eso". "Parecía muy duro", advirtió Payró. "pero después he llegado a comprender que esa era la única manera de seguir viviendo para el que queda".

14. Véase J. M. Delgado y A. J. Brignole: *Vida y obra de Horacio Quiroga*, 1039.

15. Nada más atroz, más sórdido, que la muerte de Ferrando. Las crónicas de la época preservan, en su condición de comunicados periodísticos, el horror del suceso.

16. Véase art. citado, p. 325.

Y a su propia vida aplicó esa objetividad. Para el que examina cuidadosamente su existir, tal como lo registra la crónica, parece indudable que Quiroga se forjó a sí mismo. De un ser físicamente débil, ensombrecido por la histeria, extrajo una figura indestructible, endurecida en su intimidad con el silencio, por un esfuerzo de voluntad cuyo modelo habrá que buscar en el mundo de Ibsen.¹⁷ Pudo sobrevivir. Pero no mató la ternura sino que la preservó intacta, para su profunda intimidad. Y derramó esa ternura en sus últimos años, sobre los seres que acompañaron su pasión: sus hijos, sus amigos.

Con franqueza ejemplar se exponen y comentan allí todos los episodios de sus últimos años: la arbitraria destitución como cónsul uruguayo en Misiones; los penosos trámites de su jubilación; el divorcio de su hija Eglé; las desavenencias conyugales que casi culminaron en una separación total; el crecimiento implacable de su enfermedad. Quiroga no acostumbraba comunicar su intimidad y es necesario que esté bien enfermo para que entere a sus amigos, por medio de alusiones incidentales al principio, por la escueta mención de los hechos luego, de sus molestias en las vías urinarias. Y sólo cuando la prostatitis está muy avanzada decide contar al detalle sus males. Sabía bastante medicina como para no hacerse ilusiones respecto a la seriedad de su *maladie* (como le gustaba escribir a Payró). Pero deseaba engañarse y vivir. Y a través de las cartas puede advertirse el complejo balanceo entre su sinceri-

17. En la correspondencia con Martínez Estrada expresa Quiroga su afinidad íntima, su entusiasmo por Brand. "Es mi hobby", llega a afirmar (2/IX/936). Y en carta memorable comenta así la tragedia: "Brand: ¡Pero amigo! Es el único libro que he releído 5 ó 6 veces. Entre los "tres" o "cuatro" libros máximos, uno de ellos es "Brand". Diré más: después de Cristo, sacrificado en aras de su ideal, no se ha hecho nada en ese sentido superior a Brand. Y oiga Vd. un secreto: yo, con más suerte, debí haber nacido así. Lo siento en mi profundo interior. No hacen 3 meses torné a releer el poema. Y creo que le he sacado de la biblioteca cada vez que mi deber —o lo que yo creo que es— flaqueaba. No se ha escrito jamás nada superior al 4o. acto de Brand, ni se ha hallado nunca nada más desgarrador en el pobre corazón humano para servir de pedestal a un ideal. También yo tuve la revelación de Inés cuando exigida y rendida por el "todo o nada", exclamó: "Ahora comprendo lo que siempre había sido oscuro para mí: El que ve el rostro de Jehová debe morir". Sí, querido compañero. Y también tengo siempre en la memoria una frase de Emerson, correlativa de aquélla: "Nada hay que el hombre no pueda conseguir; pero tiene que pagarlo". (25/VII/936.) En otras cartas, principalmente una del 2/IX/936, discute con su amigo el final de la pieza como una concesión de Ibsen al gran público.

dad natural y la serie de excelentes razones que él mismo encuentra o que otros le acercan, para no desesperar. La letra endiablada, sin rastros de dandysmo ni de la esmerada caligrafía juveniles, y hacia el final, el pulso vacilante, dificultan enormemente la lectura de estas cartas. (Sus mismos amigos se quejan; Payró le pide que escriba a máquina.) Pero esas líneas, esos ganchos, trascienden una profunda agonía. Cuando se leen esas páginas y cuando se advierte que la ternura —tan escondida pero tan cierta, que siempre quiso disimular tras una máscara insensible e hirsuta— aflora incontenible en cada línea, y este hombre Quiroga se aferra a sus viejos amigos de la adolescencia o a los más jóvenes e íntimos de ahora; entonces no puede importar que en su trágica simplicidad las cartas no parezcan de un literato, ni que en muchas ocasiones la memoria se enturbie o construya mal sus frases. El lector sabe que aquí toca un hombre —como quería Whitman.

Quiroga recibía golpe tras golpe y su alma se iba despojando de toda especie subjetiva —como supo hacer antes su arte. De su lápiz fluía, sin ningún aliño la ternura, la máxima sabiduría del hombre. Y se iba transfigurando. Martínez Estrada ha evocado el proceso con estas palabras: “Los últimos meses de su vida lo iban elevando poco a poco al plano de lo sobrenatural. Era visible su transfiguración paulatina. Todos sabemos que su marcha a la muerte iba regida por las mismas fuerzas que lo llevaban a vivir. Su vida y su muerte marchaban paralelamente, en dirección contraria. Seguía andando, cuando ya la vida lo había abandonado y por esos días trazó conmigo sus más audaces proyectos de vida y de trabajo. Pobreza y tristeza que contemplábamos con el respeto que inspira el cumplimiento de un voto supremo. Llegaba a nuestras casas y hablábamos sin pensar en el mal. Recordaba su casa tan distante, construída y embellecida con sus manos. Y se volvía a su cama de hospital, con paso de fantasma. Entraba a su soledad y a su pobreza y nos dejaba nuestros vidrios de colores. Así se aniquilaban sus últimas fuerzas y sus últimos sueños.”¹⁸

18. Véase, en este mismo volumen, el fragmento de la carta del 29/IV/1936, a Martínez Estrada, sobre su actitud ante la muerte.

Era en ese plano de objetividad que encontraba lo mejor de su obra el adecuado, el necesario complemento.

V

Yo sostuve (...) la necesidad en arte de volver a la vida cada vez que transitoriamente aquél pierde su concepto; toda vez que sobre la finísima urdimbre de emoción se han edificado aplastantes teorías. Traté finalmente de probar que así como la vida no es un juego cuando se tiene conciencia de ella, tampoco lo es la expresión artística. Y este empeño en reemplazar con rumores mentales la carencia de gravidez emocional, y esa total deserción de las fuerzas creadoras que en arte reciben el nombre de imaginación, todo esto fué lo que combatí por el espacio de veinticinco años. H. Q.: ANTE EL TRIBUNAL.

¿Cabe desprender una lección del sucinto examen de esta obra? Es evidente que sí. Más aun: Es lícito extraer varias. La principal —objetividad de su arte— ha sido ya suficientemente explicitada. Pero quizá merezcan relevarse algunas complementarias. Ante todo la que se refiere a su experiencia narrativa múltiple. Quiroga intentó dos veces la novela (*Historia de un amor turbio*, 1908; *Pasado amor*, 1929) y una, el cuento escénico (*Las sacrificadas*, 1920). En las tres oportunidades erró. El ámbito de su arte era el cuento corto. Reflexionando sobre las formas de la narración, sostuvo en distintas oportunidades (*Decálogo del perfecto cuentista*, *La retórica del cuento*, *Ante el tribunal*) una distinción entre novela y cuento que llegó a expresar así: “*Luché por que no se confundieran los elementos emocionales del cuento y la novela; pues si bien idénticos en uno y otro tipo de relato, diferenciábanse esencialmente en la acuidad de la emoción creadora que a modo*

de corriente eléctrica, manifestábase por su fuerte tensión en el cuento y por su vasta amplitud en la novela. Por esto los narradores cuya corriente emocional adquiría gran tensión, cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente". No se equivocaba en cuanto a una de las necesidades del cuento (la intensa concentración), pero al definirlo, en otro lugar, como "*una novela depurada de ripios*", ponía en evidencia, indirectamente, las causas de su fracaso en este género.¹⁰ Es claro que ahora interesa explayar su estética del cuento, la que redondeó, sucesivamente, en estas fórmulas: "*El cuento literario (...) consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención. Pero no es indispensable (...) que el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento*"; "*En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de transmitir vivamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato que la definen*". Supo, también, codificarla sagazmente, aconsejando al novel cuentista: "*No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas*" (En otra oportunidad habría de escribir: "*Luché porque el cuento (...) tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin*"; "*Toma a los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa*

10. Con mayor precisión en los términos, Borges había sostenido: "La palabra cuento se justifica, pues cada pormenor existe en función del argumento general; esa rigurosa evolución puede ser necesaria y admirable en un texto breve, pero resulta fatigosa en una novela, género que para no parecer demasiado artificial o mecánico requiere una discreta adición de rasgos independientes". (Véase Hugh Walpole, en "La Nación", Buenos Aires, enero 10 de 1943.)

que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta aunque no lo sea."

De esta lección se desprende inmediatamente otra: sobre el estilo. En Quiroga se ajustó a las exigencias de brevedad y concentración ya subrayadas. Y su *Decálogo* lo expresa magistralmente: *"Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: «desde el río soplaba un viento frío», no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla"*²⁰ *"No adjetives sin necesidad. Inútil será cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo."*

También merece relevarse su opinión sobre el regionalismo en arte. Ya se sabe que lo practicó voluntariamente, y la mejor parte de su obra fué (en esencia no en apariencia) regionalista. Pero ahí no se liquida el problema, ya que él aportó al regionalismo una perspectiva universal. No buscó el color local, sino el ambiente; no buscó la peculiaridad anecdótica sino el hombre. Unas frases de su artículo sobre la traducción castellana de *El ombú*, abordan con entera lucidez el problema: *"Cuando un escritor de ambiente recurre a ella [la jerga] nace de inmediato la sospecha de que se trata de disimular la pobreza del verdadero sentimiento regional de dichos relatos, porque la dominante psicología de un tipo la da su modo de proceder o de pensar, pero no la lengua que usa. (...) La jerga sostenida desde el principio al fin de un relato, lo desvanece en su pesada monotonía. No todo en tales lenguas es característico. Antes bien, en la expresión de cuatro o cinco giros locales y específicos, en alguna torsión de la sintaxis, en una forma*

20. Puede vincularse esta enseñanza con aquella célebre de Juan de Mairena: —Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa.

"El alumno escribe lo que se le dicta.

"—Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

"El alumno, después de meditar, escribe: Lo que pasa en la calle.

"Mairena. —No está mal."

(Véase Antonio Machado, *Obras completas*, 1940, p. 443.)

verbal peregrina, es donde el escritor de buen gusto encuentra color suficiente para matizar con ellos, cuando convenga y a tiempo, la lengua normal en que todo puede expresarse”.

Otra lección, directamente vinculada: Quiroga inscribió su obra en la gran tradición narrativa occidental. Sus maestros fueron, sucesivamente: Poe, Maupassant, Dostoievski, Kipling, Chejov, Conrad, Wells. No temió las influencias —ningún escritor fuerte las teme—, ni se distrajo en averiguar la patria de sus modelos. Tomó de ellos lo que importaba a su arte: la visión estética y humana, el oficio de artífice y las motivaciones temáticas. A esa poderosa corriente, sumó un territorio inédito, no transcribiéndolo en sus minucias turísticas sino expresándole el alma.²¹

Una última lección, ligada estrechamente al tema de este NÚMERO: Quiroga supo pasar por la experiencia modernista viviéndola en su plenitud y en su extravagancia; supo abandonarla luego para crear un arte que le permitía superar el período. Esto sucedió así, no sólo porque la vida le dejó cerrar su órbita. (También Reyles superó cronológicamente el período, sin lograr una forma verdaderamente independiente.) Fué porque asimiló las enseñanzas estéticas profundamente y, también profundamente, logró vivir su vida; supo, en fin, vivirse y realizarse. No es extraño, pues, que su obra sea hoy, indiscutiblemente, la más actual de su generación. Y sea, por lo mismo, la más ejemplar.

21. Es sintomático que habiendo vivido tantos años en San Ignacio no usara del magnífico escenario natural de las ruinas jesuíticas para ninguno de sus cuentos. (Aparecen mencionadas, al pasar, en *Los desterrados*.) También es sintomático que (con excepción de *El salvaje*) prescindiera de las cataratas del Iguazú. De la lectura sucesiva de dos de sus artículos (*Cuatro literatos*, en *Cuentos*, XII; *El sentimiento de la catarata*, *ídem*, XIII) puede extraerse la razón profunda de su actitud.

ANTONIO LARRETA

EL NATURALISMO EN EL TEATRO DE FLORENCIO SÁNCHEZ

LA POSTERIDAD ha sido impertinente con Florencio Sánchez y no le ha consentido todavía a su obra dormir ese sueño reparador —años de olvido, de indiferencia— del que autores o escuelas suelen ser despertados, con cautela y regocijo, para la valoración desapasionada y, tal vez, el laurel. Durante los cuarenta años que han seguido a su muerte, el teatro nacional (o su espectro), para mantener viva la ilusión de su existencia, ha debido mantener vivo a Sánchez, forzando su permanencia, decretando su actualidad. Cruel tributo que ha podido pagar no sin desmedro de opinión y simpatía. La falta de perspectiva con que se le ha visto (y también representado) ha venido a sumarse a las evocaciones sentimentales y a los arrebatos ditirámicos que ya habían hecho lo suyo para obstaculizar la comprensión de Sánchez, una aproximación desprejuiciada a su obra. A despecho de los afanes de exégetas y biógrafos sensatos, la fama sigue prefiriendo la leyenda cursi, y Sánchez, fuera de un recinto estrecho de iniciados, es nombre siempre aunado a formas plebeyas y desdeñables de la literatura, habiéndose terminado por confundir la suya con la de su claqué.

Las circunstancias han exigido esa violentada presencia del autor. El teatro rioplatense nace y muere con Sánchez, aunque en su breve existencia, los cinco años que van de *M'hijo el doctor* a *Los derechos de la salud*, no haya vivido sólo en él. Y aun quienes ponen empeño en atenuar su principalidad en aquel explosivo movimiento teatral, reconocen que éste se desvanece al entrar el siglo en su segunda década, cuando se adueña de la escena el apetito de lucro y de éxito fácil. ¿Pero no es

esto acaso la tácita confesión de una incapacidad para el arte, para el éxito difícil? ¿No es evidenciar que a fuerza de talento y honestidad, Sánchez abrió un paréntesis entre el circo y el negocio?

Sin autores y sin obras, mal pudo haber una evolución de normas escénicas que fuera creando nexos entre el teatro de Sánchez y una estética actual que ha de tender a rechazar y quizás a desconocer la suya. Pero es el hecho que una presente o venidera, real o hipotética generación de dramaturgos, siente a Sánchez pisando sus talones, antecesor único, y siente a un tiempo lejana su inspiración, ajena su sensibilidad, extraño su gusto. Y así como en el terreno de las ideas, sus efusiones ideológicas sólo despiertan hoy una indulgencia burlesca, así también en el terreno estrictamente dramático se le otorga una adhesión mutilada, circunscrita a la mecánica de sus obras, pero que no alcanza a su estilo literario propiamente dicho. Que si por un lado existe esa contigüidad entre Sánchez y la nueva generación, por el otro las nuevas corrientes estéticas del teatro están en el polo opuesto del naturalismo en sus modos crudos y extremos, que fueron los que aquél profesó.

“Pero ahora que todo se ha derrumbado y se han vuelto inútiles espadas y capas, es el momento de basar nuestras obras en la verdad...” había dicho Zola, y la verdad por la cual abogaba era la verdad objetiva de los hombres de ciencia. Treinta años más tarde, Sánchez iba a identificarse plenamente con los principios de aquella escuela de escritores que se sentían mucho más cerca de economistas y biólogos que de poetas y hombres de letras. Él ignoró el desenvolvimiento ulterior de la escuela; no supo cómo, aun dentro de ella, la mera visión de la realidad fué trascendida por la crítica (Shaw), por la poesía (Chejov) o por la metafísica (Strindberg). Cuando en 1910, Sánchez agonizaba en Italia, surgía en Alemania uno de los movimientos más agresivos contra el naturalismo —el expresionista—, pero ya no era “su” naturalismo el que se combatía. Thérèse Raquin había perdido su causa y Antoine ya no era un dios.

Discernir las razones del sometimiento casi total de Sánchez a las formas primitivas de aquella literatura, conduce al dominio de las hipótesis, pero ninguna de ellas parecerá, sin duda, demasiado aventurada. La primera atiende a la circunstancia del escritor, al teatro que encontró y debió sacudir. La escena rioplatense estaba por entonces entregada a una dramaturgia (si así cabe llamarla) de baja estirpe circense en que los temas criollos daban pie a los peores dislates. Una política de higiene parecía necesaria, combatiendo por un riguroso realismo los malos convencionalismos de la escena y los malos hábitos del público. Era la manera de abrir paso (a un futuro que después no avino). Luego lo unía a los pontífices del naturalismo, su credo de revolucionario finisecular: la doctrina socialista, la fe en el progreso científico, la ética liberal. Y a esta afinidad ideológica, puede añadirse una afinidad temperamental: el sentimentalismo, el culto a la rebeldía, el desnudo. Mas sobre todas estas razones, prima la de su disposición literaria.

El talento del escritor encauzábase espontáneamente hacia el diálogo naturalista. La facilidad fué en este caso una trampa; no era la forma de expresión que él prefería. Ya en su primera obra importante —*M'hijo el doctor*— adviértese una ruptura violenta entre lo que es en ella reproducción feliz de la realidad campesina y el desdichado uso de formas intelectualizadas de lenguaje. Cuando se atiene a lo primero, escribe sus mejores obras. Cuando se obstina en lo segundo, escribe *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*. Pero éstas son, precisamente, con toda su mala retórica, las más ambiciosas de su pluma, aquellas en que cifró sus más caras esperanzas. ¿Por qué? Porque en ellas escapaba a un estilo que no le satisfacía, al cual lo había llevado, antes que toda consideración estética, su aptitud natural. Conocía las limitaciones de un instrumento que usaba con maestría.

No hay escritor que deba imponer mayor sacrificio a su estilo personal que el autor de comedias naturalistas; si sustituye su gusto literario al del personaje o el ambiente, la ilusión de autenticidad se rompe. "Escribir bien" (cosa que al-

gunos críticos le reprochaban no hacer) debía consistir, para Sánchez, en mantenerse consecuente con la verdad objetiva, con el mal hablar de sus personajes, cuyo nivel de educación era, las más de las veces, bajísimo; requería la “fidelidad mimética” de que habla uno de sus críticos. (¿No cabría variar levemente la satisfactoria definición de Salaverri, diciendo “fonógrafo” en lugar de “fotógrafo” estupendo?). Más por desordenada experiencia que por prolijo estudio, y en virtud de un generoso don de retentiva, Sánchez obtuvo ese caudal de modos lingüísticos populares del campo o del suburbio, que le hizo posible su exactitud costumbrista. Si bien no le bastaba, justo es decirlo, una exactitud superficial. Por un proceso de selección, de reelaboración dramática, sabía cargar de sentido el más gastado de los modismos, y en el montaje y los ritmos de sus diálogos “picados” o sus largos parlamentos puede estudiarse un estilo personal, sí, y asaz vigoroso.

Los críticos serios, al margen de la difundida hipérbole, suelen convenir sobre los méritos y defectos de la obra de Sánchez; la verdad, y ella no implica una subestimación, es que Sánchez, a la distancia y sin el fervor polémico que alguna de sus obras pudo encender en su momento, es un dramaturgo de cualidades inequívocas que no dan mayor lugar a discusión. (Debe, empero, protestarse ya una “muletilla”: la de Sánchez “intuitivo genial” o simplemente “intuitivo”. Fuera de un fastidioso romanticismo, ¿qué se quiere expresar con ello? ¿Que no era un escritor culto? Falso. Tenía la cultura necesaria a sus fines. El campo de su conocimiento, que a la postre era el que determinaba el campo de su intuición, era amplio en la materia que habitualmente trabajó. ¿Que ignoraba las leyes aristotélicas sobre la poesía dramática? El conocerlas no ha hecho, hasta hoy, un dramaturgo. ¿Que poseía la intuición en grado excepcional? Error. Cuando intentó dar vida a ambientes y gentes que le eran extraños, como en *Nuestros hijos*, cayó en la parodia involuntaria.) Ese consenso crítico sobre el teatro de Sánchez recae sobre sus obvias excelencias: la vitalidad del diálogo, la severa economía de la acción escénica, el sentido plástico de la composición, el juego sabio de los efec-

tos, el preciso diseño de los tipos. Esas excelencias soportan otras de determinación más vaga (fuerza dramática, espontaneidad, humanidad...) y configuran al hombre de teatro, al maestro de su oficio. Pero, ¿es esa toda su virtud de dramaturgo? ¿Perduraría su obra sobre base tan frágil como la destreza, y en todo caso el fiel testimonio de una época que gracias a aquélla pudo dejarnos? Es de temer que, si así fuera, el teatro tendría que ceder a Sánchez a la historia.

En tiempos en que se trata de restaurar el prestigio poético del teatro, semejante valoración es negativa, o al menos, insuficiente. Hoy día el naturalismo, imbatible todavía en su formidable fortaleza del teatro comercial, es el blanco de todos los enconos, el tirano nefasto que urge derrocar. La "pièce bien faite" ha pasado a ser una categoría despreciable donde cabe toda la historia del teatro burgués, desde Scribe hasta los "Broadway hits". Ya no interesa proclamar que Sánchez fué un comediógrafo expertísimo o un minucioso costumbrista. Interesa descubrir si fué, además de esas cosas, un poeta dramático, si su teatro puede inscribirse, más que en la cronología de un movimiento literario caducado, en la historia de la poesía dramática.

Es un hecho notable que pese al furor apologético, la palabra poeta haya sido casi unánimemente rehuída en los juicios sobre Sánchez, y si alguna vez asoma con timidez, nunca ocupa el proscenio. Existía en verdad un prejuicio contra ella (!) entre las gentes de teatro formadas en el santo horror de los excesos románticos y en la liturgia de la prosa cotidiana, y esas gentes llegaban a suponer que "poeta" y "dramaturgo" eran términos antitéticos. (¿No es acaso la opinión dominante todavía en nuestro medio, donde se tiene por apogeo de la "teatralidad" el servicio —y la ingestión— de un almuerzo en escena, y se reputa "anti-teatral" una tirada de Giraudoux, por el solo pecado de ser poética?) Esta aberración no roza el problema como el juicio implicado en el silencio de los críticos cultos, quienes, es presumible, eludían toda referencia concreta

a la poesía hablando de Sánchez, para no someter a éste a una comprobación desfavorable, dando por sentado que Sánchez no era poeta, sino feliz autor teatral.

Y aquí sí hemos tropezado con un equívoco: el de entender que el primor verbal es la esencia misma de la poesía dramática y no su instrumento. Es cierto que la emoción poética es "una", como quiere Croce y no admite distinguos, pero es cierto también que son diversos los caminos que nos conducen a ella, y que la emoción poética del teatro no nace solamente del lenguaje, sino que tiene otras fuentes en la atmósfera escénica, en la acción dramática, en la situación. Seguramente, si creyéramos que el dramaturgo no tiene una vía de expresión poética propia, distinta de la lírica, no tardaríamos en concluir que Sánchez era muy pobre poeta. En sus empeñosos intentos de elevación literaria, el autor se consiente un lenguaje seudopoético de cargosas metáforas, literariamente mucho más detestable que sus más groseras voces lunfardas. Pero no es por ese estudio, menudo y desarticulado, de su estilo, que descubriremos en Sánchez al poeta. Veamos si fué capaz, alguna vez, de dar a su obra ámbito propicio a la comunión del espectador con su drama en un plano elevado de la emoción. Es entonces que debemos considerar, en su solitaria grandeza, una de sus creaciones: *Barranca abajo*.

En *Barranca abajo* Sánchez ha superado, por única vez, sus limitaciones de escritor y las propias de su escuela. Es paradójica, y tal vez prueba de que no hay vallas para el auténtico impulso poético, que no haya, entre sus obras mayores, una en que se haya mostrado observador más fiel y estricto del estilo naturalista. No comete un solo desliz retórico; ni una sola vez el autor se sustituye al personaje; no se permite nunca usar más lenguaje que el habla campesina, tosca y reacia a la abstracción, como precio de su colorido y su expresividad. Y sin embargo, ¡cuánto dista *Barranca abajo* del mero cuadro de costumbres, qué insuficiente es para ella la categoría de "tranche de vie"! (Una confrontación con *Los muertos*, su obra de realismo más agresivo y su más grande alarde de técnica,

es ilustrativa. Todo el efecto trágico de *Los Muertos* está en la peripecia escénica, en la crónica, bajo la cual no hay una realidad trágica profunda. No hay abstracción poética, sino mera transposición.)

Cabe ahora preguntarse si Sánchez en *Barranca abajo* fué tan fiel al espíritu como a la letra del naturalismo. Y en ese sentido, evocar lo sucedido a raíz del estreno. Parte de la crítica reprochó a Sánchez el suicidio del protagonista, y Lucas Ayarragaray, en un estudio publicado en "La Nación" bajo el título de "El suicidio en las pampas argentinas", aseguró que el gaucho no llega nunca al suicidio. Tales objeciones carecían, claro está, de alcance estético, pero denuncian ya la discrepancia de la obra con la manera fotográfica. Más tarde dirá Giusti refiriéndose al parlamento final de Zoilo: "Que la desesperación, que la turbación de un espíritu impidan absolutamente a un gaucho entrerriano o uruguayo expresarse de ese modo en trance semejante es asunto que ignoro si pueden afirmar o negar los sociólogos y estadígrafos; de mí diré que el hecho me parece muy verosímil"; y luego Dora Corti: "aunque... el inventor del suicidio en las pampas fuera Zoilo Carabajal, la obra no perdería por ello su lógica humanísima...". Con ello, sin responder a la acusación, no hacen más que afirmar la robustez artística de la obra, su verdad poética.

¿Pudo escapársele a Sánchez esa infidelidad a la verdad objetiva, al precepto de veracidad? En modo alguno. Hasta accedió a retocar el desenlace en un aspecto secundario, pero mantuvo la solución del suicidio, sordo a las reclamaciones de toda otra verdad que no fuera aquella que desde dentro se le imponía. Por única vez se dejó arrebatarse por una convicción poética (las convicciones éticas, en cambio, lo arrebataron más tarde con consecuencias entonces sí graves para toda verdad). Por única vez el naturalismo no es más que forma de expresión. Aquí no intenta, como en sus otras obras rurales, plantear un problema de la circunstancia histórica o geográfica, ni lo guían, como en sus dos últimos dramas, propósitos didácticos; tampoco hay, como en todas sus otras obras grandes, el motivo polémico, la confrontación de dos criterios de vida.

Aquí plantea una situación trágica cuya validez universal ya ha sido aclamada y lo mueve la fe poética de su tema y la confrontación es la del hombre y su destino. Estamos en el dominio puro de la tragedia.

Barranca abajo tiene la concepción ceñida de un poema, su unicidad de inspiración, sus contrastes rítmicos, su crecimiento y cima de la emoción. Por debajo de las pequeñas intrigas, avanza inexorable, escueta, necesaria, la acción trágica. Lo demás —realismo escenográfico, habla regional— pertenece al mundo fenoménico de la obra, que casi no se permite peripecias ni desarrollos laterales. De ese juego de la obra en dos planos (el de su acción profunda, que sólo atañe a Zoilo, y el exterior de la intriga que mueven los otros personajes) se derivan efectos sorprendentes. El discurso trágico está dado por contraposiciones, por elipsis, y se exterioriza, absorbiendo ambos planos, en un mínimo de ocasiones; entre tanto el feroz realismo del diálogo y de las situaciones adquiere un valor dramático de contraste que explica sus excesos y neutraliza sus defectos. Es el parlerío chillón y desagradable de las mujeres que, idiotizadas por la pereza o exacerbadas por el instinto, permanecen ajenas al drama que desencadenan, frente al silencio o al laconismo de la conciencia trágica: Zoilo.

Y las veces que éste habla, es la de sus palabras una sencilla pero grande elocuencia. Ahí está ese largo parlamento de la última escena, en que Zoilo define, sin salirse de lo coloquial, su trance agónico. Pocos ejemplos habrá más rotundos de prosa, pobre prosa, sublimada en poesía por la necesidad dramática, como el magnífico “¿Güena pa qué?” que clausura la acción de la tragedia.

Sería exageración pretender que la observancia de la manera naturalista no ha causado algún menoscabo a la obra. Concesiones a la oportunidad pintoresca no faltan en ella. Pero nada son esas pequeñas taras a la vera de ciertos hallazgos de expresión trágica que aquella manera ha hecho posibles. Como el de la muerte de la tísica, por ejemplo. El telón cae en el segundo acto ante una Robustiana esperanzada, ante la mani-

festación más vehemente de su anhelo de vida, y al levantarse en el tercero descubre un mudo testigo de su muerte: la cama de hierro desarmada en el exterior de la casa. Es difícil imaginar un más formidable aporte del naturalismo a la tragedia que ese efecto ¡de utilería! El nexos emocional es tan estrecho que apenas puede tolerar el intervalo que el realismo exige. En verdad la obra toda tiene tal configuración clásica que pese a sus cambios de escena y discontinuidades de acción, resulta de ella una impresión de maciza unidad.

Otras obras de Sánchez interesarán siempre como testimonio de las costumbres de una época —*En familia*, los sainetes— o del lirismo combativo de una generación —*Nuestros hijos*, *M'hijo el doctor*, *Los derechos de la salud*—. *La gringa*, un plan poético irrealizado, tendrá vida tan larga como actualidad su problema; *Los muertos* quedará como el gesto más audaz de una modalidad escénica pasada; pero es *Barranca abajo* la obra que perdurará por su poesía, por la nobleza de su emoción y su procedimiento.

Es también la obra de Sánchez a que una nueva generación puede sentirse afecta. Y es el momento de preguntarse: ¿El viejo Zoilo no está en camino más cierto para el teatro nacional que semidioses, princesas y juglares? Es sin duda camino más espinoso para la creación poética, camino que hay que abrir, pero las dificultades deben ser acicate y no freno para el poeta, y hoy veríamos con menos pesadumbre el penoso esfuerzo y aun el fracaso en esa lucha, que el dócil acogerse a fábulas exóticas de nuestros dramaturgos en germen. En su fuga indiscriminada, su comprensible horror al naturalismo, cárcel que quieren evitar, se ha traducido finalmente en una repugnancia a la realidad, a la realidad nuestra, del lugar y del tiempo, como si a ella pudiera y debiera permanecer ajeno el teatro. ¿Acaso no habría otras vías para expresarla?

TEXTOS

ALGUNAS PRECISIONES con respecto a los textos inéditos. Los originales de las cartas de Rodó y Reyes, enviadas a Viana con motivo de la aparición de Gurí (1901), están en el Museo Histórico Nacional, en la sección Correspondencia de y a Javier de Viana. Los borradores de las cartas de Rodó a Unamuno integran el Archivo Rodó que es custodiado en el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. (Otros borradores figuran allí, pero como es intención del profesor Roberto Ibáñez, director del mencionado Instituto, publicar la correspondencia completa, se transcriben aquí, de acuerdo a su autorización, únicamente dos piezas. Las respuestas de Unamuno pueden verse en el N° 1 de la revista montevideana Ensayos, julio de 1936.) Los originales de la correspondencia de Horacio Quiroga —de la que se incluyen fragmentos significativos— pertenecen al Archivo del Instituto. Los Psicogramas de Carlos Vaz Ferreira han sido cedidos por el propio autor para la publicación en la revista.

También se ha considerado oportuno reproducir un texto édito: Los precursores de Horacio Quiroga, cuento cuya importancia no necesita encarecerse. (Fué publicado, por vez primera, en "Sech", revista de la Sociedad Chilena de Escritores, N° 4, marzo de 1937.)

DOS CARTAS SOBRE «GURÍ»

JOSÉ E. RODÓ - CARLOS REYLES

Montevideo, 20 de Mayo 1901.

Sr. Javier de Viana.

Estimado compañero y amigo:

Tengo el placer de acusar recibo del ejemplar de "Gurí" con que se ha servido Vd. obsequiarme. Placer —digo— y no podría ser de otro modo, porque á lo grato del obsequio en sí mismo se une el valor que le añade la procedencia de él; pero la verdad es que Vd. ha puesto en el hermoso regalo una punta acerada, cuyo contacto no ha dejado de mortificarme... aunque no más acá de la epidermis. Me refiero, como Vd. sospechará, á la reconvención amistosa de la dedicatoria; reconvención que, con toda sinceridad, no comprendo. Á no mediar en este caso alguna pequeña miseria de uno de esos corre-ve-y-diles de la intriga chiquita, no concibo la causa posible de ese asomo de resentimiento, porque, lo mismo en presencia que en ausencia de Vd., he tenido yo siempre para su privilegiado talento de escritor frases sinceras de admiración y simpatía.

Y quien dijere lo contrario, *miente!* como dice el soneto de Cervantes.

Si con referencia á determinada página suya, ó á tal ó cual idea literaria ó filosófica de Vd., ó á tal ó cual juicio por Vd. formulado, he expresado yo alguna vez opiniones desfavorables, creo conocerle á Vd. bastante (y conocerle bajo un aspecto suficientemente honroso) para que se me ocurra que semejante cosa pueda ofenderle á Vd., que no es un espíritu afeminado, sino un hombre serio y un escritor de conciencia.

Lo de que "yo no le envió *mis obras*"... es inexacto, así en plural. Mis dos primeros folletos creo haber cumplido con el deber de mandárselos; y en cuanto al último, ya le significué verbalmente la razón de la omisión. En suma: si por "buen

compañero de arte" se entiende el que es capaz de apreciar á los demás en lo que valen, y declarar en toda ocasión el alto concepto que de ellos tiene cuando lo merecen (como en el caso de Vd.) y asociarse de todo corazón á las satisfacciones de sus triunfos bien adquiridos, crea Vd., amigo Viana, que no me remuerde la conciencia por mi conducta respecto de Vd. Pero si en algo inconscientemente he faltado á los deberes de compañerismo, que conceptúo sagrados en esta azarandeada caballería de las letras, yo le pido que me manifieste Vd. el *cuándo* y el *cómo*, con la seguridad de que mis explicaciones han de tardar menos que su exposición de agravios.

Salgo esta tarde para Buenos Aires y me llevo á *Gurí* de compañero de viaje. Sólo he leído *La yunta de Urubolí*, que me parece *admirable*. No he visto ningún juicio sobre la obra... ni lo he oído tampoco, porque hace varios días que no me acerco á los círculos del oficio.

Conversaremos, pues, sobre *Gurí*, en lugar de conversar sobre resentimientos imaginarios.

Le estrecha afectuosamente la mano

JOSÉ ENRIQUE RODÓ.

Buenos Aires, Julio 13 de 1901.

Sr. Dn. Javier de Viana.

Amigo y compañero:

Antes de todo perdone que no le haya escrito antes dándole las gracias por "*Gurí*" pero sucedió que cuando fui á Montevideo últimamente, llegó su libro á Buenos Aires, donde paso el invierno; hubo mudanza de domicilio, metieron su obra con los otros y sólo hace algunos días la encontré por casualidad revolviendo los estantes de mi biblioteca.

Los que ponderan á "*Gurí*" como un cuento, no saben lo que dicen. "*Gurí*" es una verdadera novela, no sólo porque es un todo armónico en que las partes concurren á la creación de la misma belleza, sino porque en ese trabajo aparecen reuni-

das, visibles y espléndidas las cualidades de su talento de novelista que defectos de composición ocultaron en "Gaucha". Usted ha encontrado su vía; Vd. va sacando de la materia inerte de nuestras costumbres gauchas, la substancia psíquica, los elementos estéticos, los valores humanos que hasta ahora nadie había podido desentrañar. Usted ama aquellas costumbres, á mi entender prosaicas y sin alma pero su amor las transforma, anima y embellece hasta comunicarles los estremecimientos misteriosos de la vida ideal.

Si persevera, si oye sólo las voces de su instinto creador y se burla de los preceptos y sobre todo *de los que no comprenden*, que son los críticos, coronarán sus esfuerzos un grande triunfo. Éste será tardío á no dudarlo, pero Vd. sabe mejor que yo, que en nuestro país los obreros del pensamiento deben conformarse por ahora con las alegrías del trabajo solamente. Y, en medio de todo, Vd. no esperará mucho; su *verdad* artística, aunque no sea comprendida de todos inteligentemente ni en toda su amplitud, será por casi todos sentida porque es una verdad *nuestra*. Sus libros llegarán pronto al pueblo, elevarán su inteligencia de las cosas y ésto es ya, si no la gloria, una verdadera satisfacción. Luego vendrá lo otro, á lo que aspiran los escritores que merecen el nombre de tales.

Lo saluda y lo felicita calurosamente su amigo y compañero

C. REYLES.

P. D. Le ruego no publique la presente porque es muy insignificante y porque deseo conservarme *íntegro* para cuando Vd. dé á la estampa la novela de que me habló.

CARTAS A MIGUEL DE UNAMUNO

JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Montevideo, 20 de marzo de 1904.

Sr. Miguel de Unamuno.

Salamanca.

Muy estimado amigo: Grata fué para mí su última carta, no sólo por ser de Vd. sino por las esperanzas de reacción y regeneración de que Vd. me habla, refiriéndose al presente *estado de alma* de España. Algo de eso había yo vislumbrado por hechos significativos, y celebro que la autoridad de su juicio confirme ahora mis presunciones. Realícense tan halagadoras esperanzas! He seguido con interés la campaña valiente y generosa de Grandmontagne, que coopera a esa misma tarea salvadora, y estoy atento a todo lo que pasa en esa tierra digna de mejor destino, que considero mía también por mi sangre y por el afecto que le consagro.

De mi país, nada nuevo ni bueno puedo decirle. La guerra civil no es cosa nueva, tratándose de estos pueblos donde parece haber arraigado casi como una diversión o *sport* nacional. Sin embargo, aunque tal guerra sea cosa triste, injustificable y vergonzosa, y nos perjudique y afrente, he de decir a Vd. que no considero el porvenir inmediato de estos países con el criterio pesimista de muchos; creo que los males de ahora pasarán; percibo que, en medio de tantas tribulaciones, vamos adelante, aún en lo político y administrativo, y veo tanta vitalidad, y tanta riqueza, y tanta fuerza almacenada en estas tierras bendecidas por la Naturaleza, que tengo por cuestión de tiempo el triunfo sobre los resabios del pasado y el predominio definitivo de los hombres de pensamiento sobre los caudillos levantiscos.

Lo indudable es que, para los que tenemos aficiones intelectuales y tendencias a una vida de pensamiento y de cultura, resultan más que incómodas, desesperantes, las condiciones (siquiera sean transitorias) de este ambiente donde apenas hay cabida sino para la política impulsiva y anárquica, que concluye por arrebatar en su vértigo a los ánimos más serenos y prevenidos. Yo no aspiro a la "torre de marfil": me place la literatura que, a su modo, es milicia, pero cuando se trata de luchar por ideas grandes, de educar, de redimir. En fin: estoy muy hastiado de lo que por aquí pasa; y tal vez, tal vez, si logro arreglar mis asuntos, no pasará un año antes de que me vaya a *oxigenar* el alma con una larga estadía en esa Europa.

Tengo casi terminado mi libro, que probablemente haré imprimir en Madrid o en Barcelona. Es extenso. El tema se relaciona con lo que podríamos llamar "la conquista de uno mismo": la formación y el perfeccionamiento de la propia personalidad; pero desenvuelto en forma muy variada, que consiente digresiones frecuentes y abre amplio espacio para el elemento artístico. Es un libro, en cierto modo, *a la inglesa*, en cuanto a los caracteres de la exposición, que puede tener parecido con la variedad y relativo *desorden* formal de algunos *ensayistas* británicos. Veremos qué resulta.

La vida literaria se arrastra por aquí (y, en general, en América) muy perezosa y lánguida. Hay cierto estupor. Por fortuna va pasando, si no ha pasado ya, aquella ráfaga de *decadentismo* estrafalario y huero que nos infestó hace ocho o diez años. Yo creo que pocas veces, en pueblos civilizados *del todo*, se habrá dado ejemplo de tan pueril trivialidad literaria, y tanta perversión del gusto, y tanta confusión de ideas críticas, y tanta ignorancia audaz, y tanta manía de imitación servil e inconsulta, como se vió en algunas partes de nuestra América con motivo de aquella carnavalada. En Montevideo, no es donde hizo más estragos, por fortuna. Aquí hay formado un cierto espíritu de crítica perspicaz y vigilante, y respiramos un ambiente más *europeo* en estas cosas, que en otras

partes de América, sin exceptuar algunas donde la grandeza material es mayor y la civilización más *aparente* y suntuosa.

(Aquí se interrumpe el borrador.)

Montevideo, 2 de agosto de 1907.

Sr. D. Miguel de Unamuno.

Salamanca.

Querido amigo: Hacía tiempo, mucho tiempo, que deseaba conversar epistolarmente con Vd., y me mortificaba un poco el remordimiento de que, por culpa de mi silencio, estuviese interrumpida nuestra comunicación epistolar. Pero no lo atribuya Vd. a desidia. Hace años ya que escribo poquísimas cartas, por sobra de preocupaciones y atenciones, y el resultado es que he perdido el hábito de escribirlas. Me propongo reaccionar contra esto, por lo menos en lo que se refiere a mi comunicación con espíritus como el suyo, a quien ni un solo momento he dejado de seguir en su producción literaria, pero con quien me interesa y contenta cultivar, además, la relación personal que se mantiene por medio de la correspondencia. ¡Lástima que la forma escrita ni se preste a la expansión ilimitada de la conversación, de la confidencia *tête a tête*! ¡Cuánto y de cuántas cosas conversaríamos si pudiéramos vernos, hablarnos!... Cuando uno empieza a escribir, en la hermosa adolescencia, el deseo es hacerse escuchar de todos y por medio de la pluma. Pero llega época en que se prefiere referir lo que se siente y piensa a algún espíritu escogido y amigo, con el abandono y la sinceridad de la charla íntima, libre de vanidades literarias y de "respetos humanos".

Si habláramos, haría ver a Vd. lo que mi espíritu ha *evolucionado*, y no sé si progresado, en los últimos tiempos. Soy esencialmente el mismo en ideas y devociones; pero creo comprender mejor otras ideas y otras posiciones de espíritu; por lo cual, desde luego, me siento en muchas cosas más cerca de Vd. que cuando empecé a leerle. ¿No habrá pasado en Vd., como en todo espíritu progresivo y educable, algo semejante;

lo que contribuiría a explicar que estemos más cerca?... Ello es que nuestros puntos de partida eran diferentes, casi opuestos; y sin embargo, en mucho de lo que Vd. escribe hoy sobre cuestiones tan fundamentales, y tan características del tono general del pensamiento, como el problema religioso, encuentro interpretado lo que íntimamente siento y pienso. Así, por ejemplo, ¡con qué satisfacción de alma leí su penetrante *Salmo* reconociendo en él la expresión perfecta y pura de un estado de espíritu, de un género de fe, a que yo había procurado dar forma en un fragmento de la última parte de "Proteo", mi obra inédita e inconclusa, que aun no sé cuándo podré revisar y terminar!

Lo último que he publicado en libro es "Libera- (*Aquí se interrumpe el borrador*)

PSICOGRAMAS

CARLOS VAZ FERREIRA

CRITICAR lo que otros, con buena intención, realizan, sin decir, y bien concretamente, lo que se hubiera hecho en su lugar, puede llegar hasta ser cobarde y, siempre, es vano.

Cuando perdemos la vanidad nos damos cuenta de que hemos hecho con vanidad no sólo las cosas malas sino muchas de las buenas.

Teorías y razonamientos morales... Mientras un hombre puede explicar o explicarse por qué es bueno, es que todavía no es bueno del todo.

La intolerancia con que algunos quieren llevar las discusiones, hace pensar que si dos hombres coincidieran totalmente, en todas sus opiniones sobre todo, uno de ellos sobraría; y tal vez los dos...

Hay ironías de las ciencias económicas. Por ejemplo: Privarse de cosas necesarias, útiles o gratas para tener más dinero, en los individuos se llama avaricia; en las naciones, se llama balanza favorable.

De pensamientos para no ser pensados.

Lo único que consuela de que el tiempo tenga que pasar es que el tiempo tiene que pasar. ¿Y si la vida no fuera más que un insomnio de la muerte?

Recuerdo con respecto a hombres de aquella generación de nuestros políticos románticos. Solían poner prosa en sus versos; pero, ¡cuánta poesía solían poner en su acción!

Ejemplos de pensamientos para ser rotos. En las conversaciones de fin de vida la fe expulsa a la vanidad; pero el fin más triste es cuando se pierde la vanidad sin poder adquirir la fe.

De pensamientos para no ser escritos. Hubo en religión, un hijo tan bueno que adoptó a un padre malo. Por eso los Protestantes sofistican el Viejo Testamento y los católicos lo escamotean. ¿Qué será más deseable?

Las religiones occidentales son las únicas que ofrecen lo que importa: la inmortalidad personal del yo y de los seres queridos. Sólo que hace demasiado tiempo que ya no están en escala con la ciencia (hoy conocemos hasta nebulosas extragalácticas). Las religiones orientales con sus números algo astronómicos y sus desmesurados fantasmas, estarían más en escala. Pero esas no ofrecen nada.

Metafísica de la física moderna. "El espectro del cuerpo oscuro". Pero en ese espectro no habrá rayos en el verde? Se entrevén, sí, pueden entreverse. Sólo que así como la ciencia físico-matemática moderna se ha esforzado cada vez más en prescindir de la "representación física", ha de intentar la religiosidad un esfuerzo en el mismo sentido, aún más intenso: esfuerzo *éperdu* (único) que puede dar esperanza, pero que puede darla.

LOS PRECURSORES

HORACIO QUIROGA

Yo soy AHORA, che patrón, medio letrado, y de tanto hablar con los catés y los compañeros de abajo, conozco muchas palabras de la causa y me hago entender en la castilla. Pero los que hemos gateado hablando guaraní, ninguno de esos nunca no podemos olvidarlo del todo, como vas a verlo en seguida.

Fué entonces en Guavirómi, donde comenzamos el movimiento obrero de los yerbales. Hace ya muchos años de esto, y uno's cuantos de los que formamos la guardia vieja —así no más, patrón!— están hoy difuntos. Entonces ninguno no sabíamos lo que era miseria del mensú, reivindicación de derechos, proletariado del obraje, y tantas otras cosas que los guainos dicen hoy de memoria. Fué en Guavirómi, pues, en el boliche del gringo Vansuite (Van Swieten), que quedaba en la picada nueva de Puerto Remanso al pueblo.

Cuando pienso en aquello, yo creo que sin el gringo Vansuite no hubiéramos hecho nada, por más que él fuera gringo y no mensú.

¿A usted le importaría, patrón, meterte en las necesidades de los peones y fiarnos porque sí? Es lo que te digo.

¡Ah! El gringo Vansuite no era mensú, pero sabía tirarse macanudo de hacha y machete. Era de Holanda, de allaité, y en los diez años que llevaba de criollo había probado diez oficios, sin acertarle a ninguno. Parecía mismo que los erraba a propósito. Cinchaba como un diablo en el trabajo, y en seguida buscaba otra cosa. Nunca no había estado conchabado. Trabajaba duro, pero solo y sin patrón.

Cuando puso el boliche, la muchachada creímos que se iba a fundir, porque por la picada nueva no pasaba ni un gato. Ni de día ni de noche no vendía ni una rapadura. Sólo cuando empezó el movimiento los muchachos le metimos de firme al fiado, y en veinte días no le quedó ni una lata de sardinas en el estanto.

¿Que cómo fué? Despacio, che patrón, y ahora te lo digo.

La cosa empezó entre el gringo Vansuite, el tuerto Mallaria, el turco Taruch, el gallego Gracián... y opama. Te lo digo de veras: ni uno más.

A Mallaria le decíamos tuerto porque tenía un ojo grande y medio saltón que miraba fijo. Era tuerto de balde, porque veía bien con los dos ojos. Era trabajador y callado como él solo en la semana, y alborotador como nadie cuando andaba de vago los domingos. Paseaba siempre con uno o dos hurones encima —irará, decimos— que más de una vez habían ido a dar presos a la comisaría.

Taruch era un turco de color obscuro, grande y crespo como lapacho negro. Andaba siempre en la miseria y descalzo, aunque en Guavirómi tenía dos hermanos con boliche. Era un gringo buenazo, y bravo como un yará cuando hablaba de los patrones.

Y falta el sacapiedra. El viejo Gracián era chiquito, barbudo, y llevaba el pelo blanco todo echado atrás como un mono. Tenía mismo cara de mono. Antes había sido el primer albañil del pueblo; pero entonces no hacía sino andar duro de caña de un lado para otro, con la misma camiseta blanca y la misma bombacha negra tajeada, por donde le salían las rodillas. En el boliche de Vansuite escuchaba a todos sin abrir la boca; y sólo decía después: “Ganas”, si le encontraba razón al que había hablado, y “Pierdes”, si le parecía mal.

De estos cuatro hombres, pues, y entre caña y caña de noche, salió limpito el movimiento.

Poco a poco la voz corrió entre la muchachada, y primero uno, después otro, empezamos a caer de noche al boliche, donde Mallaria y el turco gritaban contra los patrones, y el sacapiedras decía sólo “Ganas” y “Pierdes”.

Yo entendía ya medio - medio las cosas. Pero los chúcaros del Alto Paraná decían que sí con la cabeza, como si comprendieran, y les sudaban las manos de puro bárbaros.

Asimismo se alborotamos la muchachada, y entre uno que quería ganar grande, y otro que quería trabajar poco, alzamos como doscientos mensús de yerba para celebrar el primero de mayo.

¡Ah, las cosas macanudas que hicimos! Ahora a vos te parece raro, patrón, que un bolichero fuera el jefe del movimiento, y que los gritos de un tuerto medio borracho hayan despertado la conciencia. Pero en aquel entonces los muchachos estábamos como borrachos con el primer trago de justicia —¡cha, qué iponaicito, patrón!

Celebramos, como te digo, el primero de mayo. Desde quince días antes nos reuníamos todas las noches en el boliche a cantar la Internacional.

¡Ah!, no todos. Algunos no hacían sino reírse, porque tenían vergüenza de cantar. Otros, más bárbaros, no abrían ni siquiera la boca y miraban para los costados.

Así y todo aprendimos la canción. Y el primero de mayo, con una lluvia que agujereaba la cara, salimos del boliche de Vansuite en manifestación hasta el pueblo.

¿La letra, decís, patrón? Sólo unos cuantos la sabíamos, y eso a los tirones. Taruch y el herrero Mallaria la habían copiado en la libreta de los mensualeros, y los que sabíamos leer íbamos de a tres y de a cuatro apretados contra otro que llevaba la libreta levantada. Los otros, los más cerreros, gritaban no sé qué.

¡Iponá esa manifestación, te digo, y como no veremos otra igual! Hoy sabemos más lo que queremos, hemos aprendido a engañar grande y a que no nos engañen. Ahora hacemos las manifestaciones con secretarios, disciplina y milicos al frente. Pero aquel día, burrotes y chúcaros como éramos, teníamos una buena fe y un entusiasmo que nunca más no veremos en el monte, añamembuí!

Así íbamos en la primera manifestación obrera de Guavirómi. Y la lluvia caía que daba gusto. Todos seguíamos cantando y chorreando agua al gringo Vansuite, que iba adelante a caballo, llevando el trapo rojo.

¡Era para ver la cara de los patrones al paso de nuestra primera manifestación, y los ojos con que los bolicheros miraban a su colega Vansuite, duro como un general a nuestro frente! Dimos la vuelta al pueblo cantando siempre, y cuando volvimos al boliche estábamos hechos sopa y embarrados hasta las orejas por las costaladas.

Esa noche chupamos fuerte, y ahí mismo decidimos pedir un delegado a Posadas para que organizara el movimiento.

A la mañana siguiente mandamos a Mallaria al yerbal donde trabajaba, a llevar nuestro pliego de condiciones. De puro chambones que éramos, lo mandamos solo. Fué con un pañuelo colorado liado por su pescuezo, y un hurón en el bolsillo, a solicitar de sus patrones la mejora inmediata de todo el personal.

El tuerto contó a la vuelta que los patrones le habían echado por su cara que pretendiera ponerles el pie encima.

—¡Madona! —había gritado el italiano. ¡Ma qué pie ni qué nada! ¡Se trata de ideas, y no de hombres!

Esa misma tarde declaramos el boycott a la empresa.

Sí, ahora estoy leído, a pesar de la guaraní que siempre me se atraviesa. Pero entonces casi ninguno no conocíamos los términos de la reivindicación, y muchos creían que don Boycott era el delegado que esperábamos de Posadas.

El delegado vino, por fin, justo cuando las empresas habían echado a la muchachada, y nosotros nos comíamos la harina y la grasa del boliche.

¡Que te gustaría a usted haber visto las primeras reuniones que presidió el delegado! Los muchachos, ninguno no entendía casi nada de lo que el más desgraciado caipira sabe hoy día de memoria. Los más bárbaros creían que lo que iban ganando con el movimiento era sacar siempre al fiado de los boliches.

Todos oíamos con la boca abierta la charla del delegado; pero nada no decíamos. Algunos corajudos se acercaban después por la mesa y le decían en voz baja al caray: “Entonces... Me mandó decir el otro mi hermano... que lo disculpés grande porque no pudo venir...”

Un otro, cuando el delegado acababa de convocar para el sábado, lo llamaba aparte al hombre y le decía con misterio, medio sudando: “Entonces... ¿Yo también es para venir?”

¡Ah, los lindos tiempos, che patrón! El delegado estuvo poco con nosotros, y dejó encargado del movimiento al gringo Vansuite. El gringo pidió a Posadas más mercaderías, y nosotros caímos como langosta con las mujeres y los guainos a aprovistarnos.

La cosa iba lindo: Paro en los yerbales, la muchachada gorda mediante Vansuite, y la alegría en todas las caras por la reivindicación obrera que había traído don Boycott.

¿Mucho tiempo? No, patrón. Mismo duró muy poco. Un caté yerbatero fué bajado del caballo de un tiro, y nunca no se supo quién lo había matado.

¡Y ahí, che amigo, la lluvia sobre el entusiasmo de los muchachos! El pueblo se llenó de jueces, comisarios y milicos. Se metió preso a una docena de mensús, se rebenqueó a otra, y el resto de la muchachada se desbandó como urús por el monte. Ninguno no iba más al boliche del gringo. De alborotados que andaban con la manifestación del primero, no se veía más a uno ni para remedio. Las empresas se aprovechaban de la cosa, y no readmitían a ningún peón federado.

Poco a poco, un día uno, después otro, los mensús fuimos cayendo a los establecimientos. Proletariado, conciencia, reivindicación, todo se lo había llevado Añá con el primer patrón muerto. Sin mirar siquiera los cartelones que llenaban las puertas aceptamos el bárbaro pliego de condiciones... y opama.

¿Que cuánto duró este estado, dice? Bastante tiempo. Por más que el delegado de Posadas había vuelto a organizarnos, y la Federación tenía en el pueblo local propio, la muchachada andábamos corridos, y como avergonzados del movimiento. Trabajábamos duro y peor que antes en los yerbales. Mallaria y el turco Taruch estaban presos en Posadas. De los de antes, sólo el viejo pica-piedra iba todas las noches al local de la Federación a decir como siempre "Ganas" y "Pierdes".

¡Ah! El gringo Vansuite. Y ahora que pienso por su recuerdo: Él es el único de los que hicieron el movimiento que no lo vió resucitar. Cuando el alboroto por el patrón baleado, el gringo Vansuite cerró el boliche. Mismo, no iba más nadie. No le quedaba tampoco mercadería ni para la media provista de un guaino. Y te digo más: cerró las puertas y ventanas del rancho. Estaba encerrado todo el día adentro, parado en medio del cuarto con una pistola en la mano, dispuesto a matar al

primero que le golpeará la puerta. Así lo vió, según dicen, el bugré Josecito, que lo espió por una rendija.

Pero es cierto que la guainada no quería por nada cortar por la picada nueva, y el boliche atrancado del gringo parecía al sol casa de difunto.

Y era cierto, patrón. Un día los guainos corrieron la noticia de que al pasar por el rancho de Vansuite habían sentido mal olor.

La conversa llegó al pueblo, pensaron esto y aquello, y la cosa fué que el comisario con los milicos hicieron saltar la ventana del boliche, por donde vieron en el catre el cadáver de Vansuite, que hedía mismo fuerte.

Dijeron que hacía por lo menos una semana que el gringo se había matado con la pistola. Pero en lugar de matar a los caipiras que iban a golpearle la puerta, se había matado él mismo.

Y ahora, patrón: ¿qué me dice? Yo creo que Vansuite había sido siempre medio loco —tabuí, decimos. Parecía buscar siempre un oficio, y creyó por fin que el suyo era reivindicar a los mensús. Se equivocó también grande esa vez.

Y creo también otra cosa, patrón: Ni Vansuite, ni Mallaria, ni el turco, nunca no se figuraron que su obra podía alcanzar hasta la muerte de un patrón. Los muchachos de aquí no lo mataron, te juro. Pero el balazo fué obra del movimiento, y esta barbaridad el gringo no la había previsto cuando se puso de nuestro lado.

Tampoco la muchachada no habíamos pensado encontrar cadáveres donde buscábamos derechos. Y asustados, caímos otra vez en el yugo.

Pero el gringo Vansuite no era mensú. La sacudida del movimiento lo alcanzó de rebote en la cabeza, media tabuí, como te he dicho. Creyó que lo perseguían... Y opama.

Pero era gringo bueno y generoso. Sin él, que llevó el primero el trapo rojo al frente de los mensús, no hubiéramos aprendido lo que hoy día sabemos, ni este que te habla no habría sabido contarte tu relato, che patrón.

SOBRE LA CREACIÓN Y LA MUERTE

HORACIO QUIROGA

¡Qué perra cosa tornar con letanías económicas después de 18 años de tranquilidad que uno creía definitiva! Escribo siempre que puedo, con náusea al comenzar, y satisfacción al concluir.

(Carta a Asdrúbal E. Delgado, [San Ignacio, Misiones], Octubre 23 [de 1935].)

No puedo dejar de conocer de memoria todos los cuentos de Kipling y menos ciertamente *Al borde del abismo*, así traducido en francés. Y entre otros motivos, por aquel extraordinario final, cuando el protagonista fué enterrado bajo 18' de agua, él que había protestado de que ya hubiera 12 —Kipling entero.

Vaya por el último asociado de Kipling-Maupassant-Poe. Sin género de duda provengo de estos hombres, pero mucho más del primero. Como Vd. anota y sabe, hay muchos puntos de feliz contacto en el modo de entender el arte —primero—, y los recursos artísticos, luego. También como Kipling, creo que el hombre de acción ocupa en mi ser un lugar tan importante como el escritor. En Kipling la acción fué política y turística. En mí, de pioner agrícola. Esto explica que, cumplida a mi modo de sentir mi actividad artística, resucite muy briosa mi vocación agreste.

Y sobre esto de la conclusión de mi jornada: Vd. sabe que yo sería capaz, de quererlo, de compaginar relatos como

algunos de los que he escrito, 190 y tantos. No es, pues, decadencia intelectual ni pérdida de facultad lo que me enmudece. No, es la violencia primitiva de hacer, construir, mejorar y adornar mi habitat lo que se ha impuesto al cultivo artístico —¡ay!— un poco artificial. Hemos dado —he dado— mucho y demasiado a la factura de cuentos y demás. Hay en el hombre muchas otras actividades que merecen capital atención. Para mí, mi vida actual. Por esto, muy difícilmente haría cine. Mi impresión sobre todo ello es semejante a la de un hombre ya serio que no comprende la preocupación de los mozalbetes de vestir bien, de adquirir butacas en el Colón, etc. ¿Cuestión de edad? Tal vez. Pero de cualquier modo los precedentes celebérrimos abundan. No es tampoco cuestión de renuncia; sí de una visión nueva, de una tierra de promisión para quien dejó muchas lanas en la senda artística, y su obra cumplida en mares de sangre a veces.

Hay además una cándida crueldad en exigir de un escritor lo que éste no quiere o no puede dar. ¿Cree Vd. que la obra de Poe no es total, e id. la de Maupassant, a pesar de la temprana muerte de ambos? ¿Y el silencio en plena juventud y éxito, de Rossini? ¿Cómo y por qué exigir más? No existe en arte más que el hecho consumado. Tal las obras de los tres precitados. ¿Con qué derecho exigiremos quién sabe qué torturas sin nombre de quien murió o calló, so pretexto de que pudo haber escrito todavía un verso para nuestro regocijo? Me refiero a los que cumplieron su obra: tal Heine a los 24 años. Podía haber desaparecido en ese instante —¿no cree Vd.?— sin que el arte tuviera que llorar. Morir y callar a tiempo es en aquella actividad un don del cielo. Si hace 20 años Kipling (tenía 50 entonces) hubiera dejado la pluma, nada se hubiera perdido.

(Carta a Julio E. Payró. [San Ignacio, Misiones], Abril 4 [de 1935].)

Hablemos ahora de la muerte. Yo fui o me sentía creador en mi juventud y madurez, al punto de temer exclusivamente a la muerte, si prematura. Quería hacer mi obra. Los afectos de familia no [colmaban] la cuarta parte de aquella ansia. Sabía y sé que para el porvenir de una mujer o una criatura, la existencia del marido o padre no es indispensable. No hay quien no salga del paso, si su destino es ese. El único que no sale del paso es el creador, cuando la muerte lo siega verde. Cuando consideré que había cumplido mi obra —es decir, que había dado ya de mí todo lo más fuerte—, comencé a ver la muerte de otro modo. Algunos dolores, ingratitudes, desengaños, acentuaron esa visión. Y hoy no temo a la muerte, amigo, porque ella significa *descanso*. That is the question. Esperanza de olvidar dolores, aplacar ingratitudes, purificarse de desengaños. Borrar las heces de la vida ya demasiado vivida, infantilizarse de nuevo; más todavía: retornar al no ser primitivo, antes de la gestación y de toda existencia: todo esto es lo que nos ofrece la muerte con su descanso sin pesadillas. ¿Y si reaparecemos en un fosfato, en un brote, en el haz de un prisma? Tanto mejor, entonces. Pero el asunto capital es la certeza, la seguridad incontrastable de que hay un talismán para el mucho vivir o el mucho sufrir o la constante desesperanza. Y él es el infinitamente dulce descanso del sueño a que llaman muerte. Yo siempre sentí (aun desde muy pequeño), que la mayor tortura que se puede infligir a un ser humano es el vivir eternamente, sin tregua ni descanso (Ahasverus). ¿Se da cuenta Vd. de un sobrevivir de mil años, con las mezquindades de sus jefes, de sus amigos a cuestas? ¡Ah, no! La esperanza del vivir para un joven árbol es de idéntica esencia a su espera del morir cuando ya dió sus frutos. Ambas son radios diametrales de la misma esfera.

211
63

(Carta a Ezequiel Martínez Estrada. [San Ignacio, Misiones], Abril 29 [de 1936].)

Más conforme al final con mi situación ante la muerte ya comentada en mi carta anterior, sólo veré mañana o pasado en el sueño profundo que nos ofrezca la naturaleza, su apacibilísimo descansar. No creamos, sin embargo, que este sentimiento es derrotista en mí. He de morir regando mis plantas, y plantando el mismo día de morir. No hago más que integrarme en la naturaleza, con sus leyes y armonías oscurísimas aun para nosotros, pero existentes.

(Carta a Ezequiel Martínez Estrada. [San Ignacio, Misiones], Mayo 21 [de 1936].)

Querido Julio. Para que afloje de uno y otro lado la cuerda, esta vez es Vd. quien está en deuda epistolar. No le reprocho ni lo urjo, sabe Dios. Los amigos se diferencian de los que no lo son, en que los primeros escriben cuando es necesario —tal los artistas en su obra—. Y sobre esto de escribir: ¿siente Vd. —Vds.— un poco menos el deseo de estrujarme para que cuente aún? Sin embargo, y de acuerdo con lo anterior, me hallo desde hace un tiempo con ganas de empezar alguna vez un libro, el libro de mi vida, en fragmentos. Seguramente influencia de Munthe. Y más seguramente, influencia de la edad. A la mía, se evoca con gran dulzura el pasado. Allá veremos.

(Carta a Julio E. Payró. [San Ignacio, Misiones], Junio 5 [de 1936].)

Sobre el asunto muerte, querido Estrada, yo creo que lo que pasa es que Vd. y yo estamos colocados en dos puntos de vista: Vd. en la plena madurez-juventud de la vida, y yo en la madurez-declinación de la misma. Naturalmente, Vd. mira

con desconfianza un hecho que para Vd. es aún prematuro. Yo, no; de aquí mi conformidad y hasta —¿qué quiere?— curiosidad un poco romántica por el fantástico viaje.

(Carta a Ezequiel Martínez Estrada. [San Ignacio, Misiones], Junio, domingo (creo que 14) [de 1936].)

Bien, querido compañero. Pero no tan bien sus líneas finales: "Hay cosas que hacer todavía. ¡Escriba, no se abandone!"

Ni por pienso. Podría objetarle que por lo mismo que hay mucho que hacer —¡y tanto!— no tengo tiempo de escribir. Lejos de abandonarme, estoy creando como bueno una linda parcela que huele a trabajo y alegría como a jazmines. ¿Qué es eso de abandonar mi vida o mi ser interior porque no escribo, Estrada? Yo escribí mucho. Estoy leyendo ahora una enciclopedia agrícola de 1836 —un siglo justo—, por donde saco que muy poco hemos adelantado en la materia. Tal vez escriba aún, pero no por ceder a deber alguno, sino por inclinación a beber en una u otra fuente. Me siento tan bien y digno escardando como contando. Yo estoy libre de todo prejuicio, créame. Y Vd., hermano menor, tiene aún la punta de las alas trabadas por un deber intelectual, cualquiera que fuere. ¿No es así? Piense en esto para comprenderme: Yo le llevo fácilmente 15 ó 17 años. ¿No cree que es y supone algo este handicap en la vida? Vd. está subiendo todavía, y arrastra las cadenas. Yo bajo ya, pero liviano de cuerpo.

Ojalá no me entienda mal, amigo, y asegúremelo así.

(Carta a Ezequiel Martínez Estrada. [San Ignacio, Misiones], Junio 22 [de 1936].)

Se ha dicho que yo me abandoné. ¡Qué absurdo! Lo que hay es que no quiero hablar media palabra de arte con quien no me comprende. Vd. lo sabe por Vd. mismo.

(Carta a Ezequiel Martínez Estrada. [San Ignacio, Misiones], Julio 28 - Agosto 1º [de 1936].)

Escribir en "La Prensa": Ando madurando dos o tres temas experimentales, como Vd. dice muy bien. Más que seguro que, urgido por la necesidad, me decido en estos días a ponerle mano. Y a propósito: valdría la pena exponer un día esta peculiaridad mía (desorden) de no escribir sino incitado por la economía. Desde los 29 ó 30 años soy así. Hay quien lo hace por natural descargo, quien por vanidad; yo escribo por motivos inferiores, bien se ve. Pero lo curioso es que escribiera yo por lo que fuere, mi prosa sería siempre la misma. Es cuestión entonces de palanca inicial o conmutador intercalado por allí: misterios vitales de la producción, que nunca se aclararán.

(Carta a Ezequiel Martínez Estrada. [San Ignacio, Misiones], Agosto 26 [de 1936].)

C R Ó N I C A

NO SE HA TRAZADO aún la historia literaria de esta generación. Los trabajos que aquí se recogen pretenden aportar una contribución a esa historia. Queda mucho por explorar y el lector informado sabrá completar las omisiones flagrantes que aquí se enumeran: la de los cenáculos —desde el juglaresco tumulto del Consistorio hasta la fabulosa Torre—; la de algunas polémicas, más o menos doctrinarias: sobre la novela nueva, en que intervinieron Clarín y Valera, Rodó y Reyles; la que se liquidó en Liberalismo y Jacobinismo; sobre la inquisición policial del plagio en que se vieron enredados Lugones y Herrera y Reissig, por iniciativa de César Miranda y Pérez Petit; también sabrá relevar el lector la omisión de la obra realizada por otras revistas significativas y por esforzados editores.

JOSÉ ENRIQUE ETCHEVERRY

LA «REVISTA NACIONAL»

(1895 - 1897)

I

La consideración de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* dentro de una publicación dedicada a la literatura del *novecientos* puede juzgarse, a primera vista, improcedente. Los límites cronológicos de la revista (1895-1897) parecen colocarla fuera de la época considerada. Su contenido, el conjunto de las colaboraciones que reúne y de los escritores que aportaron su concurso, no permitiría adjudicarle, por lo menos en sentido total, una filiación *novecentista* o *modernista*.¹

Relegando para el final la consideración de este segundo problema, cabe recordar, en cuanto al primero, el valor meramente aproximativo de las fechas, su naturaleza simplemente instrumental, su intrínseca relatividad y provisionalidad, con relación a los movimientos literarios, formas particulares de los movimientos más amplios de la cultura y de la historia. La dimensión cronológica no determina realidades que la superan y rebasan; sólo si garantiza, y en un sentido casi didáctico, su más firme comprensión, su inteligibilidad más acabada. El *modernismo* hispanoamericano, el *novecen-*

1. Conviene fijar, desde el comienzo, el valor que se asigna en el presente estudio a los rótulos, imprecisos en sí, de *modernismo* y *novecentismo*. Federico de Onís, en la *Introducción a la Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), Madrid, 1934, da del *Modernismo* la siguiente definición, extraordinariamente amplia: "El *modernismo* es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se habría de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy." (Pág. XV.) En estas páginas preferimos identificar al *Modernismo* con aquella parte especial del mismo que Rubén Darío capitaneó y que *Rodó* y *Clarín* denominaban *decadentismo azul* o *candoroso* (ver nota 33). Aunque, aclaremos, no todo el *Modernismo* se agote en la manera rubendarriana.

La definición de De Onís, que reputamos certera, nos parece mejor aplicarla al *novecentismo*. Éste, con relación al *modernismo*, es una calificación de mayor capacidad. Dentro del *novecentismo* es lícito y procedente incluir al *modernismo*. Pero hay un dilatado espacio del primero que no se colma con elementos del *modernismo* literario. Por ejemplo: el movimiento *americanista*, fruto genuino, en su formulación intelectual, del *novecientos*, sólo si por descuido puede involucrarse en el *modernismo* que tiende, en la consideración de la crítica contemporánea, a restringir sus fronteras y su contenido. El *modernismo* —corriente acrática e individualista— rechazaría la calidad gregaria, los aglutinantes ideológicos que parecen ser características de la tendencia *americanista*.

tismo uruguayo, no eluden estas puntualizaciones. Y si ambos culminan o dan sus frutos más genuinos en los primeros años del siglo veinte —el solo nombre de *novecentismo* ya impone una comprobación de índole temporal— ambos encuentran su raigambre y, aún, producen obras memorables, en las postrimerías del siglo anterior.

La *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* surgida y desaparecida antes de la alborada del siglo nuevo, merece, no obstante, ser considerada una publicación del *novecientos*. A demostrarlo están dirigidas estas páginas.

II

Los orígenes de la *Revista Nacional* han sido relatados por Víctor Pérez Petit en el libro *Rodó. Su vida. Su obra*. (Montevideo, 1937). Señala el autor, en primer término, que el surgimiento de la revista respondió a la evolución de una idea más ambiciosa concebida por José Enrique Rodó, los hermanos Martínez Vigil, Félix Bayley y Eduardo Pueyo: la de fundar una Academia Nacional cuyo fin fuera velar por el idioma. Pero "...los incipientes académicos descubrieron ser más práctico fundar una revista literaria..."; "...la nueva generación tenía necesidad de una revista propia, que fuera libre palenque de las especulaciones espirituales." (Op. cit., pág. 66). Recuerda, también, su ingreso en el grupo directivo de la publicación —en el que figuraban Rodó y los Martínez Vigil, habiéndose apartado las otras dos personas mencionadas— luego de los infructuosos intentos para obtener el concurso de Benjamín Fernández y Medina. Y continúa: "En frecuentes entrevistas, celebradas ora en la casa de Martínez Vigil, ora en la redacción de *Montevideo Noticioso*, que dirigía J. A. Zubillaga, quedamos todos de acuerdo. Yo también había tenido el propósito, más de una vez, de fundar una revista (...) Pero, la falta de editor, había dado siempre al traste con todos mis deseos. Júzguese, pues, si recogería con entusiasmo la idea de aquellos compañeros. Sin más rodeos ni embajes, discutimos el formato de la publicación, el nombre que le pondríamos, el tipo en que sería impresa, la elección de materiales, etc." (Op. cit., pág. 68). Extiende después, en varias páginas, datos para una historia pintoresca de la revista que ilustra con profusión de anécdotas, el relato de las dificultades que hubieron de vencer para mantener su continuidad, la acogida que le dispensó la prensa, el éxito alcanzado, etc.

Publicación de jóvenes, la *Revista* fué el medio apto para dar cauce y salida a entusiasmos literarios, a energías nuevas necesitadas

de un objeto digno al que aplicarse. Sin embargo, las directivas que desde un principio le fueron impuestas, la línea temática adoptada, la seriedad y el cuidado en la elección de los colaboradores, evitaron lo que ha sido y sigue siendo carácter predominante en esta clase de publicaciones: la exuberancia adolescente privada de rigor, la inseguridad propia de los primeros pasos. Alcanzó desde su nacimiento una rara madurez; la mantuvo, con infrecuentes altibajos, a lo largo de toda su existencia.

El 5 de marzo de 1895 apareció el primer número de la *Revista*.² Dejó de aparecer con el N° 60 correspondiente al 25 de noviembre de 1897. Expone la Redacción al final del número mencionado: "Desde el número próximo la REVISTA NACIONAL modifica sus condiciones materiales y aparecerá en la forma adoptada universalmente por las principales publicaciones de su índole. Su publicación será mensual y cada número constituirá un opúsculo de 64 páginas del formato de la *Revue de Deux Mondes* y de *La España Moderna*. El presente número cierra, pues, el tomo tercero de la publicación, cuyo índice y portada serán repartidos á los suscritores conjuntamente con el próximo número de la REVISTA. Nuestros favorecedores sabrán seguramente apreciar la importancia de esta mejora, que pone de manifiesto nuestro constante afán de hacerla cada día más digna del crédito de que goza dentro y fuera de la República." (Tomo III, pág. 192.)

Pese a esa voluntad de prosecución esta vez el cese de la revista fué definitivo. Sus causas podemos rastrearlas en dos fuentes: el libro mencionado de Víctor Pérez Petit; el epistolario de José Enrique Rodó.

Dice Víctor Pérez Petit: "La guerra que había azotado al país durante el año 1897, contra el Presidente Idiarte Borda; la fatiga

2. Las entregas se fueron sucediendo quincenalmente —los días 5 y 20 hasta el N° 8; los días 10 y 25 del N° 9 en adelante—; se interrumpió su aparición en dos ocasiones: marzo de 1896, abril y mayo de 1897 (antes de comenzar los tomos segundo y tercero respectivamente y con el fin de regularizar las fechas adaptándolas a la realidad de las entregas, según se aclaró en las dos oportunidades: ver Tomo I, pág. 394 y Tomo II, pág. 384). Los números, sesenta en total, se distribuyen en tres tomos (Tomo I: Nos. 1-24; 5/III/896 a 25/II/896. Tomo II: Nos. 25-48; 10/IV/896 a 25/III/897. Tomo III: Nos. 49-60; 10/VI/897 a 25/XI/897). Los tres tomos reúnen, respectivamente, 394, 384 y 192 páginas. La Revista publicó dos índices alfabéticos de autores correspondientes a los dos primeros tomos. Las entregas, en general, totalizaban 16 páginas. Sólo hay dos excepciones: el N° 2, 20 de marzo de 1896 —18 páginas—; el N° 24, 25 de febrero de 1896 —24 páginas—. El texto de cada página, en octavo, aparece a tres columnas. Los cuatro primeros números fueron impresos en Tipografía y Encuadernación L'Utile; los números 5 a 9 en Establecimiento Tipográfico L'“Italia”; los restantes, en Tipo-Lito Oriental de Peña Hnos.

mental que tres años de esfuerzos y preocupaciones continuos nos había propiciado; la necesidad de ejercer nuestra acción en otro terreno —otras más pequeñas causas aún—, nos condujeron a hacer cesar la *Revista Nacional* con el número 60, aparecido el 25 de Noviembre de 1897." (Op. cit., págs. 136-137.)

Estas causas aparecen expuestas de modo más explícito en cartas de José Enrique Rodó.³ El *motivo político*, la guerra civil de 1897, ya había suscitado amargas confidencias del escritor a Juan Francisco Piquet: "¿Quién se acuerda de nuestra querida literatura en días como los que pasan? La existencia de la *Revista* significa ahora un esfuerzo casi heroico de nuestra voluntad! ¿Quién escribe? ¿quién lee? El frío de la indiferencia ha llegado a la temperatura del hielo, para estas cosas." (Fechada: marzo 28 de 1897.) Y en una importante carta al mismo destinatario, de 21 de abril de 1897: "La «*Revista*» puede decirse que aparece para ser leída y circular en el extranjero. De allí vienen ahora los testimonios de estima y las muestras de que se la lee. Si no fuera por eso y por que nuestra voluntad empecinada no se resigna á arriar el pabellón, hubiéramos abierto un paréntesis en su vida. Pero tenemos la convicción de que hacemos una obra buena, patriótica y de que algo de lo que suena la *Revista* por esos mundos se traduce en crédito para el país, aunque ese crédito no se cotize (sic) en el mercado de Londres. Leopoldo Alas dice de la *Revista* en que se refleja el movimiento literario del país «que es una excepción honrosa en América». Mariano de Cavia, en *El Liberal*, comentando la batalla de 3 Árboles, habla con orgullo de raza del valor de nuestros soldados, por desgracia empleado en depedazarse entre sí! —Problema: ¿cuál de los dos juicios honra más á la República? —No se lo pregunte Ud. á nadie, pero dígame ¿no vale eso la pena de meditarse bien?". Otro

3. El lector encontrará, en las páginas que siguen, mencionado con abundancia el nombre de José Enrique Rodó; también, transcripciones frecuentes de trozos de su epistolario. Esa reiteración obedece a tres razones fundamentales: 1) Si bien no creemos que la *Revista Nacional* sea exclusivamente José Enrique Rodó, no vacilamos en afirmar que es Rodó su escritor más importante. Porque si bien encontramos en el índice de la publicación autores que se le equiparan —Rubén Darío por ejemplo— el aporte de los mismos a la *Revista* de ningún modo iguala, en cantidad y calidad, al del crítico uruguayo. Y aunque no se trate de establecer paralelos antipáticos entre Rodó y sus amigos —los co-redactores de la *Revista*— no es posible asignar a ninguno de ellos una significación superior. 2) Como se destaca en el texto, consideramos que la tendencia hispanoamericanista de la publicación, su aspecto más trascendente, le fué impuesto, en grado principalísimo, por José Enrique Rodó. 3) Hemos tenido acceso, únicamente, al Archivo de Rodó existente en la Biblioteca Nacional de Montevideo. De él proceden la totalidad de las cartas que, en forma fragmentaria, transcribimos en el presente estudio o aquellas a las que remitimos en las notas. La consulta de los papeles que pertenecieran a los tres redactores restantes podrá aportar elementos de valor para el esclarecimiento de algunos aspectos de la *Revista*.

motivo del mismo carácter (al que se refiere oscuramente Pérez Petit cuando habla de "la necesidad de ejecutar nuestra acción en otro terreno") fué el ingreso de Rodó, Carlos Martínez Vigil y el propio Pérez Petit en la redacción de *El Orden*, diario de índole política surgido a raíz de los sucesos que culminaron con el asesinato del presidente Idiarte Borda. En varias cartas Rodó se refiere a este hecho. Recogemos, por ser el más ilustrativo, un trozo de la que dirigiera, con fecha 15 de marzo de 1898, a Andrés Mata (que interesa, además, porque refrenda esa voluntad de prosecución que se reflejaba en el suelto transcripto, y a la que dedicaremos en seguida algunas líneas): "Exigencias de la lucha política, que á todos nos arrastró al terreno de la propaganda y la controversia, nos obligaron á abandonar la *Revista* por algún tiempo para consagrarnos en cuerpo y alma á la prensa diaria. Pero restablecida la tranquilidad, la *Revista* volverá á labrar su surco dentro de breve tiempo."

A estos motivos políticos debe sumarse un *motivo económico*. Leemos, en carta de Rodó a Leopoldo Díaz fechada el 10 de junio de 1898: "Por una transición muy fácil me lleva este orden de consideraciones á hablarle de la *Rev. Nacional*, por la que Ud. me pregunta. La *Revista* no ha desaparecido definitivamente, pero su reaparición no es tampoco cosa segura: depende del éxito de gestiones que hemos iniciado para garantizar su vida mediante una suscripción del Estado á cierto n^o de ejemplares. Sin eso, nuestra convicción adquirida es la de que su resurrección sería p^a muy poco tiempo. Vea Ud. lo que ha pasado con *La Biblioteca* de Groussac y lo que pasa con todas las revistas, buenas y malas, que despliegan el vuelo en nuestra América para caer al poco trecho como heridas por una perdigonada certera. Si *El Cojo Ilustrado* vive prósperamente en Caracas es casi seguro que lo deba á la protección ilustrada del gobierno. Pero los gobiernos de América tienen poco de atenienses; no abundan los que se den cuenta de la significación real de las letras en una sociedad civilizada." Que el panorama económico de la *Revista* no era muy halagüeño lo prueba, además, el hecho de que años después de su desaparición aún recibía José Enrique Rodó conminaciones de pago por parte de los imprenteros de un saldo que todavía por entonces estaba pendiente.⁴

Por último, y ya en el campo personal de los redactores, cabe señalar una causa particular a José Enrique Rodó: su designación para llenar la cátedra de Literatura en la Universidad de la República.⁵ Esta tarea ocupó su tiempo en grado importante, según

4. Ver cartas de A. Peña, por la Tipo Litografía Oriental, a José Enrique Rodó, de 10 de octubre de 1900, 30 de abril de 1901 y 22 de febrero de 1902.

5. El nombramiento de Rodó para dicho cargo es de fecha 9 de mayo de 1898.

surge de una carta del escritor a Juan Francisco Piquet: "Me tiene usted muy atareado con mi designación p^a ocupar la cátedra de Lit^a de la Universidad, vacante como Ud. sabrá por renuncia del Dr. Blixén. En el próximo junio me haré cargo de la cátedra." (Fecha: Mayo 19 [1898]).

Sin embargo, la interrupción que se decretó con el N^o 60, de la que da cuenta el suelto indicado, no fué considerada en ningún momento definitiva. Meses antes, y frente a rumores de que la *Revista* dejaría de aparecer, Rodó escribía a Piquet estas palabras optimistas: "La «Revista» no ha muerto, ni piensa en morirse. Tiene algo de ave de tormenta: cuanto peores y más borrascosos son los tiempos se siente más llena de bríos y de orgullo. Si se reprodujera el Diluvio universal ese mismo día saldría del tamaño de «El Siglo»." (Fecha: 4 de enero de 1897.) Aun después del 25 de noviembre de 1897, Rodó hablaba del carácter temporario de la suspensión, alegando como motivo el cambio de formato, señalando una época más o menos precisa para su resurgimiento, pidiendo colaboraciones, o afirmando que determinado artículo habría de aparecer en el próximo número.⁶ Todavía, en junio de 1898 Rodó emplea el mismo tono de seguridad, aunque ya lo atempera con un "acaso": "Esa idea de unidad intelectual americana fué una de las inspiraciones que nos estimularon en la dirección de la «Rev. Nac.» — periódico que fundé con distinguidos compañeros y cuya reaparición no se hará esperar acaso mucho tiempo." (En carta a Baldomero Sanín Cano de 1^o de junio de 1898.) En el mismo sentido, el trozo arriba transcrito de la carta a Leopoldo Díaz (10 de junio de 1898).

El proyecto de hacer resurgir la *Revista Nacional* fué mantenido durante algún tiempo en especial por José Enrique Rodó y Víctor Pérez Petit. "Con Rodó, en efecto, hablamos de dar a luz una revista mensual de 64 u 80 páginas de texto, según el formato de la *Revue de Deux-Mondes* o *La Lectura*. Pero el temor de que fueran a creer las gentes que habían surgido desinteligencias con los otros dos compañeros de la *Revista*, hizo desistir a Rodó de sus propósitos. Por dos o tres veces, más tarde, me volvió a hablar de la posibilidad de resucitar la publicación; pero, ya habíamos dejado de ser muchachos..." (V.P.P., op. cit., pág. 137.) Para el autor de *Ariel* siempre fué una idea entrañable la publicación de una revista americana que significara el ágora intelectual de las nuevas generaciones y el instrumento más adecuado para lograr la confraternidad

6. Cartas a Leopoldo Díaz (23 de enero y 10 de marzo de 1898), a Andrés J. Montoliú (8 de febrero de 1898), a Francisco García Cisneros (8 de febrero de 1898), a J. M. Herrera e Irigoyen (abril de 1898), a Ricardo Jaimes Freyre (2 de abril de 1898).

literaria y cultural del Continente.⁷ La *Revista Nacional* pudo haber llenado ese papel. Desaparecida ella se perdió una oportunidad inmejorable de hacer del Uruguay, de una revista uruguaya, el centro de gravedad del movimiento; la repercusión que alcanzara la *Revista*, las vinculaciones que ya había logrado, permiten sostenerlo. Alguna tentativa aislada, algún tímido principio de realización, no llegaron, después, a dar los frutos deseados.

III

En el primer número de la *Revista Nacional* se publicó un *Programa*, el constante y por lo general prescindible programa de esta clase de publicaciones con el que los redactores buscan iluminar la ruta que habrían de recorrer.

Se le asigna allí, como finalidad primaria y primordial, la de dotar a la nueva generación de una revista "que fuera su expresión genuina en cuanto atañe a los elevados ideales que persigue en materia científica y literaria, y que no tuviese atingencia con el carácter distintivo de las hojas diarias de publicidad, las cuales, por el propio ministerio para que han sido fundadas, prestan más atención al teje maneje de la política y á las informaciones del noticierismo sensacional, que á los trabajos de la abstrusa ciencia ó de las letras humanas." En tal sentido, la *Revista* habría de representar, para la generación del momento, el mismo papel que para las anteriores significaron *El Iniciador*, *La Revista del Plata*, *La Bandera Radical*, *Anales del Ateneo* y la *Revista de la Sociedad Universitaria*. Con cierta severidad se enjuicia la realidad intelectual uruguaya; la *Revista Nacional* estaría destinada "a sacudir el marasmo en que yacen por el momento las fuerzas vivas" de esa misma intelectualidad.

El *Programa* no es, por cierto, ejemplo de originalidad. Plantea, en general, la situación literaria en que ha de desarrollarse y actuar. Recorre algunos nombres conocidos. Impone normas y condiciones para los trabajos que publicaría en sus columnas. De ningún modo se enfrenta al verdadero problema del momento, a sus necesidades; ni propone soluciones, aquellas por las que la *Revista* habría de luchar. Se recoge la impresión de que los redactores sólo aportaban a la empresa su entusiasmo y su devoción por la literatura.

7. Rafael Alberto Arrieta, refiriendo una entrevista mantenida con Rodó "un año antes de su muerte", dice: "Hablamos... Habló el maestro, de arte, de letras y hombres, de un vasto plan de revista latinoamericana que no llegó a realizar." (En Ariel Corpóreo —Letras extranjeras— "Una hora con José Enrique Rodó". Editorial "Buenos Aires", 1926, pág. 163.)

Se echa de menos una ideología rectora, una declaración de principios, un principio eje a partir del cual la *Revista* desarrollara su acción. Sólo si al final del *Programa*, y luego de prestigiar, con alguna cursilería, las virtudes del trabajo, se estampa un lema —*laboremus*— cuya vaguedad y amplitud lo hacen intrascendente.

Esta misma indeterminación en sus propósitos permite desde ya señalar una característica de la *Revista* que creemos fundamental. No fué una publicación de círculo o escuela literaria, generalmente aglutinadas en virtud de un principio o de una fórmula. Careció, quiso carecer seguramente, de una actitud polémica aún en el menos comprometedor campo del arte literario. Fijó desde un principio, y a través del recuerdo de algunos nombres de la generación anterior, su voluntad de no romper bruscamente con el pasado, de no aspirar a gestos iconoclastas. De donde se deriva una contradicción más aparente que real: la *Revista Nacional*, revista de jóvenes, que quiso ser tribuna de la juventud, no fué una revista juvenil. Careció, para serlo, de la exageración en el entusiasmo y en el repudio. Se le podría catalogar, primariamente, como una revista de transición.⁸

Sin embargo no siempre careció la *Revista Nacional* de esa idea rectora que se echa de menos en sus comienzos. Y es la asunción a la misma lo que le confiere su actual importancia, su indudable permanencia. La idea americanista o, mejor, hispanoamericanista, llegó a constituir, efectivamente, su principio eje. Y así, una revista que sólo aspiraba a ser, al iniciarse, expresión y voz de la joven intelectualidad uruguaya, pasó a constituir, por la voluntad consciente de sus redactores y por la acogida que en América se le dispensó, el órgano de la nueva generación americana.

Pueden encontrarse en la misma *Revista* y en el epistolario de José Enrique Rodó las pruebas de esta ascensión al americanismo. Y hasta puede señalarse con una fecha el momento inicial de ese cambio de rumbo. En el N° 26 correspondiente al día 25 de abril de 1896, se publica una carta de José Enrique Rodó a Manuel B. Ugarte, director de la *Revista Literaria* de Buenos Aires, fechada el 1° de abril del mismo año.⁹ Es útil reproducir, sin comentarios

8. "Libre de exclusivismos odiosos y de parcialidades censurables, la REVISTA NACIONAL ha permanecido fiel á su propósito de atraer á sus páginas todo lo que represente una fuerza moral ó intelectual enderezada al bien, á la verdad y á la belleza. Los viejos y los jóvenes, los veteranos y reclutas del pensamiento han fraternizado bajo la sombra de la bandera desplegada por la REVISTA en la obra meritoria de mantener vivo el entusiasmo por las bellas letras y en la de pugnar briosamente por el triunfo de las aspiraciones de que esa misma bandera es simbólica expresión." (Fragmento del primer Suelto correspondiente al N° 24 —final del primer tomo— pág. 394.)

9. El N° 26 es el segundo de los del tomo segundo. Merece destacarse este hecho. El primer tomo de la *Revista* obedece al rumbo inicial, el nacionalista; ya desde el principio del segundo la nueva tendencia —la hispanoamericanista— se impone.

algunos párrafos de esta importante carta, suficientemente ilustrativos por sí mismos: "Aludo al sello que podemos llamar de *internacionalidad* americana, impreso por V. á esa hermosa publicación, por el concurso solicitado y obtenido de personalidades que llevan á sus páginas la ofrenda intelectual de diversas secciones del Continente. Lograr que acabe el actual desconocimiento de América por América misma, merced á la concentración de las manifestaciones, hoy dispersas, de su intelectualidad, en un órgano de propagación autorizado; hacer que se fortifiquen y se estrechen los lazos de confraternidad que una incuria culpable ha vuelto débiles, hasta conducirnos á un aislamiento que es un absurdo y un delito, son para mí las inspiraciones más plausibles, más fecundas, que pueden animar en nuestros pueblos á cuantos dirigen publicaciones del género de la de V." El párrafo final de esta carta interesa como compendio de la misma y porque tiende a substituir el deslavadado lema inicial por uno nuevo —más substancioso y trascendente— que desde ese momento pasa a ser, virtualmente, el de la *Revista Nacional*: "Grabemos, entre tanto, como lema de nuestra divisa literaria, esta síntesis de nuestra propaganda y nuestra fe: *Por la unidad intelectual y moral de Hispano-América.*"¹⁰ Y en carta a Tomás O'Connor D'Arlach de 13 de octu-

10. El epistolario de Rodó permite seguir, a través de tres cartas, la mencionada expansión al americanismo; y permite sostener que la misma tuvo un brevísimo momento intermedio: el rioplatense. En carta a Aurelio Berro del 24 de febrero de 1896, y manteniéndose todavía en los primitivos límites de la *Revista*, expresa: "La redacción de la «*Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*», de la que formo parte, aspira á hacer de esa publicación el fiel reflejo de la intelectualidad de nuestra tierra, y conceptúa un deber que le impone ese propósito audaz pero bien intencionado que la anima, el ofrecer las páginas de la *Revista* á todos aquellos que por sus talentos probados honran y dignifican el pensamiento nacional en cualquiera manifestación de su actividad." Luego, el 9 de marzo de 1896, escribe a Manuel Ugarte: "Retribuyendo el galante ofrecimiento que de las páginas de su interesante *Revista Literaria* hizo Vd. á los redactores de la *Revista Nacional*, y aprovechando la oportunidad en que ésta se dispone á poner término á su tomo primero con un número en el que procurará que figuren las más conocidas y mejor conceptuadas firmas de la literatura del Río de la Plata, me es grato dirigirme á Vd. solicitando para ese número su valiosa colaboración." (En un sentido semejante había escrito el 23 de febrero de 1896 al poeta Leopoldo Díaz.) Por fin, la carta al mismo Manuel Ugarte de fecha 19 de abril de 1896 de la que transcribimos algunos párrafos en el texto. Conviene reproducir, también, dos fragmentos ilustrativos: de la evolución operada en la *Revista*, el primero; del indicado deseo de comunión espiritual con la juventud literaria de América, el segundo. "Realizado ya el principal objetivo que se tuvo en vista al fundarla, por cuanto el movimiento literario de esta república tiene en ella su más fiel y exacto reflejo, nuestra atención y nuestro interés se contraen desde ahora á esa otra vehemente aspiración de nuestro espíritu ["el acercamiento intelectual y moral de los pueblos de la América Española"]. El más seguro medio de alcanzarla nos ha parecido el de dirigirnos á aquellas personalidades cuyo valer y significación en la literatura de América pueden hacer de su nombre una bandera prestigiosa cuando se la inscribe entre los de los colaboradores de una publicación que lleva los propósitos de

bre de 1896, Rodó concreta, en frase certera, la finalidad del quinquenario: "Nuestra «Revista» cifra su aspiración más alta en tener por patria la América."

Hemos indicado en la nota 13 dos pedidos de colaboración a escritores argentinos. Fuera de ellos, el primero que, en un sentido americanista, encontramos en el epistolario de Rodó es el dirigido a Rafael Pombo, escritor colombiano, en carta del 16 de abril de 1896. A partir de esa fecha se suceden copiosamente en la correspondencia del uruguayo las solicitudes a escritores de distintos países de América. Y se expresa el deseo de los redactores de la *Revista Nacional* de vincularse con los grupos literarios de esos países, con sus publicaciones, con el espíritu y el ideal que los animaba.¹¹

la nuestra." (En carta a Rafael M. Merchán de 18 de abril de 1896. Consúltese, también, la que dirigiera a Nicanor Bolet Peraza el 10 de mayo de 1896.) "Yo creo que en el arte, en la literatura, es donde principalmente puede contribuirse, hoy por hoy, á estrechar los lazos de esa nuestra unidad casi disuelta. Y creo que son las generaciones jóvenes las que mejor pueden y deben esforzarse en tal sentido. Por eso yo anhele la amistad de aquellos que como Ud. tienen derecho á influir, é influyen, efectivamente, en la marcha de nuestra generación." (En carta a Rufino Blanco Fombona de noviembre [1897].)

11. José Enrique Rodó aspiraba al estrechamiento de los vínculos entre los grupos literarios de América y España por medio de la acción paralela y encadenada de sus órganos de publicidad, en tanto no fuese posible aspirar a un foco unitario lo suficientemente capaz e importante. "La producción de la intelectualidad americana es hoy muy vasta y compleja para que ella pueda ser, en cualquiera de sus manifestaciones, fielmente representada en las páginas de una publicación que no se modele en un plan extraordinario. Pero cada una de las que dan voz y reflejo á las parcialidades nacionales de nuestra literatura, pueden contribuir por el espíritu de su propaganda y por los medios de comunicación facilitados entre ellas, á la obra de unificación literaria que tendría su expresión ideal en un «Repertorio Americano» del presente. La labor de la inteligencia puesta al servicio de la unión, de la fraternidad, no necesita ser, ciertamente, en este caso, de allanamiento de obstáculos que se funden en la naturaleza, la historia ó las ideas, sino tan sólo de reparación de alejamientos y de olvidos bajo los cuales se mantiene, inalterable y poderosa, la vieja y fundamental unidad." (José Enrique Rodó: *En el aniversario de América*. En *América*, Año II, N° 28, Buenos Aires, 19 de setiembre de 1896, pág. 306.) Los contactos que Rodó mantuvo con distintas publicaciones hispanas y americanas tendían a la realización de ese programa. La acción del escritor uruguayo se desarrolló por la vía del intercambio epistolar con los directores de esas publicaciones y de la colaboración asidua que prestó a las mismas.

Interesa referirse aquí a las vinculaciones entre la *Revista Nacional* y la *Revista Literaria* de Buenos Aires. Rodó pensaba que eran convergentes las trayectorias de ambas publicaciones. Ya señalaba, en la carta a Manuel Ugarte, director de la revista, de 19 de abril de 1896 transcrita en el texto, el sello de "internacionalidad americana" que tenía la revista porteña. Anteriormente, en carta de 9 de marzo de 1896, ofrecía a Manuel Ugarte las páginas de la *Revista Nacional* como retribución a idéntico ofrecimiento hecho por el director de la *Revista Literaria* (Ver nota anterior). Puede seguirse el decurso de esta relación entre Rodó y Ugarte en las cartas del primero fechadas el 24 de marzo, 20 de mayo y 10 de junio de 1896. Con motivo de la desaparición del órgano literario bonaerense escribía Rodó al mismo destinatario: "No necesito decir á Ud. cuán desfavorablemente nos ha impresionado esa noticia, pues Ud. sabe bien que le acompa-

Según se destaca en el capítulo siguiente la *Revista* tuvo éxito en su intento de acercamiento de los intelectuales americanos. Ya en el último año de vida de la publicación decía Rodó a Francisco García Cisneros: "Es Ud. muy benévolo con nosotros y con la *Revista*. Sin duda, lo que inspira a Ud. su benevolencia es lo prestigioso y fecundo de la idea que nos guía en nuestra empresa literaria: la confraternidad, la unidad espiritual de América. De esta noble idea que es nuestra musa, nos enorgullecemos: nó del desempeño de nuestra labor. Y á la fecunda inspiración de nuestra propaganda debemos que sea hoy la *Revista Nacional* tan querida y estimada en América que nos sentimos verdaderamente complacidos, pues por lo que se refiere á nuestro caso, la experiencia ha desmentido enteramente el criterio decepcionado y pesimista con que suele juzgarse de la suerte de tentativas como la nuestra, en estos pueblos." (Fechada: 3 de mayo de 1897.) Y comentaba las razones del éxito obtenido en carta a Rafael Merchán de 31 de mayo de 1897: "Si la *Revista Nacional* (...) tiene algunas probabilidades de buen éxito en su propaganda americanista, lo debe sólo á la acogida benévola que entre los hombres de más significación y prestigio en la intelectualidad americana ha tenido la suerte de encontrar." Por otro lado, basta recorrer los índices correspondientes a los dos primeros tomos de la *Revista* para comprobar el notable aumento de firmas extranjeras que se registra en el tomo segundo con relación al primero. Y pese a que el tomo tercero totaliza la

ñábamos con todos nuestros afectos y todos nuestros votos en su muy honrosa y meritoria labor. Nuestra *Revista* se cree, pues, obligada a renovar en esta oportunidad el ofrecimiento de sus columnas, rogándole quiera considerarla tan de Ud. como la misma que con tanto acierto dirigía." (Fechada: 23 de enero de 1897.) Esta carta mereció contestación de Ugarte; de ella entresacamos un párrafo elocuente: "Una racha de viento adversa se llevó mi revista; la de Vds. queda: la idea está salvada." (Fechada: 12 de febrero de 1897.) En la *Revista Nacional* pueden encontrarse, también, algunas referencias a la publicación porteña. En cuanto a las colaboraciones de Rodó en la *Revista Literaria*, fueron únicamente dos: Para "La *Revista Literaria*" (en el Nº 15, Buenos Aires, 15 de abril de 1896, págs. 214-215; es la carta que también se publicó en la *Revista Nacional*, Nº 26) y *Crítica* (en el Nº 18, Buenos Aires, 30 de mayo de 1896, pág. 271).

Igualmente conviene señalar las vinculaciones con la *Revista Crítica* española que dirigía Rafael Altamira (Ver nota siguiente).

Por último, en carta a J. M. Herrera Irigoyen, director de *El Cojo Ilustrado* de Caracas, expresa Rodó: "En la «*Revista Nacional*» hacemos activa propaganda por la fraternidad de nuestros pueblos de América. Su periódico sirve eficazmente al mismo generoso ideal. El arte es motivo poderoso de simpatía." (s/f. [setiembre de 1897].) Y en la que con fecha 20 de mayo de 1896 dirigiera a Joaquín Rodríguez del Campo solicitaba "quiera indicarle cuáles son en la actualidad los principales periódicos literarios ecuatorianos a fin de q' la *Revista* pueda establecer canje con ellos y conocer debidamente el movimiento intelectual que sostienen las nuevas generaciones en esa culta y floreciente república."

mitad del número de páginas que cada uno de los que lo precedieron, aumenta en él, aún, la cantidad de colaboradores hispano-americanos.

Una precisión importante: no sólo hacia los países del nuevo continente dirigió la *Revista* su atención y su cuidado; no sólo quiso estrechar lazos con las ex-colonias españolas. Ese estrechamiento reconocía en sus bases una comunidad de lengua, una comunidad de raza. De la unidad a que aspiraba no podía quedar, en consecuencia, excluida España. Y fué por intermedio de figuras calificadas de la intelectualidad española que se trató de rehacer los vínculos comunes, relegando, por cierto, los de índole política; afirmando los únicos que podían ya mantenerse: los de naturaleza cultural. Son ilustrativas para el tema las cartas enviadas por Rodó a Leopoldo Alas y Salvador Rueda; y la que remitiera Rafael Altamira al escritor uruguayo, reproducida en el N^o 60 de la *Revista Nacional*.¹²

El interés primordial por lo hispanoamericano y lo español de esta revista —que se llamó *Nacional* en vista de sus propósitos primerizos pero que pudo llamarse lícitamente *Americana* o *Hispano-americana* por la evolución de esos propósitos y el claro derrotero que emprendió desde los comienzos de su segundo tomo— interés que hemos tratado de probar apoyándonos en los datos explícitos que surgen del epistolario de Rodó y en el dato implícito constituido por el apreciable aumento en las firmas foráneas que a partir del

12. Pueden consultarse las cartas a Leopoldo Alas de 30 de junio y 5 de setiembre de 1897. De la primera recogemos un párrafo importante: "Bien ha interpretado Ud. uno de los sentimientos en mí más intensos y poderosos, cuando en las líneas que me consagra en un periódico de Barcelona, me presenta como partidario de la unión estrechísima de España y América. A contribuir en la medida de mis fuerzas á tan fecunda unión, he dedicado y me propongo dedicar en lo futuro, muchos de los afanes de mi labor literaria." En la segunda expresa: "Los redactores de la *Revista* agradecemos en el alma sus palabras de aliento y tenemos muy en cuenta sus indicaciones. Aunque nuestra publicación no dejase otra señal de su paso que la de haber contribuido un poco á dar á conocer las aspiraciones y las tendencias de la nueva generación americana y haber llevado su grano de arena á la grande obra de la unidad y fraternidad de los pueblos de habla española, satisfechos quedaríamos del resultado y nos daríamos por bien retribuidos de nuestros esfuerzos." Interesa la contestación de Leopoldo Alas a la carta de 30 de junio, fechada en Candás (Asturias) el 11 de agosto de 1897 (de la que reproducimos unas líneas en la nota 33). También, las cartas de Rodó a Salvador Rueda de 2 de mayo de 1897 y junio del mismo año. Dice Rodó en la última: "Por eso he procurado que la *Revista Nacional* de Montevideo llegue á manos de cuantos personifican la gloria intelectual de la España contemporánea y he dedicado muchas de las páginas que llevo escritas á mantener vivo en el espíritu de mis compatriotas ese sentimiento de unión, hablando con insistencia de las cosas buenas que nos llegan de la producción literaria española y procurando mostrar cómo puede conciliarse con la fidelidad á la tradición de la raza el culto de los ideales nuevos y el amor del progreso y de la libertad." La carta de Rafael Altamira publicada en la *Revista Nacional* (Tomo III, pág. 179) está fechada en Oviedo el 2 de noviembre de 1897; se conserva en el Archivo de Rodó un borrador, sin fecha, de la contestación.

mismo tomo segundo pueden notarse, está, además, abonado por un ejemplo importante: el carácter de las colaboraciones que aportó a la *Revista* quien fuera su crítico más ilustre: José Enrique Rodó. Frente a la crítica ejercitada por Víctor Pérez Petit desde esas mismas páginas, cuya nota dominante es el exotismo de los autores que comenta —figuras centrales o secundarias de las nuevas tendencias en la literatura mundial— verificamos en las páginas de Rodó una línea temática constante en el sentido de no dedicar su atención sino a aquellos temas y a aquellos autores vinculados a la lengua española.¹³

En efecto: de los veintiún títulos que, en materia crítica, configuran la totalidad del aporte de Rodó a la *Revista Nacional* sólo si dos —*El que vendrá*, *Notas sobre crítica*— no responden estrictamente a la tendencia indicada. El resto de sus trabajos, ya tengan el carácter de nota bibliográfica, o de ensayo a propósito de un escritor o de un tema global o de una publicación periódica, o configuren tan sólo una nota necrológica, o se trate de cartas o fragmentos de cartas, todos, de un modo o de otro responden a una temática hispanoamericana (incluyendo en el término también lo español). Considerada esta realidad y teniendo en cuenta la elocuencia de algunos párrafos del epistolario que hemos transcripto, parece posible afirmar que esa tendencia hispanoamericanista, que pasó a constituir el eje sustancial de la *Revista Nacional*, fué impuesta, predominantemente, por José Enrique Rodó. Y esto tiene una importancia singular, que no ha de escapar al lector, en lo que se refiere al temprano despertar que en el escritor uruguayo tuvo el ideal hispanoamericano.¹⁴

IV

El título mismo de la publicación que comentamos señala el contenido principal de sus páginas: la literatura y las ciencias sociales.

13. Alberto Zum Felde señala esta orientación a lo exótico de Víctor Pérez Petit; y la contrapone, acertadamente, a la actitud moderadora de José Enrique Rodó: "Mientras Rodó —que ya muestra su espíritu ponderado y ecuánime, inclinado al ejercicio de un magisterio grave— se reserva el comentario crítico prudente —siendo algo así como la fuerza controladora y moderadora del movimiento—, Pérez Petit, más inquieto y más brioso, se encarga de ir descubriendo las nuevas figuras originales de la intelectualidad europea, los artistas y pensadores revolucionarios de aquella hora." (En *Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Editorial Claridad, Montevideo, 1941, pág. 204.)

14. Para el estudio de la obra crítica de Rodó en la *Revista Nacional* véase la Introducción del Dr. José Pedro Segundo al primer tomo de las *Obras Completas de José Enrique Rodó* (Montevideo, 1946, págs. XI-LV).

Dentro de lo literario los renglones más explotados fueron la poesía, la narrativa (cuentos, novelas en folletín, trozos de novelas), la crítica literaria (que adopta la forma simple de nota bibliográfica o la más ambiciosa del ensayo). A estos tres rubros fundamentales cabe agregar el género dramático y, en un plano de importancia secundaria, el poema en prosa, los pensamientos. Cabe, por último, mencionar las traducciones de poemas. Es en esta clase de colaboraciones donde en grado más característico se reflejan los principios cardinales de la *Revista*, los que hemos recorrido en el capítulo precedente.

El cultivo de las ciencias sociales tuvo, también, marcada importancia. Ya en el *Programa* inserto en el N^o 1 se decía: "Siendo el carácter de esta publicación científico y literario de consuno, no rechazará ninguna clase de trabajos que versen sobre aquellas ramas de los conocimientos humanos, aunque, como su mismo nombre lo indica, dentro de la parte científica se preocupará especialmente de las cuestiones que dicen relación con las ciencias sociales. No se ha creído propio del caso circunscribirse á la jurisprudencia, porque las publicaciones de este género sacrifican la parte filosófica y doctrinaria de la ciencia á la reglamentaria y práctica. Proponiéndose, entre otros fines, ser útil á la juventud universitaria, la REVISTA NACIONAL atenderá solícitamente á aquella rama que está vinculada con lazos íntimos á las especulaciones de la filosofía y al *substratum* del derecho." Las colaboraciones de naturaleza jurídica —alejadas, como bien dice el *Programa*, del exclusivo terreno jurisprudencial; casi todas ellas de carácter doctrinal y exegético— versan sobre las distintas ramas del Derecho: civil, comercial, procesal, penal, constitucional, internacional. Además, hay escritos vinculados a la Sociología, a la Economía Política, a la Medicina Legal. También confirma lo dicho en el *Programa* el que la mayor parte de los trabajos tengan un inmediato fin didáctico. Muchos son apuntes de clase; abundan las conferencias dictadas en aulas de la Universidad, etc.

Pero no sólo a la literatura y a las ciencias sociales dedicó la *Revista* su espacio. En sus columnas hallaron lugar temas de Gramática, de Filosofía (lógica y estética), temas de carácter histórico o biográfico y, aún, la mera crónica circunstancial o el apunte de viaje. O, finalmente, las transcripciones de cartas, discursos y conferencias.

Merece una consideración aparte, no por su valor literario intrínseco sino por la proyección que tiene para determinar el tono de la *Revista*, el conjunto de *Sueltos* que aparece en la mayor parte de los números. Esos *Sueltos* son para la *Revista Nacional* uno de los medios de inmersión en la realidad literaria del momento, inmersión

que, en un grado más importante, se obtiene a través de la nota bibliográfica. En ellos se recogen noticias sobre las novedades literarias y culturales del país y del extranjero; breves notas a propósito de libros y publicaciones periódicas recibidas; menciones de los nuevos colaboradores que se incorporan a la *Revista*; transcripciones de los juicios que sobre la misma fueron emitidos por diarios y revistas o que constan en cartas dirigidas a los redactores; transcripciones de artículos breves o de cartas significativas; notas relacionadas con la administración interna de la *Revista*; fe de erratas; necrológicas, etc. Estos *Sueltos*, debidos a las plumas de todos los redactores de la publicación, vinculan inmejorablemente a la *Revista* con el aire de su época. Dan a la misma una agilidad y una flexibilidad sumamente oportunas para matizar el tono serio, y en algunas ocasiones endurecido, que es característico de sus columnas. Son, además, de evidente utilidad para el investigador actual.

Nos hemos referido antes al carácter transicional de esta revista. La consideración de sus colaboradores evidencia netamente ese carácter y hace posible su demostración.

Claro está que es en el terreno literario donde el mismo se acusa particularmente. Las ciencias sociales aunque fueran tratadas por personajes de la antigua y de la nueva generación no da lugar, en el caso de la *Revista*, para una diferenciación de tendencias. En cambio, la irrupción en el campo de la literatura de una nueva corriente literaria, de una nueva *manera* cual fué la modernista, permite escindir en dos grupos diferenciados a los colaboradores de la *Revista*.

Sin embargo, no se presenta aquí un problema de oposición, de beligerancia.¹⁵ En la *Revista Nacional* esos dos grupos coexistieron sin rozamientos. Y al lado de escritores fundamentales del modernismo literario figuran, cómodamente, elementos por completo alejados del mismo (pertenecientes, algunos de ellos, a la nueva generación aunque no embanderados en las nuevas tendencias; lo

15. Tal ausencia de beligerancia podría explicarse en función del carácter que Baldomero Sanín Cano asigna al modernismo literario: "Este movimiento tuvo como rasgo histórico el haber carecido en un todo de carácter de reacción. (...) En el pensamiento y en la acción de los escritores de este período, que nunca pretendieron llegar a formar escuela, estaba excluida la actitud demoledora. (...) Las pocas señales de espíritu combativo que se dieron a conocer en los pródromos de esa renovación procedieron de quienes la atacaron desconociéndola." (En *Letras Colombianas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1944, págs. 177 y 178). La opinión expuesta contrasta con la de Federico de Onís: "...el modernismo nació como una negación de la literatura precedente y una reacción contra ella." (Op. cit., pág. XIII.)

que hace necesario substituir la oposición viejos-jóvenes por la más exacta de modernistas-no modernistas).¹⁶

Destacados autores nacionales, de notoriedad ya adquirida, prestaron desde un principio su concurso a la *Revista Nacional*. De tal modo ella alcanzó pronto la difusión que en nuestro ambiente pudieron asegurarle esos nombres. Merecen recordarse, entre otros, los de Orestes Araújo, Wáshington P. Bermúdez, Alcides De María, Luis D. Destéffanis, Carlos M. Maeso, Orosmán Moratorio, Daniel Muñoz, Alberto Palomeque, Carlos María de Pena, Abel J. Pérez, Joaquín de Salterain, José Sienna Carranza, Pedro Ximénez Pozzolo (muchos de ellos integrantes del grupo ateneísta y colaboradores asiduos de los *Anales del Ateneo*). Y, entre los poetas, Constantino Becchi, Manuel Bernárdez, Antonio Lamberti, Santiago Maciel, Ricardo H. Passano, Elías Regules, Guillermo P. Rodríguez, Ricardo Sánchez, Ramón de Santiago. También publicó la *Revista*, aunque no con el carácter de colaboración personal, páginas de Eduardo Acevedo, Juan Carlos Blanco, Pedro Bustamante, Enrique Azarola; cartas de Francisco Bauzá, etc., etc.

En cuanto a los escritores extranjeros el índice de la *Revista* recoge, entre los españoles, los nombres de Leopoldo Alas, Manuel Tamayo y Baus, Rafael Altamira, autores de cartas que se transcribieron en la publicación. De América llegaron también firmas cotizadas: Ricardo Palma, Eduardo de la Barra, Rafael M. Merchán, Fidelis P. del Solar, Miguel Luis Amunátegui Reyes, Rafael Obli-gado, etc.

Sin embargo, no está en las producciones de estos escritores lo más perdurable de la *Revista*. Más que la obra que en sus páginas ellos pudieron dejar, interesa la que aportaron figuras de la nueva intelectualidad, las que se revelaron con la *Revista* o que por su intermedio se difundieron en nuestro medio.

Sus cuatro redactores, en primer término. Si bien Víctor Pérez Petit ya había alcanzado cierto prestigio en el ambiente uruguayo, los otros tres —Carlos y Daniel Martínez Vigil, José Enrique Rodó— empezaron a ser conocidos por sus escritos de la *Revista*. E interesa en especial el caso del último de ellos, ya que si otros no hubieran sido los méritos de la *Revista Nacional* merecería de todos modos ser recordada sólo por el hecho de haber revelado e impuesto al futuro autor de *Ariel*. En la misma *Revista* se recogieron juicios en-

16. No se nos escapa la relatividad de los términos escuela, grupo, generación, aplicados a la literatura. Los utilizamos, sin embargo, por la claridad y practicidad de los mismos. De ningún modo admitimos, al referirnos a grupos literarios, la conciencia contemporánea y lúcida, en sus componentes, de integrarlos; ni creemos en la realidad de una escuela modernista (Ver Federico de Onís, op. cit., Introducción).

comiásticos sobre el joven crítico.¹⁷ Su nombre, desde entonces, comenzó a circular —y a interesar— fuera de fronteras; desde entonces, inició Rodó amplias vinculaciones con el elemento intelectual de América y España, preparando así el ambiente propicio para la efectiva resonancia de sus obras posteriores.

Si bien no en el grado alcanzado por José Enrique Rodó, también Carlos Martínez Vigil obtuvo reconocimientos y juicios valiosos determinados, preferentemente, por su actividad en el terreno lingüístico, actividad que supo de choques polémicos con caracterizados escritores americanos.¹⁸ Menor, en cambio, fué la resonancia que alcanzó Daniel Martínez Vigil cuyas colaboraciones son, acaso, las menos memorables entre las del grupo de redactores.

Resulta reducido el número de escritores nacionales, estimables como figuras importantes en la corriente modernista, que colaboraron en la *Revista Nacional*. Aparte de José Enrique Rodó, que sólo con múltiples reservas puede ser catalogado como modernista si es que asignamos al término un sentido restringido, hay apenas dos autores que merezcan señalarse: María Eugenia Vaz Ferreira, en los primeros pasos de su obra poética;¹⁹ Carlos Reyles, del que si apenas un cuento publicó la *Revista*.²⁰ Junto a ellos abundaron escritores de rango menor; y otros que han caído en el olvido más absoluto.

Pero el modernismo literario estuvo eficazmente representado en la *Revista* a través de escritores de otros países americanos y alguno de España. La sola mención de los nombres basta para afir-

17. De Leopoldo Alas, en carta fechada en Oviedo el 29 de diciembre de 1895 (Tomo I, pág. 339); del mismo en un artículo publicado en *La Saeta* de Barcelona y reproducido en el N° 45 de la *Revista* (Tomo II, pág. 336); de Pierre Ville, en carta a José Enrique Rodó de 14 de octubre de 1897 (Tomo III, págs. 162-163); de Mercedes Cabello de Carbonera en un artículo sobre la *La Vida Nueva* I, aparecido en *El Comercio* de Lima y transcripto por la *Revista* (Tomo III, págs. 169-170); de Rafael Altamira en carta a Rodó fechada en Oviedo el 2 de noviembre de 1897 (Tomo III, pág. 179); de José L. Gomensoro, en carta a Rodó a propósito de *La Vida Nueva* I (Tomo III, pág. 187).

18. Carlos Martínez Vigil mantuvo dos importantes polémicas desde las páginas de la *Revista*. La primera, con Fidelis P. del Solar, reputado lingüista chileno (Véanse las cartas enviadas por Carlos Martínez Vigil y publicadas en el Tomo II, págs. 70-71, 149-151 y 337-339; y las contestaciones de Fidelis P. del Solar que aparecen en el mismo tomo, págs. 113-115 y 210-212). La segunda, menos extensa, con Ricardo Palma, a propósito del folleto *Sobre Lenguaje* (Montevideo, 1897), donde C. M. V. recogiera los artículos que, con el mismo título y sobre un libro de Ricardo Palma, publicara en el Tomo II de la *Revista* (págs. 8-9, 35-37, 58-59, 86-87, 103-104, 119-120, 139-140). Consúltense, en el Tomo III de la *Revista*, la carta de Ricardo Palma a C. M. V., fechada en Lima el 31 de agosto de 1897 (pág. 113) y la contestación del uruguayo fechada en Montevideo el 25 de octubre de 1897 (págs. 146-149).

19. Las poesías de María Eugenia Vaz Ferreira publicadas en la *Revista Nacional* son: "La Eterna Canción" (Tomo I, pág. 5) y "¿Por qué?" (Tomo I, pág. 378).

20. "La Odissea de Perucho" (Tomo I, págs. 195-197).

marlo, aunque no entremos a considerar, en esta revisión sintética, el valor intrínseco de sus colaboraciones ni la distinta naturaleza de las mismas. Rubén Darío,²¹ Leopoldo Lugones,²² José Santos Chocano, Enrique Gómez Carrillo, Ricardo Jaimes Freyre, Salvador Rueda, Rufino Blanco Fombona, Manuel Díaz Rodríguez, Eugenio Díaz Romero, Leopoldo Díaz, Manuel B. Ugarte, Luis y Emilio Berisso, Julio Bambill, Andrés A. Mata, José Rivas Groot, etc., etc. Semejante conjunto de colaboradores basta para justificar —para dar permanencia— a cualquier publicación.

V

Las opiniones que mereciera la *Revista Nacional* entre sus contemporáneos pueden extraerse de sus mismas páginas donde fueran reproducidas con abundancia.

Así, la acogida que la prensa de la época dispensó al primer número donde el tono simpático, la actitud esperanzada, se subordinan a un prudente interrogante abierto al futuro.²³ El aplauso entusiasmado que esa misma prensa supo dedicarle al cierre del primer tomo.²⁴ El juicio ampliamente favorable de intelectuales americanos y españoles.²⁵

También el *Archivo de José Enrique Rodó* suministra algunos datos de interés, ya en los borradores de sus cartas,²⁶ ya en aquellas

21. Las colaboraciones de Rubén Darío en la *Revista Nacional* fueron: *La Klepsidra* (Tomo II, pág. 161); *Marina* (Tomo II, pág. 321); *El amor y la saudade*, traducción de un poema de Eugenio de Castro (Tomo II, pág. 364); una carta a Víctor Pérez Petit (Tomo II, pág. 368); *De Rubén Darío*, poema escrito en un álbum (Tomo II, pág. 376).

22. Leopoldo Lugones publicó seis poemas en la *Revista*: *Flores de pesadilla - Oda a la desnudez* (Tomo II, pág. 149); *A la amante* (Tomo II, págs. 356-357); *Cuadro* (Tomo II, pág. 379); *El pañuelo*, poema que podría suministrar un importante argumento a uno de los bandos en la polémica Lugones-Herrera y Reissig (Tomo III, pág. 67); véase, al respecto, *Lauzar: Motivos de crítica hispanoamericanos*, Montevideo, 1914, págs. 425-426; *Tu piano* (Tomo III, pág. 88); *La cabellera* (Tomo III, pág. 134).

23. Ver *Revista Nacional*, Tomo I, págs. 33-34.

24. Ver *Revista Nacional*, Tomo II, págs. 14-16, 30-32 y 47-48.

25. Así, los de Pedro Pablo Figueroa (Tomo II, págs. 34-35), Adolfo Valderrama (Tomo II, pág. 65), Rafael Merchán (Tomo II, págs. 281-282), Eduardo de la Barra (Tomo II, págs. 288 y 289), Eloy G. González (Tomo II, pág. 326), Leopoldo Alas (Tomo II, pág. 336), Salvador Rueda (Tomo III, pág. 38), Rosendo Villalobos (Tomo III, pág. 62), José M. Barreto (Tomo III, pág. 63).

26. Ver las cartas de Rodó a Francisco García Cisneros y a Rafael Merchán de 3 y 31 de mayo de 1897 respectivamente, transcritas en el capítulo III. Y la que, con fecha 4 de octubre de 1897, dirigió a Juan Francisco Piquet, donde hace referencia a un elogio de Julio Herrera y Obes publicado en *La Razón*.

que le fueron dirigidas.²⁷ Y, aun, en ejemplares de revistas y diarios, nacionales y extranjeros, que se conservan en su sección *Impresos*.²⁸

Además, es índice de la aceptación que tuvo en su tiempo el hecho de que repetidas veces publicaciones periódicas del exterior reprodujesen trabajos en ella aparecidos.

Sólo si dos o tres voces aisladas señalaron su disenso a lo largo de sus tres años de existencia. La que alcanzó más resonancia, por la fama de su autor y la indignada reacción que despertara, fué la proveniente del crítico español Antonio de Valbuena, malintencionada y rastrera, que sólo si a título histórico merece ser recordada. Oposición tan menguada no alcanza a deslustrar el general acuerdo, la prácticamente unánime aprobación de que la *Revista* gozó en su época.²⁹

Un enjuiciamiento general del contenido de esta revista actualiza la declaración formulada por José Enrique Rodó en carta a un destinatario todavía no identificado, cuyo borrador se conserva en el Archivo del escritor: "...á las revistas es aplicable, con más conveniencia que á los libros, aquello de que «no hay libro absolutamente malo». La revista es, por naturaleza, obra de muchos, y

27. Por ejemplo, las de Leopoldo Díaz de 5 de diciembre de 1896 y 7 de enero de 1897; la de J. M. Barreto de 18 de abril de 1897; la de Rufino Blanco Fombona de 8 de setiembre de 1897. También, la de Leopoldo Alas de 11 de agosto de 1897 señalada en las notas 12 y 33.

28. La *Revista de Derecho, Jurisprudencia y Administración*, Año II, Nº 14, Montevideo, 2 de abril de 1896, pág. 221. *Revista Argentina*, Año II, Nº 11, Buenos Aires, 30 de enero de 1897, pág. 148. *La Saeta*, Año VIII, Nº 327, Barcelona, 25 de febrero de 1897, págs. [2-3] (con el juicio de Clarín mencionado en otras notas). *Flor de Lis*, Tomo I, Nº 23, Guadalajara (México), 19 de marzo de 1897, pág. 230. *La Verdad*, Año III, 2ª época, Nº 93, Rivera, 21 de marzo de 1897, pág. [1] (con el artículo de Pedro Cosío sobre la *Revista Nacional*, reproducido en la misma, Tomo II, págs. 327-328); *La Tribuna Popular*, Año XIX, Nº 5344, Montevideo, 28 de mayo de 1897, pág. [1]; *Flor de Lis*, Tomo II, Nº 9, Guadalajara (México), 15 de setiembre de 1897, pág. 90. Etc., etc.

29. La crítica de Valbuena a que hacemos referencia apareció en *El Correo de España*, Año IV, Nº 158, Buenos Aires, 6 de junio de 1897. Quien desee documentarse sobre esta incidencia puede consultar: Víctor Pérez Petit, *El gramaticastro Valbuena*, artículo recogido en el Tomo IV —Lecturas— de sus *Obras Completas* (especialmente la parte segunda: *El espantajo y la Revista Nacional*, págs. 213-232), Montevideo, 1942; Víctor Pérez Petit, Rodó. Su vida. Su obra, Montevideo, 1937, págs. 134-136; en la *Revista Nacional*, *Confidencias epistolares* (carta de Carlos Martínez Vigil a Fidelia P. del Solar, Tomo III, págs. 19-20; y contestación respectiva, Tomo III, págs. 97-98), una carta de Alberto del Solar a Carlos Martínez Vigil (Tomo III, págs. 63-64) y *Sueltos correspondientes* al Nº 54 (Tomo III, pág. 96); en el epistolario de Rodó, cartas de J. E. R. a Juan Francisco Piquet, de 12 y 15 de junio y 10 de julio de 1897. Críticas de menor importancia aparecieron en los diarios de Montevideo *El Bien* (18 de agosto de 1897) y *La Razón* de 13 de noviembre de 1897 (carta firmada por Martín Piriz y dirigida a Víctor Pérez Petit).

Por último, y para complementar las noticias que sobre la resonancia de la *Revista* hemos recogido, consúltense Víctor Pérez Petit, op. cit., págs. 69-71, 74-75, 77-79, 84, 131, 134-136.

obra que persiste y se desenvuelve en el tiempo; y habría que suponer en quien la dirija una rara infalibilidad «negativa», una inverosímil fatalidad de mal gusto y de mal tino, para aceptar que, ni aun por excepción, logre tener cabida, entre lo malo, alguna cosa buena.”

Estas palabras pueden asignarse, aunque en un sentido algo más favorable, a la *Revista Nacional*. En ella, junto a los trabajos realmente memorables y que conservan todavía hoy vigencia e interés, se deslizaron a menudo el poema intrascendente, la inexcusable efusión lírica, la vulgaridad en el tema o en la realización, la colaboración de validez transitoria. No escapa hoy, a una lectura medianamente exigente, la calidad de relleno que denuncian muchas de sus páginas. Irregularidades de tal especie son previsibles —y tolerables— en una publicación de carácter quincenal.³⁰ No es lícito exigir en ella una constante e invariable calidad, una tensión mantenida sin altibajos.

De cualquier manera el *tono* general de la *Revista* se mantiene, por encima de esas claudicaciones del rigor, dentro de una dignidad francamente ejemplar. Lo que hace plenamente explicable el general beneplácito con que fué acogida por la opinión del público ilustrado dentro y fuera de fronteras.

Conviene, además, no perder de vista, para una valoración actual, el insustituible aire de época de sus columnas, ni juzgar las mismas a partir de una mentalidad rígidamente contemporánea. Semejante actitud, aparte de ser anticientífica, haría peligrar la seguridad y justeza del juicio; e impediría contemplar, en su verdadera dimensión, las excelencias y las imperfecciones de la *Revista*.

Creemos oportuno, para terminar este capítulo de balance y en el ánimo de justificar la revisión y el análisis efectuados, reproducir las palabras con que Guillermo de Torre jerarquiza el estudio de las revistas³¹ y que son especialmente aplicables a esta *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* que ha pasado a constituir en el pensamiento de algún crítico local, uno de los hitos calificativos de nuestra evolución literaria.³²

30. Como prueba de las dificultades que se presentaron para colmar cada dos semanas las columnas de la *Revista*, véase lo que dice Víctor Pérez Petit, op. cit., págs. 71-74, 76 y 79-80.

31. Guillermo de Torre: *La generación española de 1898 en las revistas del tiempo. Nosotros*, 2ª época, Año VI, N° 67, Buenos Aires, Octubre de 1941, págs. 3-38.

32. “Y para corroborar esto, que no es presunción, sino realidad, basta mencionar los tres cielos de nuestra evolución intelectual: la época de la *Defensa*, la del *Ateneo* del Uruguay y la de la *Revista Nacional*.” (Víctor Pérez Petit, op. cit., pág. 39.)

"En efecto, acostúmbrase a estudiar exclusivamente los escritos y las tendencias en sus libros. Pocas veces —y en todo caso excepcionalmente, nunca de un modo sistemático— la referencia y la búsqueda llegan a la revista, al artículo perdido, al manifiesto suelto. La superstición exclusivista del haz de páginas encuadernadas, la tendencia a considerar ese bloque compacto que forma el libro como único testimonio, nos ha privado generalmente de muy sabrosos complementos en las historias literarias. Sin embargo, yo entiendo que el perfil más neto de una época, el esguince más revelador de una personalidad, el antecedente olvidado o renegado de cierta actitud que luego nos asombra, en tal o cual escritor, se hallan escondidos, subyacentes, no en los libros, sino en las páginas de las revistas primiciales. Aun más, suele acontecer que el escritor si es enterizo, genuino, está ya preformado en aquellas; allí aparece su imagen quizá imperfecta, pero más pura y sincera, en su primer hervor, en su sarampión de virulencias.

"Deberíamos, pues, tender a considerar siempre las revistas como fuentes de conocimiento esencial. Aludo, claro es, no a los magazines plurales —al modo actual, que cada día van suplantando más lastimosamente a las auténticas revistas de expresión libre— sino a las publicaciones de ámbito todo lo minoritario que guste reprochárselas, pero de espíritu muy individualizado. Aludo a las revistas que son órgano de un grupo, alma de una generación, vehículo de nuevas aportaciones."

Expresa, más adelante, De Torre: "El papel desempeñado por las revistas, su peso y trascendencia, no sólo en la evolución de la sensibilidad, el gusto y la cultura de una época y un país, sino más particularmente en la evolución de una literatura o de una corriente del pensamiento, aun no ha sido justipreciado, si bien ya amanecen síntomas favorables. (...) Mas yo presiento que ese papel histórico adjudicado a las revistas irá creciendo en lo sucesivo, a medida que vayan cambiando los métodos de escribir las historias, y paralelamente a la importancia que ya está adquiriendo en las mismas el concepto de generación." E insiste con estas palabras que ponen fin a nuestra cita: "Por mi parte confesaré que desde hace años me ha tentado la idea de escribir una historia literaria contemporánea (...) en función de las revistas, no prescindiendo —lo que sería descomedido— de los libros, pero sí teniendo en cuenta primordialmente la misión desempeñada por las revistas en el surgimiento, evolución y plenitud —o dispersión— de las generaciones. Junto a la historia, la «petite histoire». Ello permitiría quizá, entre otras ventajas, eliminar ese aire necrológico, didáctico-escolar que suelen asumir casi todas las historias literarias, tornando el género obsoleto en algo vívido y actual, dando

"su parte a lo anecdótico, reconstruyendo ambientes, momentos y "escenas; en suma, forjando una suerte de nueva historia literaria "vista y revivida desde dentro." Una empresa semejante, que Guillermo de Torre proyectara y realizara respecto del noventaiochismo español, merece ser acometida con relación a nuestro novecentismo. Sirva este trabajo como contribución a esa impostergable tarea.

VI

La consideración de la *Revista Nacional* propone, en último término, dos problemas.

El primero de ellos, que adelantáramos en el capítulo inicial, puede formularse así: ¿Constituye la *Revista Nacional* una publicación novecentista? La respuesta afirmativa que entonces escogimos puede refrendarse, ahora, con los elementos de juicio que hemos intentado exponer en las páginas anteriores. La asunción a un idealismo americanista; la calidad de las firmas que agrupó, sobre todo a partir del tomo segundo, representantes elocuentes del novecentismo americano; la orientación a un evidente propósito de modernidad por la consideración de temas y autores significativos de las nuevas tendencias; la lúcida voluntad renovadora que, sin necesitar de posturas combativas, supo imprimir en grado creciente a sus columnas; todo ello parece desvincular a la *Revista Nacional* del siglo que terminaba e introducirla, según la perspectiva que hoy podemos asumir, en el novecientos. Por otro lado, las revistas no llegan a constituir un ente diferenciado de los hombres que las construyen, que les dan existencia. Y es significativo que esos hombres de la *Revista Nacional*, aquellos por la que ella perdura e importa, pasaron a engrosar, a menudo en forma señera, las filas de la generación novecentista. Ya indicamos que, pese a no ser una revista juvenil, fué la *Revista Nacional* una revista de jóvenes. Esos jóvenes no escaparon a su manifiesto destino. Fué el novecientos el ámbito de su crecimiento y su culminación.

El segundo problema ya se restringe a un campo más formal. Radica en la influencia que le cupo a la *Revista* sobre el movimiento modernista. Porque si a esa corriente pueden adscribirse una serie de nombres importantes que transitaron sus páginas, cabe pensar que un hipotético adoctrinamiento pudo emerger de las mismas. Conviene renovar aquí las palabras de Sanín Cano que constan en la nota 15. Si el modernismo, como escuela o agrupación de escritores, despreció la acción proselitista, también la descuidó la *Revista Nacional* que, en ningún momento, aspiró a una militancia modernista.

La influencia que pudo haber tenido no emana, entonces, de una *actitud* ni de un *programa*. Sin embargo, creemos que ella existió. La difusión que entre toda la intelectualidad de habla española alcanzara —al punto de que bien puede decirse que fué la más difundida entre las publicaciones americanas de su género en su época—; el hecho de que en sus páginas lucieran trabajos de los máximos exponentes de la tendencia modernista; el cuidado que a la misma dedicó por medio del ejercicio de la crítica, contribuyeron en medida notable a la expansión y extensión del modernismo literario. Hizo que el modernismo creciera en tanto le dió cabida, en tanto le permitió expresarse. Ese es, para nosotros, el sentido que puede asignarse, en este caso, a la palabra *influencia*. Aunque, insistimos, la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* no haya sido, en sí, una revista modernista.³³

33. Alberto Zum Felde, procurando fijar la filiación de la *Revista Nacional*, sus determinantes ideológicas, sostiene en *Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Editorial Claridad, Montevideo, 1941): "La «Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales», publicada desde marzo del 95 hasta noviembre del 97, es el órgano de expresión más representativo de las nuevas tendencias, ya que en él, de modo más definido y categórico, repercute el múltiple movimiento operado en el seno de la cultura occidental durante aquel último tercio del XIX. (...) Recién hacia el 95, y en las páginas de la «Revista Nacional», cuajan las corrientes modernas y encuentra resonancia aquella compleja agitación que en los centros de ultramar había renovado tan profundamente, en los últimos lustros, las ideas y las formas." (págs. 195-196.) Y corrobora: "Literariamente, el nuevo período se inicia, pues, en las páginas de la «Revista Nacional», siendo dos de sus jóvenes directores, Rodó y Pérez Petit, sus más activos agentes; concurre a poco Reyles, con sus *Academias*," (pág. 204.) Más adelante incurre en una evidente contradicción al afirmar: "La «Revista Nacional», como índice del estado intelectual de aquel último lustro del Ochocientos, no presenta, fuera de los artículos de Rodó y de Pérez Petit, mayores síntomas de modernismos, ni literarios ni ideológicos. Sólo se percibe, a través de ella, el vasto influjo del positivismo realista, en la literatura y en las ciencias sociales. La Revista misma, dado su programa ecléctico, no responde en su dirección a tendencias determinadas. Algunas producciones poéticas, dentro de las nuevas modalidades, aparecen en ella firmadas por escritores extranjeros: Rubén Darío, Leopoldo Díaz, Jaimes Freyre, Lugones; ninguna por uruguayos." (págs. 206-207.) Zum Felde, que pensaba al hacer las primeras puntualizaciones en un sector —importante pero parcial— de la publicación, se refiere, cuando expone la final, a la totalidad de la Revista. Y es esta última la que consideramos acertada, si bien es necesario atemperarla y precisarla en mérito a las conclusiones expuestas en el texto.

Creemos útil, por fin, recoger las opiniones de Clarín a propósito de la Revista ya que las mismas señalan la evolución cierta que, con respecto al modernismo literario, se operó en sus páginas. En el palique que publicara el 25 febrero de 1897 *La Saeta* de Barcelona (ver notas 17, 25 y 28) dice Clarín: "En América se publican muchas revistas literarias de jóvenes que imitan á los decadentes franceses, y esas revistas, por lo general, son de insoportable lectura. Pero hay una, que no es decadentista, titulada *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, que se publica en Montevideo, la cual es una honrosa excepción, por lo discreta, seria, original é ilustrada." Más tarde, en la carta de 11 de agosto de 1897 (ver notas 12 y 27), comentaba: "Mis elogios de la *Revista Nacional* eran espontáneos y sinceros. Y para que vea Ud. esta sinceridad, le diré que recibí hace unos meses unos cuantos números que ya no me parecieron tan bien, pues

vi con dolor en ellos demasiado azul, y excesiva intervención de esos señoritos que Ud. llama, con gracioso eufemismo, candorosos. Después vinieron otros números más serios y sentenciosos. Sigán Uds. así. Menos sinsontes disfrazados de gorriónes parisienses, y más crítica seria, de gusto y conciencia, como la de Ud. y la de Pérez Petit." (Rodó, en la carta a Leopoldo Alas de 30 de junio de 1897 —ver nota 12— decía del modernismo americano: "Otro de los puntos sobre los que yo quisiera hablar detenidamente a Vd. es el de mi modo de pensar en presencia de las corrientes que dominan en nuestra nueva literatura americana. Me parece haberlo afirmado alguna vez: nuestra reacción anti-naturalista es hoy muy cierta pero muy candorosa; nuestro modernismo apenas ha pasado de la superficialidad. En América, con los nombres de **decadentismo** y **modernismo**, se disfraza a menudo una abominable escuela de trivialidad y frivolidad literarias; una tendencia que debe repugnar a todo espíritu que busque ante todo, en la literatura, motivos para sentir y pensar. Los que hemos nacido a la vida literaria, después de pasados los tiempos heroicos del naturalismo, no aceptamos de su legado sino lo que nos parece una conquista definitiva; los que vemos en la inquietud contemporánea, en la actual renovación de las ideas y los espíritus algo más, mucho más, que ese prurito enteramente pueril de retorecer la frase y de jugar con las palabras a que parece querer limitarse gran parte de nuestro decadentismo americano, tenemos interés en difundir un concepto completamente distinto del modernismo como manifestación de anhelos, **necesidades** y **oportunidades** de nuestro tiempo, muy superiores a la diversión candorosa de los que se satisfacen con los logogrifos del decadentismo gongórico y las ingenuidades del decadentismo azul." Y en la de 5 de setiembre de 1897 —ver la misma nota 12— fijando su posición del momento con respecto a las nuevas tendencias y su concepto en cuanto al verdadero modernismo, insistía: "Con esta carta recibirá Ud. un ejemplar del primer opúsculo de *La Vida Nueva*, colección de folletos literarios que me propongo publicar. Si no desconfiase de mis fuerzas para tal empresa, diría que el plan de esa colección se basa en el anhelo de **encauzar** al modernismo americano dentro de tendencias ajenas a las perversas del decadentismo azul... o **candoroso** según Ud. y yo hemos convenido en llamarle, valiéndonos, como Ud. dice, de un eufemismo.") La receptividad para ese modernismo azul, lamentada por *Clarín*, ha quedado evidenciada en el capítulo IV de este trabajo, con la comprobación del aumento de escritores de esa corriente que prestaron su colaboración a la *Revista*. El Nº 47 —Año III, Tomo II, 10 de marzo de 1897— cuyo índice reúne las firmas de Víctor Pérez Petit, Luis Berisso, Rubén Darío (los dos últimos como traductores de páginas en prosa y verso de Eugenio de Castro), Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre, Eugenio Díaz Romero, sería una prueba más de la tendencia anotada que, si no permite, en último término, catalogar a la *Revista Nacional* como revista modernista, la vincula en grado importante a ese movimiento literario.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

LA «REVISTA DEL SALTO»*

*El aborto es siempre menos bochornoso
que la esterilidad.*—HORACIO QUIROGA.

EN 1899 INTENTA QUIROGA una empresa de ambiciosas proyecciones: la publicación de su propio semanario. La fecha es significativa. En este año de 1899 ya hacía dos que Carlos Reyles publicara la primera novela modernista uruguaya: *El extraño*, explorando simultáneamente la nueva sensibilidad y el nuevo lenguaje.¹ Ya hacía un año que —en paradójico anacronismo— saliera a luz el *Canto a Lamartine* de Julio Herrera y Reissig, único volumen de versos que se publicó en vida del gran lírico y del que bien pronto éste renegaría. El mismo 1899 vería la edición —en elegante opúsculo— del *Rubén Darío* de José Enrique Rodó: penetrante glosa crítica del poeta y oportuna adhesión del joven ensayista al Modernismo. (“Yo soy un *modernista* también”, escribía.)² La labor de Quiroga se inscribe, pues, en los orígenes mismos del modernismo literario en nuestro país y debe ser juzgada proyectándola sobre ese fondo animado.

Es en este 1899 que Quiroga emprende la inaudita hazaña de publicar en el Salto una revista de tendencia modernista, con el subtítulo —que inmediatamente evoca la de Rodó, Pérez Petit y los hermanos Martínez Vigil— *Semanario de literatura y ciencias sociales*. Contaba con la colaboración frecuente de sus amigos Atilio y Alberto J. Brignole, Asdrúbal Delgado, José María Fernández Saldaña. Pero, contaba, sobre todo, con su enorme voluntad de difundir el nuevo credo estético, de realizarse poética y literariamente. Y lanzó su programa y desafío a un medio que necesariamente debía

* Una primera versión de esta nota integró la **Introducción** con que presenté el *Diario de viaje a París* de Horacio Quiroga. (Véase *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, año I, Nº 1, Montevideo, 1949, págs. 71-76.) Muchos de los textos citados en este trabajo se transcriben en el **Apéndice documental** que acompaña al *Diario*.

1. El *Diario de viaje* preserva, felizmente, la opinión de Quiroga sobre este libro: “He concluido anoche de leer *El Extraño* de Reyles. No es mala obra. Le hallo los mismos defectos que a “Beba”, “Primitivo” y “El sueño de Rapiña”: mucho prosaísmo de frase, bastante chabacanería, cierta presunción que respira toda la obra. Me parecen buenas cualidades la finura de las observaciones, cierta poesía y rectitud de algunas comparaciones e imágenes, la incisión de la palabra, y buen talento dialoguista. Total: una obra buena, no mucho” (19 de abril).

2. Véase, al respecto, Roberto Ibáñez: *Americanismo y modernismo*, en *Cuadernos Americanos*, año VII, Nº 1, México, enero-febrero de 1948, págs. 230-252.

escandalizarse ante su actitud. Es claro que la *Introducción* con que presentaba el nuevo semanario no contiene ningún pensamiento subversivo; apenas si alguna imagen altera la marcha normal del discurso.³ Desde la primera página Quiroga invita a colaborar a todos "los que en el Salto meditan, analizan, imaginan, y escriben esas meditaciones, esos análisis, esas imágenes". El propósito de la publicación no puede ser más sencillo: ofrecer una oportunidad para que alcance la luz esa producción que permanece desconocida. Y la necesidad imperiosa de publicar que siente toda generación ascendente se expresa con ejemplar nitidez a través de este programa que Quiroga sintetizó con gráfica imagen: *El aborto es siempre menos bochornoso que la esterilidad*.⁴

El semanario no fué totalmente modernista. No hubiera podido serlo. Debió tolerar, incluso, la intromisión de textos ajenos a las letras y aun a toda cultura.⁵ Pero recogió suficiente cantidad de poemas y relatos de aquella tendencia como para escandalizar no ya a la ciudad del Salto sino a todo el país. Así, por ejemplo, el número 5 se inaugura con un artículo, titulado *Aspectos del modernismo*, en el que Quiroga acepta, con evidente desafío, el dictorio de "Literatura de los degenerados" con que se ha querido aniquilar a la nueva escuela. Toda la nota merece examinarse.⁶ También ostenta un acento de deliberada provocación el trabajo titulado *Sadismo-Masoquismo* que firman conjuntamente Alberto Brignole y Horacio Quiroga. En realidad, se trata de una doble narración: la primera parte traza el delirio de un sádico, cuyo erotismo intelectual se complace en crudas visiones;⁷ la segunda, que afecta la forma de ensayo, trata de dibujar la compleja psicología del masoquista. La reacción contra tales páginas no se hizo esperar, y en el número siguiente ambos autores debieron publicar una *Aclaración o Definición de dos palabras: Sadismo y Masoquismo*, donde reivindicán, para ambos términos, con cierta pedantería estudiantil, el calificativo de

3. Por ejemplo, al escribir: "... cuando el genio vive en la sangre como una neurosis, cuando acaso con un golpe de alas se puede salvar una bruma tenaz".

4. Véase Revista del Salto, año I, N° 1, Salto, setiembre 11 de 1899, pág. 1.

5. Una empeñosa educacionista publicó a lo largo de siete números, pintorescas fichas "psicológicas" de sus alumnas, bajo el título, quizá excesivo, de *Biografías escolares*.

6. Véase Revista del Salto, año I, N° 5, Salto, octubre 9 de 1899, pág. 37.

7. En esta narración hay una imagen que prolonga morbosamente estos versos de la *Oda a la desnudez*, de Leopoldo Lugones:

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

Brignole y Quiroga escribieron, entonces:

"¡Pulsar un cuerpo como una lira, y después, enardecido con la vibración, romper las cuerdas!"

neurosis, despojándolos implícitamente del significado de vicios, con que sin duda habrían sido designados.⁸

Quizá no implique ninguna injusticia para los otros colaboradores de este semanario la afirmación de que su interés actual parece limitado a las páginas que firma su director. No faltaron nombres ilustres (desde Bécquer a Manuel Gutiérrez Nájera); pero puede asegurarse que estas colaboraciones fueron involuntarias. Y del grupo que realmente redactaba la revista el único que puso todo de sí fué Horacio Quiroga. Su colaboración es abundante y de valor especialísimo para determinar las influencias que obraron con mayor constancia en su formación literaria.⁹ La *Revista* recoge, ante todo, los mejores frutos de su aprendizaje con Lugones. Ya se sabe lo que significó para el joven poeta el encuentro, en 1897, de la *Oda a la desnudez*. Esta fuerte composición precipitó una evolución hacia el modernismo que debía de cumplirse fatalmente. En ella encontró Quiroga el modelo insuperable del nuevo arte: la magia verbal, el poderoso erotismo, la fuerza y el empuje de las imágenes. Todo lo que en Bécquer y sus epígonos había alimentado hasta entonces su sensibilidad se encontró ahora doblemente enriquecido por la perspectiva que le descubría Lugones. Quiroga emprendió entusiasmado la nueva ruta.¹⁰

Quizá la muestra más obvia de la influencia de Lugones sea el poema que se titula, transparentemente, *L. L.* Aunque, sin duda, no es la mejor. Quiroga ha forzado a su musa, ha incurrido en versos cacofónicos, y las imágenes logradas se resisten al olvido, no

8. Sadismo-Masochismo, fué publicado en la *Revista del Salto*, año I, Nº 17, Salto, enero 3 de 1900, págs. 135-137; la *Aclaración*, en el mismo semanario, año I, Nº 18, Salto, enero 15 de 1900, págs. 148-49.

9. Además de las colaboraciones firmadas, publicó muchas otras anónimas, bajo rubros tan diversos como Teatro o Sociales. Véase la lista completa en *Revista del Salto*, año I, Nº 20, Salto, febrero 4 de 1900, pág. 166.

10. La "Oda" entró a constituir el alfa de su abecedario lírico, aseguran sus biógrafos, José María Delgado y Alberto J. Brignole. Asimismo afirman que Brignole es responsable del descubrimiento de Lugones: Estando en Montevideo, un día del año 97, Brignole, por casualidad, se encontró con un hallazgo excepcional (...) el descubrimiento de un poeta. Había dado con él leyendo las páginas de una publicación transplatina caída en sus manos al acaso. Había allí una "Oda a la Desnudez", firmada por un desconocido, Leopoldo Lugones, en la que todo parecía grandiosamente virgen: la simbología, la sonoridad, la fuerza lírica. (Véase *Vida y obra de H. Q.*, págs. 88-90.) Sin embargo, un año antes había sido publicada la Oda, como primicia, en la *Revista Nacional*, que publicaban en Montevideo Rodó y sus amigos. (Véase pub. cit., año II, tomo II, Nº 34, Montevideo, agosto 25 de 1896, pág. 149, cols. 1 y 2.) El mismo año en que descubrió la Oda (1897, según sus biógrafos) la copió Quiroga, con rebuscada caligrafía, en un cuaderno de composiciones juveniles. Luego la reprodujo en la *Revista del Salto*, año I, Nº 4, Salto, octubre 2 de 1899, pág. 30. (Para mayor información sobre el cuaderno de composiciones juveniles, véase la *Introducción al Diario*, págs. 64-69.)

por su perfección o secreta gracia, sino por su extravagancia. Versos como éstos pueden ser representativos:

*En el fondo de histéricos idilios
Hay una gota amarga de fosfato
Que acusa la impureza de los filtros.*¹¹

Una influencia mejor asimilada y de expresión más plena, trasluce el poema erótico que, sin título, publicó en el número 15. Aunque Quiroga aparece aquí *tout sonore encore* de los ritmos y la imaginería de la *Oda a la desnudez*, se advierte cierta tónica personal en el acento más duro y cortante de sus endecasílabos.¹²

Como si no bastara la reproducción de la *Oda* en el semanario o el evidente homenaje que constituyen los poemas arriba indicados, Quiroga publicó en los números 11 y 12 un trabajo apologético y desordenado en el que su admiración por Leopoldo Lugones le dictaba estas frases:

“Como creador es un genio; como estilista es un coloso.

“Se impone, no seduce.

“Arrebata, no encanta.

“Han dicho que Lugones —perdiendo con los años la fogosidad— ganaría mucho como escritor.

“Creemos lo contrario. Su mérito es ese: la potencia de las concepciones, el nervio de la frase.

“Su juventud es un látigo; y el día que no tenga fuerzas para esgrimirle, caerá.

“Entretanto, vive en perpetua excitación y nosotros en constante deslumbramiento.

“Él tiene lo primero que es el genio y nosotros lo segundo, que es el primer poeta de América”.¹³

Pero ya las páginas de Quiroga en la *Revista del Salto* empezaban a reflejar una influencia que sería mucho más duradera, una influencia que, en realidad, actuaría en el joven escritor como agente catalítico, precipitando su hasta entonces informe vocación narrativa. Se trataba del impacto producido por la lectura de Edgard Allan Poe.¹⁴ La primera composición que registra su huella es una titu-

11. Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 7, Salto, octubre 23 de 1899, pág. 60.

12. Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 15, Salto, diciembre 19 de 1899, pág. 124.

13. Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 11 y 12, Salto, noviembre 20 y 27 de 1899, págs. 87-88 y 99-101, respectivamente.

14. Sobre la influencia de Poe en Horacio Quiroga, véase John E. Englekirk: *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York, Instituto de las Españas, 1934, págs. 340-368. Englekirk no conocía entonces estas publicaciones periódicas de Quiroga, y no pudo utilizarlas en su trabajo. Hay traducción castellana de su ensayo en *Número*, año I, Nº 4, Montevideo, setiembre-octubre de 1949, págs. 323-339.

lada *Fantasia nerviosa*.¹⁵ El protagonista padece una neurosis que le impulsa a matar —algo semejante al *amok*—; asesina a una desconocida en la calle, luego regresa a su casa y duerme, para despertarse de golpe al ver penetrar en el cuarto y tenderse a su lado a la segunda víctima. Este es uno de los primeros ensayos de Quiroga en el difícil género del cuento y lo muestra muy novicio aún, crudo. El horror está manejado mecánicamente y nace más de las palabras que lo conjuran que de la intuición misma de los sucesos. La influencia de Poe es clarísima. En otro cuento, *Para noche de insomnio*, Quiroga reconoce la vasta deuda para con el poeta norteamericano desde un epígrafe en que cita unas penetrantes palabras del ensayo de Baudelaire. El tema mismo —el muerto que resucita ante los ojos desorbitados de sus amigos— y la atmósfera enrarecida en que se desarrolla, indican fuertemente la filiación poeana, al tiempo que la ligera irresponsabilidad con que maneja la fantasía el joven escritor revela su inmadurez y lo distingue del rigor con que trabaja sus delirios Poe.¹⁶ Un tercer cuento, *Episodio*, se nutre en la misma fuente. La historia de un individuo que se convierte en gigantesco gusano para obsesionar las noches del relator, deriva en una insoluble pesadilla que reitera la irresponsabilidad ya denunciada.¹⁷

Con fecha 4 de febrero de 1900 se publicó el último número del semanario. Un largo artículo, suscrito por Horacio Quiroga, explica "Por qué no sale más la REVISTA DEL SALTO". Allí se reconoce, con altivez, que su fin se debía a no haberse sabido adaptar al ambiente, y se afirma, con ingenuidad, que "era una publicación seria, más o menos bien escrita, con buenos artículos de cuando en cuando, y social, en el alto sentido de la palabra". Pero, como no era entretenida y quería hacer pensar, fué rechazada con indiferencia. Porque (agrega lúcidamente) "una publicación (...) que intenta el más insignificante esfuerzo de amplitud y penetración, cae. No se la discute, no se la exalta, no se la elogia, no se la critica, no se la ataca: se la deja desaparecer como una cosa innecesaria. Muere por asfixia, lentamente". Y a pesar de lo que acaba de decir, su mismo artículo demuestra, más abajo, que hubo resistencias, que no todos aceptaron la postura literaria de la *Revista*; lo señalan estas palabras con que prosigue: "Toda tentativa de mostrar nuevas lontananzas, toda idea audaz que, presintiendo una nueva aurora trata de hacer desviar la vista de aquellos paisajes impuestos ya por la obcecación de una constante dirección de ojos, será rechazada por extravagante, absur-

15. Véase *Revista del Salto*, año I, N 4, Salto, octubre 2 de 1899, págs. 34-36.

16. Véase *Revista del Salto*, año I, N 9, Salto, noviembre 6 de 1899, págs. 73-75.

17. Véase *Revista del Salto*, año I, N 19, Salto, enero 24 de 1900, págs. 155-157.

da e individual". Y después de una extensa cita de Maupassant concluirá Quiroga con estas duras y arrogantes palabras:

"Simbolismo, estetas coloristas, modernismos delicuescentes, decadentismo, son palabras que nada dicen. Se trata de expresar lo más fielmente posible los diversos estados de alma que, para ser representados con exactitud, necesitan frases claras, oscuras, complejas, sencillas, extrañas, según el grado de nitidez que aquéllos tengan en nuestro espíritu.

"Todo se rebela; la ganga contra el pulido, la bruma contra el horizonte, el caballo contra el freno, y la imbecilidad contra la aurora rasgada sobre el viejo paisaje.

"Damos gracias a los que nos han acompañado en la tarea que finaliza con el número de hoy".¹⁸

Tal es el epitafio de su aventura como editor modernista. Ese mismo año, el 21 de marzo, Quiroga se embarcaría en el *Montevideo* rumbo a la capital, desde donde partiría, el 30 del mismo mes, en el *Cittá di Torino*, hacia Génova, hacia París, en realidad.

18. El artículo está fechado en enero 29 de 1900. Véase *Revista del Salto*, año I, Nº 20, Salto, febrero 4 de 1900, págs. 162-65.

JOSÉ PEREIRA RODRÍGUEZ

DE «LA REVISTA»

A «LA NUEVA ATLANTIDA»

I

HACE ALGUNOS AÑOS, ese inquieto cazador de temas literarios que es Guillermo de Torre, publicó un excelente ensayo para dar visión retrospectiva de la actividad cumplida por los más destacados integrantes de la generación de 1898 y, más concretamente, del grupo VABUMB —(Valle Inclán, "Azorín", Benavente, Unamuno, Maeztu, Baroja)— que resume el merecido prestigio literario de dicha generación. Guillermo de Torre no exponía en dicho estudio la "biografía de la generación del 98" —hecha más tarde por Lain Entralgo en un libro excelente— sino que mostraba la inquietud trascendente de aquel conjunto intelectual de descontentos, a través de las revistas en que exteriorizaron su preocupación político-literaria.

Tal como lo escribió Valéry Larbaud —y lo recuerda de Torre en el mencionado estudio— "las revistas jóvenes son los borradores" de la literatura del mañana" y tienen, según Ortega y Gasset, "una" misión placentaria".¹ En ellas se nutre el cuerpo de un grupo, de un equipo o de una generación. Viven por causa de este perentorio e inaplazable destino, breve tiempo: el necesario para mostrar las figuras descollantes del grupo, del equipo o de la generación; y, aún para salvar del olvido a los que se pliegan al núcleo inicial, lo acompañan con entusiasmo en sus prolegómenos y luego, desplazados por otras tareas absorbentes o, sencillamente, desencantados, se desvinculan del movimiento y, por fin, lo abandonan.

Acaso por interpretar de este modo la trascendencia que debe asignarse a los movimientos literarios ocurridos en nuestro medio, en los comienzos del siglo, NÚMERO quiere mostrar, en apretada síntesis, lo que fueron las revistas, voceros de aquellos movimientos fugaces.

II

Uno tras otro, habían desaparecido los periódicos, más o menos literarios, más o menos políticos, que aparecieran bajo el título de "La Revista del Plata", "La Bandera Radical", "Anales del Ateneo", "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales", cuando el 20

1. GUILLERMO DE TORRE: "La generación española de 1898 en las revistas del tiempo". Nosotros, Segunda época, Año VI, Nº 67. Buenos Aires, octubre de 1941.

de agosto de 1899, Julio Herrera y Reissig publica el primer número de LA REVISTA. A los pocos días, Javier de Viana edita, por intermedio de Barreiro y Ramos, su novela *Gaucha*. Antes del año, *Ariel* levanta su vuelo ante el asombro continental de Hispanoamérica; Juan Zorrilla de San Martín reúne en un folleto las páginas religiosas de *Huerto Cerrado*, por mandato de Mariano Soler; y *La raza de Cain* atrae la atención del mundillo rioplatense sobre la personalidad de Carlos Reyles... Bastan estos hechos singulares para dar la evidencia de que Montevideo congregaba en aquellos instantes a un núcleo excepcional que no ha sido superado. María Eugenia Vaz Ferreira ya era la primera y única poetisa hispanoamericana y Eduardo Acevedo Díaz continuaba forjando sus novelas históricas. Hasta este momento, Herrera y Reissig seguía siendo el sobrino de Julio Herrera y Obes...

Pero aparece LA REVISTA, y Herrera y Reissig se siente conductor, de igual manera que, años después, se va a declarar "emperador"... No obstante, la producción literaria de Herrera y Reissig, hasta el momento, sólo mostraba como presea el *Canto a Lamartine*, de 1898, con sus catorce páginas de cuatrocientos setenta y seis versos horribrosos en la combinación hepto-endecasílabo.

LA REVISTA alcanza a publicar dos tomos y se enorgullece de su cronométrica aparición quincenal. El tomo I —se hace constar en la última página del mismo— está formado por 288 páginas, en las que figuran los primeros literatos del país y muchos extranjeros, de primera categoría. (Es curioso que, entre los autores que LA REVISTA congrega, no aparezca el nombre de José Enrique Rodó, ni el de Eduardo Acevedo Díaz.)

El tomo I consta de nueve números y, al final del mismo, se agrega esta aclaración singular: "... con el [ejemplar] del 5 de "enero, se abre la segunda serie de nuestra publicación, o sea el "segundo tomo, el que se clausurará el 20 de junio del año entrante"... Lo anticipado, casi se cumple al pie de la letra: LA REVISTA deja de aparecer, con el número 13, exactamente, el 10 de julio de 1900, con quinientas sesenta páginas.

Cuando aparece este tomo II, Herrera y Reissig no puede resistir la tentación de confiarle a sus lectores estas afirmaciones jubilosas:

LA REVISTA sale vestida de gran gala, con tipo nuevo, "llegado recientemente de Alemania, y por la elegancia de "la forma y por la nitidez del impreso, bien podemos asegurar, excluyendo nuestra modestia, que honra a la tipografía "nacional, no habiendo, hasta la fecha, visto la publicación "ninguna otra publicación en su género tan ricamente ataviada y tan aristocrática en su porte"...

Evidentemente esta afirmación es, por egocéntrica, excesiva.

III

Pasan unos años, y en mayo y en junio de 1907, Julio Herrera y Reissig vuelve, con renovado entusiasmo, para publicar una "revista de altos estudios", que titula LA NUEVA ATLÁNTIDA. Creo que de esta publicación, solamente, aparecieron los dos números mencionados. No he podido obtener ningún dato relacionado con esta "revista de altos estudios", pues en ninguna de las bibliografías del poeta, publicadas hasta la fecha, la he visto mencionada. Se publicó en la Tipografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, y tuvo la Dirección ubicada en la Torre de los Panoramas: calle Ituzaingó, 235... César Miranda, el albacea literario de Herrera y Reissig y su amigo más íntimo, vagamente recuerda ahora que Julio publicó una revista... después de LA REVISTA. Y sin embargo, en el primer número de LA NUEVA ATLÁNTIDA, en las últimas páginas, se transcribe un elogioso artículo, publicado en *La Razón* de Montevideo, bajo el pseudónimo "Aladino" que, evidentemente, es de César Miranda... La hermana de Herrera y Reissig, al dedicar algunas páginas de su biografía del poeta a LA REVISTA no menciona en ningún momento a LA NUEVA ATLÁNTIDA... Todo traduce, sin embargo, la evidencia de que, cuando Herrera y Reissig se propuso realizar la empresa de esta segunda publicación tenía el propósito de llevar a cabo una singular tentativa. "Aladino" escribe, anticipando información: "... aparecerá en abril próximo, será mensual, de cien páginas y con " colaboradores de reputación universal..." LA NUEVA ATLÁNTIDA vive solamente dos meses: mayo de 1907 y junio de 1907; son ciento cincuenta y seis páginas en total. Nunca más volvió Herrera y Reissig a intentar parecidos esfuerzos; pero, en ambos casos evidenció sus generosos afanes culturales. Es realmente extraordinaria la demostración que estas páginas dan de su actitud de conductor: solamente escribe el programa de acción que se propone cumplir —lo titula "En el circo"— en las tres primeras páginas del primer número.

Pero, no en vano transcurre poco más de un lustro entre una y otra revista. El Herrera y Reissig que redactara el "Programando" inicial de LA REVISTA, no parece ser el mismo que escribe "En el circo". Si se quisiera una prueba terminante de la renovación intelectual que se opera en el poeta, desde una a otra revista, bastaría cotejar paralelamente estos dos "prólogos". La forma difiere fundamentalmente. Herrera y Reissig evoluciona de manera radical y definitiva. El prologuista de 1899, escribe desde su Torre, indiferente al medio, enjuiciando:

"... estos días de enervamiento y de frivolidad, en que no existen centros literarios, y en que se fundan footballs, presenciándose, al revés del triunfo de la cabeza, el triunfo de los pies, y, mientras el Ateneo, no es, en realidad, sino un bello cadáver de arquitectura, que luce su robusta mole frente a la estatua de la Libertad."

Y el prologuista de 1907 alza su grito fervoroso, en un estilo hecho de vibración espiritual, y exclama:

"... Y el templo de Minerva cerrado yace.
" Una multitud de acróbatas profanos trepa por sus columnas, entre los peristilos y las paredes ruinosas.

" Y del *Campo Sacro*, de sus jardines devastados se han hecho canchas de football y de carreras... ¡Oh sarcasmo!

"... Hagamos pueblo y no rebaños... Forjemos almas, no sólo músculos. (...)

" Tracemos la periferia psicológica futura de la nacionalidad. Concursos. Academias. Baños públicos. Liceos populares. Congresos internacionales de estética. Certámenes de artes plásticas. Propiedad literaria legalizada por el Estado. Asociación de escritores amigos. Retribución del trabajo cerebral. Franquicias y protección a la publicación. Subvenciones a los intelectuales y ubicación de los literatos en los puestos públicos de alta categoría y en la diplomacia, para mayor gloria de la nacionalidad. Pensiones de estudio en el extranjero. Juegos florales. Premios. Lauros. Becas. Cátedra de enseñanza libre. Apoteosis del talento. Estatuas de los más altos espíritus en plazas y paseos públicos..."

Antes, en la misma página había pedido con una aguda visión del porvenir y de la realidad de la República lo que aún hoy es aspiración nacional:

"Escuelas de agronomía, agropecuaria y de mineralogía en los departamentos. Enseñanza nocturna para obreros. Difusión de las Artes plásticas. Universidad libre. Ateneo de verdad. Liceos de enseñanza preparatoria y gimnasios en toda la República. Educación política de las masas. Fiestas escolares. Democratización de las Ciencias.

" Alta pedagogía. Centro de bellas artes. Glorificación histórica de los héroes y de los grandes hombres. Exposiciones y Certámenes cosmopolitas. Fundación de una Academia de honor..."

Asombra pensar que tan vigorosa visión del porvenir fuera el fruto del que, en ese mismo instante, estaba forjando los sonetos de *Los peregrinos de piedra*. A veces los poetas suelen tener del futuro un anticipo profético.

IV

Hacia 1900 —el año inaugural del siglo es hito y punto de partida— nace en nuestra literatura el "modernismo" que Juan Ramón Jiménez define con vehemencia, de este modo:

"... nombre ocasional, eterno en apariencia y destino, que encierra en sí, en su verdad fatal, mucho más de lo que creyeron sus nombradores o de lo que suele pensarse, escribirse o decirse hoy por los que lo nombran sin conocimiento ni sentido profundos." ²

De este modernismo —"reencuentro fundamental de fondo y forma humanos o más que humanos", según el citado Juan Ramón— fué nuestro Julio Herrera y Reissig, con sus revistas, paladín genial. Recurrió a las publicaciones periódicas, en un ambiente hostil, para recoger las voces dispersas. No fué excluyente, aunque faltan algunos nombres preclaros contemporáneos en las páginas de sus revistas. No se dejó desalentar por la reiteración del fracaso. Cumplió su misión rectora de manera singularmente generosa: de todos, más que de él, hay muestras en las páginas de sus periódicos. Quien quiera estudiar la evolución prodigiosa de Herrera y Reissig deberá abreviar en estas fuentes de extraordinaria elocuencia. ³ En LA REVISTA aparecen Roberto de las Carreras, Toribio Vidal Belo, Juan

2. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: "Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea". Nosotros, Segunda época, Año V, Nº 48-49, Bs. Aires, marzo-abril, 1940.

3. Además del artículo de presentación ya mencionado, Herrera y Reissig publicó en La Revista los siguientes trabajos originales: Conceptos de crítica (20/X y 21/XI/899); La musa de la playa, poema (5/XI/899); Holocausto, poema (5/XII/899); Wagnerianas, poema, (10/I/900); A Guido y Spano, poema (25/I/900); Sueño de Oriente" de Roberto de las Carreras, reseña crítica (25/IV/900); Psicología de unos ojos negros, poema (10/VI/900); "La Chacra" de José G. del Busto, reseña crítica (10/VI/900); Plenilunio, poema (25/VI/900).

José Illa Moreno, los tres poetas que ejercen sobre Herrera y Reissig una influencia decisiva. Y lo que traduce gallarda actitud: una generosidad sin límites, una ausencia de vanidad y un sentido cordial de convivencia. En las dos revistas de Herrera y Reissig publican quienes más tarde van a resultar figuras señeras; pero, entre loores, entregan, de igual modo, sus producciones al "joven poeta", los que ya tenían personalidad literaria. El poeta acoge con estimulante optimismo a los que llegan y saluda con respetuosa consideración a los que cada vez más se van a distanciar de sus predilecciones. A Zorrilla de San Martín, ya prócer en el éxito continental de su *Tabaré*, Herrera y Reissig rinde homenaje publicando su retrato y alabando su poesía con encendido elogio.

Una firma llama la atención: María Eugenia Vaz Ferreira decora el primer número de LA REVISTA, del mismo modo que el primer número de LA NUEVA ATLÁNTIDA. En la primera de la vibrante nota de los espléndidos endecasílabos titulados *Triunfal* y los serenos versos *Un sano*; y en la segunda, bajo el título *Poesía*, canta una elegía becqueriana. Esta notoria preferencia por engalanar el doble comienzo de sus empresas literarias con el nombre de María Eugenia, señala un aspecto de Herrera y Reissig que tiene hondas significaciones.

V

Entre LA REVISTA y LA NUEVA ATLÁNTIDA describe su armoniosa parábola cultural VIDA MODERNA, desde la cual Raúl Montero Bustamante, con una ejemplar dedicación, lleva a cabo una rectoría intelectual que, todavía, espera que se le haga merecida justicia.⁴ Paralelamente, con el nuevo siglo, comienza a morir el *Almanaque*

4. Entre noviembre de 1900 y setiembre de 1903 aparecieron, más o menos mensualmente, 34 números de *Vida Moderna*. Los primeros 27, bajo la dirección conjunta de Rafael Alberto Palomeque y Raúl Montero Bustamante, quedando luego éste al frente de la revista. En el N° 34 —que habría de ser el último— se incorporó a la dirección Julio Lerena Joanicó. *Vida Moderna* publicó algunas colaboraciones de Eduardo Acevedo Díaz, José Enrique Rodó, Alberto Palomeque (que fué su inspirador en la primera época), Lucio V. Mansilla, A. Bonilla y San Martín, Alvaro Armando Vasseur, María Eugenia Vaz Ferreira, Alberto Nin Frías, Jules Supervielle (sus primeros versos) y los dos actos iniciales de una traducción de *Hamlet* por Juan Zorrilla de San Martín. Entre todas las colaboraciones desuellan las de Julio Herrera y Reissig: *Epílogo wagneriano a "La política de fusión"* (N° 22, setiembre de 1902); una docena de sonetos de *Los Mañitines de la Noche*, con la advertencia de que dicho libro "aparecerá en París" (N° 31, junio de 1903); *Aguas de Aqueronte*, relato (N° 32, julio de 1903); *Ciles alucinada*, poema ya publicado en el *Almanaque Artístico del Siglo XX* (N° 33, agosto de 1903); *Desolación absurda*, poema (N° 34, setiembre de 1903).

Artístico del Siglo XX que, primero en España y, luego, en el Río de la Plata había recogido, anualmente, las manifestaciones iniciales del "modernismo". En este *Almanaque Artístico del Siglo XX*, Herrera y Reissig publica sus traducciones de Samain, Zola y Baudelaire; Rodó escribe páginas antológicas; Lugones alza sus magníficos versos hugonianos; Darío "decadentiza" —como él dice— sobre temas sutiles, anticipando poemas en prosa que, luego, displicentemente, olvida...⁵

Y tras toda esta extraordinaria actividad literaria, poco a poco se yerguen dos faros luminosos: uno se enciende en el "Consistorio del Gay Saber" para prevenir *Los arrecifes de coral* que levanta Horacio Quiroga en recuerdo del título idéntico de un estudio científico de Charles Darwin, y otro lanza sus ramaladas de luz, desde la azotea de la "Torre de los Panoramas" para iluminar el camino a *Los peregrinos de piedra*...

5. Dirigían el *Almanaque Artístico del Siglo XX*, Francisco G. Vallarino y Juan Picón Olaondo. En los tres números publicados entre 1901 y 1903 hay valiosas colaboraciones de José Enrique Rodó, Roberto de las Carreras, Horacio Quiroga, Federico Ferrando (el famoso *Encuentro con el marinero*), Eduardo Acevedo Díaz y Leopoldo Lugones. Julio Herrera y Reissig publicó allí *Las Pascuas del Tiempo*; un soneto titulado *Rosada y Blanca*; dos páginas en prosa, una sobre Alfonso Daudet, la otra sobre Carlos de Santiago (Nº 1, 1901); cinco sonetos de *Los Maitines de la Noche*, firmados Julio Herrera y Hobbes (Nº 2, 1902); *Ciles alucinada*, poema (Nº 3, 1903). También publicó sus traducciones de Albert Samain (*El sueño de Canope*), Charles Baudelaire (*Una carroña*) y Emile Zola (*Nina*), acompañadas de algunas notas sobre la diéresis silenciada (Nº 3, 1903).

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

RODÓ Y ALGUNOS COETÁNEOS*

I

NO SE HAN ESTUDIADO suficientemente las relaciones que unieron (o desunieron) a los escritores uruguayos del Novecientos. Y nada más importante para la cabal comprensión de cada uno que el minucioso examen de esas relaciones. El tema ha sido abordado, casi siempre, unilateralmente: desde Rodó, desde Herrera y Reissig, desde Florencio Sánchez, desde Quiroga, desde Reyles, desde Javier de Viana, desde María Eugenia Vaz Ferreira, desde Delmira Agustini, para citar algunos ejemplos ilustres. Quizá no sea vana tarea la de intentar (a modo de ejemplo) un esquema plural de las relaciones que mantuvieron Rodó y Julio Herrera, Rodó y Florencio Sánchez.

Con esta nota no se pretende agotar el tema o llegar a conclusiones definitivas. Tal pretensión resultaría vana en el actual estado de esta investigación. Se pretende, en cambio, exponer objetivamente los elementos que un primer y rápido estudio puede aportar; se pretende, también, trazar algunas coordenadas que faciliten el ulterior desarrollo del tema; no se pretende en fin, introducir revelaciones sensacionales sino actualizar una documentación que pese a ser conocida por los estudiosos permanece ignorada hasta por aquellos que no se recatan de opinar o decretar.¹

II

Las relaciones personales entre Rodó y Julio Herrera sufrieron diversas alternativas cuyo trazo quizá quepa en estas líneas: de una primera época en que se frecuentaban, pasando por una (casi inmediata) en que sus tendencias literarias y hasta políticas se oponen,

* Una primera versión de este trabajo se publicó en *Marcha*, año X, Nº 462, Montevideo, 29-X-48, págs. 13 y 16. La documentación ha sido ampliada ahora considerablemente.

1. Este tema ha sido pre-ocupado por el profesor Roberto Ibáñez. En su curso sobre Julio Herrera y Reissig (Facultad de Humanidades, 1947); en algunas publicaciones periódicas (*Marcha*, *Anales del Ateneo*, *Cuadernos Americanos*); en su libro inédito, *Imagen documental de Rodó*, Ibáñez se ha remitido repetidamente a los mismos textos, a los mismos testimonios, a los mismos documentos que se utilizan aquí. La coincidencia en el enfoque es, en muchos casos, inevitable y corresponde, por tanto, reconocer una vez más la deuda hacia esta labor ejemplar.

hasta un momento final en que Rodó, sin alterar ni violentar sus convicciones, pudo reconocer —objetivamente— la indiscutible calidad del poeta.

La primera etapa se halla hoy bastante bien documentada. Cuando Julio Herrera y Reissig publica en 1898, y en folleto, su *Canto a Lamartine*, Rodó —cuatro años mayor pero mucho más maduro— gozaba ya de una sólida reputación de crítico literario, adquirida por su labor en la *Revista Nacional* (1895-97) y por su opúsculo *La vida nueva I* (1897) —reputación que fuera sancionada, además, por los juicios de personalidades tan eminentes en su época como Leopoldo Alas, Salvador Rueda y Rafael Altamira. El novel poeta envía entonces su *Canto* al joven crítico con esta reticente dedicatoria: “*Al distinguido Literato, autor de la «Vida Nueva» José E. Rodó*”.² Aunque se ignora si Rodó acusó recibo del poema, es casi seguro que lo haya hecho. Y no sólo porque acostumbraba cumplir con las normas de la más elemental cortesía literaria, sino también porque debe haber mirado con benevolencia la producción del joven. Lo cierto es que no publicó ningún juicio crítico sobre el *Canto a Lamartine*. E hizo bien, ya que Julio Herrera y Reissig era entonces un anacrónico epígono del romanticismo español, un mediocre versificador, un lírico trivial. (En una estrofa canta:

*Tu casta poesía
Vivirá mientras haya juventud,
Mientras que pueda el alma sollozar,
Mientras inspire gloria la virtud,
Mientras derrame un beso de armonía
El corazón humano al despertar!)*

Y Rodó ya se encontraba bajo el influjo de la poesía de Rubén Darío.

2. Por esa misma época, y en un papel que no llegó a ser publicado, Julio Herrera satirizaba el artículo de Rodó, intitulado *El que vendrá*, precisamente uno de los dos que integran *La vida nueva*. Escribía entonces: “A propósito, la ingenuidad de un crítico uruguayo que para dar a entender en una de sus obras que la Humanidad desalentada espera su salvación de un poeta o de un novelador. No [hay en] las historias de las infelicitades místicas y candorosas algo que se pueda comparar a la invocación con que el visionario del porvenir de la especie remata su animado opúsculo. Nada representan los Darwin, los Comte, los Spencer, los Littré, los Renán, los Claudio Bernard, los Proudhon, los Marx, los Stirner, los Arnold Rudge, los Ruskin, los Nietzsche. No es un filósofo quien desentrañará la verdad, quien marcará nuevos rumbos al ser humano; no será un pensador, un sociólogo, el [profeta] iluminado del siglo XX. Los que piensan, al sentir del crítico, son los literatos. Ellos son los que adormecerán con su nepenthe milagroso las desventuras humanas. Oigamos a nuestro crítico; anonadémonos ante su unción de Bautista inquieto y apesadumbrado, nunciador de un orto nuevo de progreso y de felicidad. (En el Archivo Julio Herrera y Reissig se custodia este texto que pertenece a una obra inédita: *Parentesco del hombre con el suelo*.)

Anticipándose algo a la metamorfosis de Herrera y Reissig, Rodó penetraba en el clima del Modernismo. Su ensayo sobre Rubén Darío, publicado en 1899, testimonia su entusiástica incorporación a esta corriente poderosa que modificaría profundamente el curso de la literatura en lengua española. (Alguna reserva, algún reparo circunstancial, la independencia espiritual que Rodó siempre preservara, no disminuyen demasiado su cálida adhesión —en espíritu y forma— al Modernismo.) Rodó envió a Julio Herrera un ejemplar del ensayo, y el joven poeta se apresuró a agradecerle el libro en un par de tarjetas que documenta doblemente su aplauso a la obra crítica y su tácito reconocimiento de la jerarquía de su autor. El poeta, que prodigaba sin rubores el incienso, dice: *“Julio Herrera y Reissig saluda afectuosamente a José Enrique Rodó y le agradece el envío de su preciosa producción, en la que ha vuelto a cincelar y a sondear con una galanura de lenguaje y profundidad de juicio admirables. Puede estar satisfecho el laureado Rubén Darío de esta nueva condecoración de triunfo, al haber encontrado un prosista poeta y un Fidiás crítico que haya adivinado y esculturado, al mismo tiempo, la Musa exótica y crepuscular del autor de Azul, presentándola en todas sus andrajosidades sublimes, y todas sus exquisiteces voluptuosas, sus lujos orientales, su coquetería parisiense, su sensualidad artística, su rareza bizantina, su desnudez aristocrática, su galantería Borbónica y su delicadeza florentina! Rodó es un anatómico que enflorece donde examina y hace hablar lo que cincela. La antorcha de su erudición rasga y alumbrá; su lente acerca sin agrandar; su intuición de Moisés artístico, señala y profetiza. Su pluma, despierta: es el Pigmaleón [sic] de nuestra literatura! ¡Choque su copa con la de su particular amigo”*. La relación personal parece establecida.

En julio del mismo 1899, Herrera solicita de Rodó una colaboración para su próxima publicación literaria: *La Revista*. Le escribe en términos de profundo aprecio y le ruega que pase “por ésta su casa”, pagándole así una de las tantas visitas que le adeuda. Se despide reiterándose su *siempre amigo*. De estas expresiones puede deducirse un trato personal. Lo que quizá no signifique verdadera amistad. ¿Acaso era posible? Aunque en ese momento ninguno de los dos había completado su fisonomía —humana y literaria—, y ambos estaban en vísperas de una poderosa transformación que los dividiría profundamente, sus intereses pudieron no coincidir. Por otra parte, ya los separaba, por un lado, la mayor madurez intelectual de Rodó, su constante ejercicio del pensamiento, y, por el otro, la pasajera indiferenciación poética de Julio Herrera, su acusado sensualismo.

El 1900 presenciaria una transformación radical en estas relaciones superficiales. Para Rodó significó, con la publicación de *Ariel* (que no envió al poeta), la sustitución de su entusiasmo modernista por la milicia de América, al mismo tiempo que una subordinación mayor de la crítica desinteresada a una política literaria de proyecciones continentales.³ Para Herrera y Reissig el Novecientos trajo con el agravamiento de su corazón la revelación de su auténtica personalidad poética. El joven eufórico y convencional del *Canto a Lamartine* aprende a conocerse gracias a la veloz madurez que opera la taquicardia, gracias (también) a la doble presencia poética y humana de Lugones y Roberto de las Carreras. Herrera fundó entonces la *Torre de los Panoramas*, cenáculo literario que escandalizó a nuestros abuelos. (Era, en realidad, un altílo desmantelado, en la casa paterna, donde Julio recibía a sus amistades. Cuando murió don Manuel Herrera, en 1907, el poeta debió abandonar la *Torre*.)

Los destinos de Rodó y Julio Herrera se separaron entonces definitivamente. Si nunca había existido entre ambos más que una relación superficial, ahora no podía subsistir ni siquiera esa relación. Rodó abandonaba disgustado el mundo poético del Modernismo para entregarse a la lucha americanista, mientras Herrera se amurallaba en su *Torre* para crear la más pura poesía de nuestras letras, para cultivar la leyenda escandalosa de su intensa personalidad, para ingresar como príncipe en ese mismo Modernismo que Rodó ya abandonara. Éste creyó entonces que la hora de América no permitía exquisitices exóticas, torres de marfil o estremecimientos decadentes. Y en carta privada a Manuel Díaz Rodríguez (21-I-1904) resumiría su posición con estas palabras: "... siempre que me ha tocado dar juicio sobre la literatura contemporánea he insistido en que su defecto radical y más grave es su despreocupación infantil respecto de toda idea, de todo sentimiento, de todo alto interés que afecten a las sociedades en que esa literatura se produce. Vive cultivando formas, sonidos y colores. Y yo, que como el que más gusto, en el arte literario, de lo que esencialmente es arte; yo que venero la forma, el estilo, y me deleito en el color, no por eso limito mi concepto de la literatura a lo que en ella hay de desinteresado, de asimilable al «juego» —como del arte opina Spencer—; sino que he creído siempre en la trascendencia social, en lo que tiene de propaganda de ideas, de eficaz instrumento de labor civilizadora". No advirtió (no pareció advertir) Rodó que la milicia americanista podía no abolir ese mundo enrarecido pero americano del Modernismo. Y desde enton-

3. En carta a Unamuno escribiría el 20 de marzo de 1904: "Yo no aspiro a la torre de marfil: me place la literatura que, a su modo, es milicia...". (Véase el texto completo en este mismo Número.)

ces calló casi unánimemente frente a Rubén Darío, frente a Leopoldo Lugones, frente a Julio Herrera, frente a Quiroga. No quiso combatirlos pero predicó su mensaje al margen de aquellos artistas.

Y como si el azar quisiera ahondar más la diferencia de carácter y tendencias que separaban ya a Julio Herrera de Rodó, la pequeña y poderosa pasión política vino a enfrentarlos. A fines de 1900 Rodó capitanea, con otros jóvenes, el movimiento unificador del Partido Colorado, dividido entonces en fracciones rivales que aseguraban su debilidad, su segura derrota, frente al Nacionalismo. Para lograr la unificación, los jóvenes prepararon activamente un banquete mayúsculo en el que confraternizarían los cabecillas de cada fracción. En una violenta conferencia (19-XII-900), el poeta Julio Herrera y Reissig desciende a la arena política y pretende liquidar, por el ridículo, el acto. Su posición puede sintetizarse en esta frase que él mismo acuñó: "*¡Anhelamos, queremos, ansiamos una confraternización de ideales, pero nos reímos de una confraternización de estómagos!*".⁴ Toda la inflamada y fácil diatriba no impidió el triunfo total de los unificadores y el banquete se realizó el 21 de enero del 901. Rodó, que fué uno de sus oradores, predicó entonces (según palabras de un diario de la época), la obediencia a los principios y no a las pasiones, a la fuerza y no a la violencia.⁵

En 1902, y para subrayar aun más su posición política, Julio Herrera publica en la revista *Vida Moderna* (Nº 22, setiembre) su escandalosa carta a Carlos Oneto y Viana: *Epílogo wagneriano a "La política de fusión" con surtidos de psicología sobre el Imperio de Zapicán*.⁶ Allí, bajo la protección de un epígrafe de Nietzsche (donde se dice, entre otras cosas: *abomino todo sacrificio al dios vulgo o al dios éxito. Me repugna lo trivial*), el poeta insulta con brío al Uruguay, a los partidos tradicionales, a los cabecillas y propone una política sin partidos. En su furor apocalíptico hace algunas honrosas excepciones. (La suya, es claro; no la de Rodó, por

4. En un folleto de 16 páginas publicó Herrera la conferencia (Montevideo, Tipografía L'Italia al Plata, diciembre 19 de 1900). El Día del 20 de diciembre insertó una nota que resumía, con rara objetividad, el contenido de la pieza oratoria: "El Sr. Herrera y Reissig disertó sobre el banquete de la confraternidad colorada, oponiéndose resueltamente a su realización, porque él no implica otra cosa que simples uniones estomacales, según el criterio del conferenciante. También el Sr. Herrera comentó a propósito de esta fiesta, la política de algunos personajes colorados, expresándose en términos severos. En algunos párrafos de su conferencia fué muy aplaudido el señor Herrera y Reissig".

5. La actuación de Rodó está reseñada en la biografía de Pérez Petit (ed. de 1937, págs. 200-210). En El Día (22-I-901) se transcribió, íntegro, el discurso de Rodó, del que el libro citado ofrece sólo algunas páginas.

6. Ha sido reeditada por Claudio García y Cía. (Montevideo, [1943]), con un prólogo anónimo en el que se comenta el paradójico patriotismo de Julio Herrera.

cierto.) ¿Cómo pudo juzgar Rodó aquella conferencia y esta carta? Es probable que las considerara un exabrupto. Y aunque quizá no sea legítimo deducir que este antagonismo político haya suscitado uno personal, parece evidente que estas actitudes del poeta no pueden haber contribuido a borrar diferencias.⁷

En los años subsiguientes, Rodó y Julio Herrera realizan con total independencia sus respectivas obras. La separación entre ambos parece ahondarse, como lo indican, indirectamente, algunas cartas del *Archivo Rodó*. De 1904 es el borrador de una, a Juan Francisco Piquet, en el que Rodó escribe: *"También le envío una preciosa composición publicada en un diario, y que lleva al pie la firma de una eminencia que con obras de esa magnitud no tardará en levantarse a la sublime altura de los super-hombres nietzschianos, dejando humillados y casi abollados a los más grandes vates de los tiempos presente y futuros"*. Quizás estas palabras no se refirieran a Julio Herrera. Pero parece indudable que aluden a un tipo de poema en que solía incurrir el pontífice de la Torre. Apoyan esta interpretación unos párrafos de una carta contemporánea en que Rodó agradece a Quiroga el envío de *El crimen del otro* (1904). Con una clara alusión al decadentismo del primer libro de Quiroga (*Los arrecifes de coral*, 1901) le expresa: *"Me complace muy de veras ver vinculado su nombre a un libro de real y positivo mérito que se levanta sobre los comienzos literarios de Ud., no porque revelaran falta de talento, sino porque acusaban, en mi sentir, una mala orientación"* (9-IV-904). En el mismo sentido, y esbozando un panorama americano, había escrito, el 20 de marzo del mismo año, a don Miguel de Unamuno: *"La vida literaria se arrastra por aquí (y, en general, en América) muy perezosa y lánguida. Hay cierto estupor.*

7. Puede señalarse aún otro elemento —lateral— de fricción. En la polémica sostenida entre Vasseur y Roberto de las Carreras —que se transcribe en este mismo Número— puede verse una malévola alusión a Rodó. Al trazar de las Carreras una larga teoría de literatos que (según él) despreciaban a su contrincante, incluye a Rubén Darío y lo califica: el titideador de Rodó. Se alude aquí, sin duda, al deudado episodio de la edición aumentada de *Prosas Profanas* (París, Bouret, 1901). Darío solicitó y obtuvo de Rodó la autorización para transcribir como prólogo del libro su estudio, publicado independientemente en 1899. Pero por lamentable descuido (cuya responsabilidad total recae sobre el poeta) el estudio se imprimió sin firma, lo que suscitó una justificada amargura en Rodó. Por la mención que hace de las Carreras puede verse que algunos aprovecharon el incidente para envenenadas apreciaciones. Rodó no pudo desconocer este puntazo del extravagante compatriota; tampoco pudo desconocer que en esta polémica de las Carreras estuvo estrechamente asistido (si no sustituido) por Julio Herrera y Reissig. (Sobre las relaciones, personales y literarias, entre Rodó y Darío ha preparado un largo ensayo, aun inédito, el profesor Ibáñez. Allí se estudia detenidamente el incidente de la edición Bouret y se transcriben las cartas y documentos que lo ilustran.)

Por fortuna va pasando si no ha pasado ya aquella ráfaga de "decadentismo" estrafalario y huero que nos infestó hace ocho o diez años. Yo creo que pocas veces, en pueblos civilizados «del todo», se habrá dado ejemplo de tan pueril trivialidad literaria, y tanta perversión del gusto, y tanta confusión de ideas críticas, y tanta ignorancia audaz, y tanta manía de imitación servil e inconsulta, como se vió en algunas partes de nuestra América con motivo de aquella carnavalada. En Montevideo, no es donde hizo más estragos, por fortuna. Aquí hay formado un cierto espíritu de crítica perspicaz y vigilante, y respiramos un ambiente más «europeo», en estas cosas, que en otras partes de América, sin exceptuar algunas donde la grandeza material es mayor y la civilización más «aparente» y suntuosa". No es ilícito suponer que Rodó vinculara, de alguna manera, este decadentismo a ciertas expresiones poéticas, a ciertas actitudes, de Julio Herrera y Reissig.⁸

La deliberada y minuciosa hostilidad de Julio Herrera hacia el burgués ambiente montevidiano favorecía el desconocimiento o la incompreensión de su poesía. También favorecía el desconocimiento o la incompreensión, su mala política literaria. Es cierto que Herrera publicaba sus versos y sus artículos críticos en revistas y periódicos, pero descuidaba recogerlos en volumen y sólo los muy devotos podían seguir la trayectoria de su poesía al través de las dispersas publicaciones. (Aun hoy no se ha trazado su bibliografía completa.) Es cierto, además, que en 1905 Raúl Montero Bustamante escogió 19 poemas de Julio Herrera para su generoso y poblado *Parnaso Oriental*. Pero eso no significaba la consagración, ya que Julio Herrera alternaba con otros noventa poetas (incluso Rodó) y sus composiciones competían con unas trescientas; además, el editor acompañó sus versos de una nota en que divagaba abundantemente sobre él, al mismo tiempo que lo envejecía en dos años. (Entre otras cosas expresaba, en las págs. 285-86: "*De su musa extraña y versátil, de su misantropía literaria, de su rebeldía intelectual, de su «dandismo» sombrío y trágico a lo Jorge Brummel, de su rara imaginación, macabra hasta Verhaeren, alegre hasta los copleros populares,*

8. La resistencia que ofreció Rodó a lo que él calificaba de decadentismo data de los orígenes de su carrera literaria. En su *Archivo* se puede ver el borrador de una carta a Leopoldo Alas en que expresa: "Si no desconfiara de mis fuerzas para tal empresa, diría que el plan de esa colección [alude a *La vida nueva*, cuyo primer volumen, recién publicado, le envía] se basa en el anhelo de "encauzar" al modernismo americano dentro de tendencias ajenas a las perversas del decadentismo "azul"... o "candoroso", según Ud. y yo hemos convenido en llamarle, valiéndonos, como Ud. dice, de un eufemismo". La fecha es: 5-IX-897. Dos años después, Rodó acusaría el impacto de *Prosas Profanas* en su estudio sobre Darío (1899), para volver, en 1900, a una posición de enjuiciamiento severo del Modernismo en lo que tenía de exotismo decadente.

de sus canciones de un enfermo sonambulismo, sólo queda en el espíritu una perturbación vaga, un temor lejano de algo desconocido...")

Cuando en 1908 Rodó presentó ante la Cámara de Representantes el Proyecto de Ley para pensionar a Florencio Sánchez en su viaje a Europa, los amigos de Herrera y Reissig se escandalizaron, y uno de ellos, *Pablo de Grecia*, salió a la prensa a preguntar por qué no mandaban también a Europa al poeta. Su artículo (*La Razón*, 7-IV-908) desencadenó una polémica cuyo resultado final fué dividir la opinión pública en tres partidos: el de los que negaban de plano al pontífice de la *Torre*, el de los que lo admitían pero lo igualaban o postergaban a un Roxlo, a un Papini y Zás, a un Frugoni, a un Falco, y el de los que lo proclamaban —con celo casi electoral— el mayor poeta uruguayo.⁹ En ese instante César Miranda pudo haber dicho a Julio Herrera lo que años antes dijera Valéry a Mallarmé: "*Uno le censura; otro le desdeña. Irrita usted, causa lástima. El gacetillero, a expensas de usted, divierte fácilmente al universo, y sus amigos sacuden la cabeza... Pero ¿sabe usted, siente esto: que hay en cada ciudad de Francia un joven secreto que se haría despedazar por sus versos y por usted mismo?*". Rodó no era (nunca fué) ese joven secreto. Si durante la polémica hubiera escrito en favor del poeta, el peso de su palabra magistral hubiera quizá consagrado objetiva y definitivamente a Julio Herrera y Reissig. Pero Rodó guardó silencio porque no creía a Herrera el mayor poeta uruguayo, porque no podía aceptar su (para él) enrarecido mundo poético. Ese silencio significativo traducía, además, la profunda y recíproca incomprensión que el tiempo había ahondado entre ambos.

Dos episodios ocurridos con escaso intervalo no contribuyeron a mejorar la situación. El Concurso de obras teatrales en un acto organizado por el Conservatorio Labardén, de Buenos Aires, en los primeros meses de 1908, fué la ocasión escogida por el azar para enfrentar —una vez más— a Rodó y Julio Herrera. Queda de este episodio el testimonio ofrecido por Pérez Petit en su *Rodó* (págs. 269-278). El caudaloso ensayista integró con Rodó y Elías Regules el jurado que debía fallar en dicho concurso. Al mismo presentó Herrera una pieza, titulada *La sombra*, que no alcanzó a ser juzgada porque se perdió el único ejemplar enviado. Pérez Petit adjudica la entera responsabilidad de tal pérdida a Rodó, a quien (por otra parte) presenta como desaprensivo en el cumplimiento de sus deberes de jurado. De su relato surge, sin embargo, otra posibilidad:

9. En este mismo Número se transcriben o resumen los textos de esta polémica.

la de que haya sido él mismo el involuntario responsable de la pérdida. Ahora parece bastante difícil resolver el punto. Puede suponerse, sin mayor violencia, que este incidente debió haber suscitado una reacción nada favorable al jurado en el poeta.¹⁰

Al año siguiente, Rodó tuvo ocasión de tributar a Julio Herrera un equivoco homenaje que, por su especial difusión, no pudo pasar inadvertido a este último. Como colaborador de la discutida *Biblioteca Internacional de Obras Famosas*, y encargado de la selección de autores uruguayos, Rodó escogió tres poemas de Herrera (*El banco del suplicio*, *El suicidio de las almas*, *El viaje*) y los presentó con una nota de insuperable sobriedad, de casi invisible elogio, que de ningún modo puede estimarse como juicio crítico. Dice allí: "*Julio Herrera y Reissig, nació en Montevideo en 1878. Fundó, siendo casi un niño, el periódico literario «La Revista», donde aparecieron sus primeras composiciones poéticas y ensayos de crítica y literatura, de que también era autor. Formó alrededor suyo un grupo de juventud apasionada por las letras, que recibía las influencias del movimiento literario modernista. Luego de haber trabajado con gran asiduidad en aquel periódico y en otros de que fué colaborador, dentro y fuera de su país, su producción ha sufrido breve eclipse, del que resurgirá pronto con el anunciado libro «Los peregrinos de piedra», que ya está en prensa»*". (Véase ob. cit., tomo XX, págs. 10224-25.) La selección no permite asegurar, por otra parte, que Rodó conociera bien la producción herreriana, ya que puede suponerse que se limitó a transcribir algunos de los poemas escogidos por Montero Bustamante para su *Parnaso* de 1905. (Adviértase, al pasar, que Rodó leyó mal, en el mismo libro, la fecha de nacimiento del poeta: por error dice allí: 1873, y al confundir el tres con el ocho, Rodó rejuveneció a Herrera en tres años.)

Luego de la muerte del poeta, cuando aparece en 1910 su primer volumen de versos (*Los peregrinos de piedra*), Rodó continúa guardando silencio hasta encontrar, el 14 de julio de 1913, la ocasión de testimoniar su respeto y su alta estima por la obra de Julio Herrera y Reissig. En el Informe con que se acompaña el Proyecto de Ley presentado ante la Cámara de Representantes y en el que se propone destinar la cantidad de dos mil pesos para costear la publicación de las obras inéditas del poeta, se encuentra, suscrito por Rodó, el más amplio reconocimiento del valor objetivo de estas

10. Durante mucho tiempo se creyó perdida *La sombra*. Actualmente se han conseguido reunir en el Archivo Herrera y Reissig varias copias autografiadas por familiares y amigos del poeta. Su lectura confirma el juicio que (siempre según Pérez Petit) emitió Rodó sobre el conjunto: "... al las hacemos representar todas, nos matan". (Véase ob. cit., pág. 276.)

obras. Allí se aclara el sentido de la Ley con estas palabras, en que puede advertirse la intención reparatoria: "*No se trata, pues, de un simple propósito de lucro, sino de un intento más elevado y plausible: procurar que no permanezcan inéditas e ignoradas, las producciones de un gran ingenio, digno de una consagración póstuma que repare, en cuanto es posible, el olvido a que se ha relegado el prestigioso escritor, precisamente en los días en que era más necesario estimular sus afanes creadores, y premiar con el aplauso público sus indeclinables optimismos de artista*". Es claro que esta declaración, infortunadamente, sólo podía interesar a la inmortalidad del gran lírico.

III

Si el destino de Julio Herrera aparece muchas veces enfrentado con el de Rodó, no sucede lo mismo con el de Florencio Sánchez. Y aun prescindiendo de las distintas esferas sociales en que actúan o de la orientación intelectual de cada uno (Rodó catedrático, diputado, crítico literario, pensador; y Sánchez bohemio, dramaturgo, anarquizante) y atendiendo únicamente a las obras respectivas, resulta evidente que mientras Rodó representa al literato de gabinete, Florencio representa al escritor de la calle. Es claro que el triunfo unánime del teatro de Sánchez lo impone a la consideración de todos los públicos, y sus obras logran también el aplauso de los entendidos. En Montevideo fué Samuel Blixen —el primer crítico teatral de la época— quien consagró a Florencio con ocasión del estreno en esta capital de *M'hijo el doctor*, el 15 de octubre de 1903. Es posible que entonces Rodó no acostumbrara concurrir habitualmente al teatro. (Se hallaba sumergido en la creación de *Proteo* y en una intensa labor política.) Pero fué invitado a una lectura privada del drama de Florencio Sánchez a realizarse el 5 de setiembre de 1903 en la redacción del *Diario Nuevo*, y allí pudo conocer y hasta relacionarse con el dramaturgo. No ha quedado, sin embargo, ningún testimonio de esta aproximación. Aunque no es difícil conjeturar que la vinculación entre ambos, por cordial que pudiera haber sido, no podía afectar en nada la profunda divergencia de sus obras. El idealismo filosófico de Rodó, su arte depurado y sereno, la sobriedad y limpieza de sus recursos, nada tenían en común con el crudo naturalismo de Sánchez, con su vigoroso melodramatismo, con su pensamiento simplista y directo. Es cierto que, más tarde, Florencio evolucionará hacia formas más refinadas, menos eficaces, quizá, desde el punto de vista teatral. Pero en este primer momento,

se comprende fácilmente que Rodó no pudiera sancionar con su adhesión absoluta el teatro de Florencio Sánchez.¹¹

Si no se han podido documentar las relaciones personales entre Rodó y Florencio Sánchez en 1903, las mismas resultan evidentes hacia 1908. La carrera de éxitos del joven dramaturgo volvía imperiosa una consagración universal. Florencio soñaba con estrenar en Europa. Pero no podía irse. Una gestión directa ante el presidente Williman fracasa por motivos circunstanciales y entonces Rodó decide presentar ante la Cámara de Representantes, y al frente de una coalición de diputados de distintos partidos, un Proyecto de Ley para enviar a Florencio a Europa. La iniciativa la reconoce el mismo dramaturgo en una carta contemporánea a don Joaquín Sánchez Carballo, su primo: "*Rodó presentará la semana próxima probablemente un proyecto por el que se me acuerda una pensión de 200 pesos por dos años. Irá firmado por un grupo de diputados blancos y colorados de los más representativos y tengo la seguridad casi de que se vote por unanimidad*".¹² En la exposición de motivos que acompañaba al Proyecto de Ley se elogiaba ampliamente al dramaturgo y se transcribían, como la opinión más autorizada, estas palabras de Blixen: "*Si fuera posible enviar a Sánchez al viejo mundo, pensionándolo para que allí trabajara tranquilo tres o cuatro años, el país podría hacer ese pequeño sacrificio para proporcionarse el lujo de contar dentro de poco con un hijo universalmente célebre*". (V. *Diario de la Cámara de Representantes*, 4-IV-908.) El Proyecto murió en la Cámara de Senadores. Pero Williman decidió mandar directamente a Florencio.

Es imposible no subrayar la paradoja que implican estas gestiones de Rodó. Desde 1903 estaba decidido a irse a Europa. Durante muchos años ambicionó publicar allí su *Proteo*. (En uno de los cua-

11. Para la misma Biblioteca Internacional seleccionó Rodó el actor tercero de Nuestros hijos. La nota de presentación, que permite deducir cuáles eran sus piezas favoritas, dice: Florencio Sánchez, autor dramático uruguayo. Sus obras han sido representadas con extraordinario éxito en los teatros de su país y de la República Argentina. Cultiva preferentemente el drama llamado "de tesis". Entre sus producciones han sido las más celebradas: "Nuestros hijos" y "Los derechos de la salud". En 1909 fué a Europa, pensionado por el gobierno de su país, con el propósito de hacer representar algunas de sus obras en los teatros europeos. (Véase ob. cit., tomo XX, pp. 10151-62.)

12. Esta carta fué publicada por el diario montevidense Las Noticias el 7 de noviembre de 1922. Por error se indica allí que el destinatario era D. Joaquín de Vedia; por error, también, Fernando García Esteban (*Vida de Florencio Sánchez*, 1939) retrasa, en un año, la fecha de publicación.

ernos preparatorios de dicha obra, conservado en el Archivo Rodó, se encuentra un proyecto de carátula, así concebido:

José Enrique Rodó

PROTEO

...para los que están de la parte de afuera, todo se hace por vía de parábolas.
San Marcos, cap. IV, v. 11.

Barcelona
1905.)

Sin embargo, ya desde 1904 se puede documentar, con la correspondencia, su voluntad de publicar la obra en Europa, tal como lo expresa, p. ej., en carta a Juan Francisco Piquet (20-IV-904): *"Lo que sí está decidido es que «Proteo» se publicará fuera del país, no bien esté terminado"*.¹³ Su tan acariciado proyecto, que suponía (es claro) un viaje a Europa, se refleja, con insistencia y a través de patéticas fluctuaciones, en sus cartas. Ya en 1904 le habla a Unamuno de ir a *oxigenar* el alma con una larga estadía en Europa (20-V-904). Pero es a Piquet, confidente de sus más íntimos proyectos literarios, al que seguramente escribe, en plena exaltación, estas líneas cuyo borrador preserva los irregulares trazos de la extrema tensión emocional con que fuera compuesto: *"¡Gloria in excelsis Deo! He terminado [mi] labor! Con esta fecha envío a la casa de Fernando Fe, en Madrid, los originales de Proteo, —por intermedio de una casa librera de esta ciudad. Y para fines del futuro abril (o del futuro mayo, a más tardar para fines de junio) está completamente resuelto mi viaje al viejo continente. Iré, primero, por pocos días a Madrid —a fin de ver terminada la impresión de la obra— de allí pasaré a Salamanca, a ver a Unamuno; a Oviedo, a ver a Altamira y Posada; a Sevilla, a ver a Rueda; a Valencia, a ver a Blasco Ibáñez: todo de paso. Terminaré mi gira por Barcelona; sólo a fin de conocer la tierra de mis abuelos —y de allí, tras brevísima permanencia, me pondré en Italia— (esto será, según calculo, para comienzos de julio)— y de Italia (dos meses de estadía) en París donde permaneceré cuatro meses; y a Londres, donde quedará un mes —hasta marzo de 1906, en que regresaré a mi país —para ver cómo están las cosas. Luego, según todas las probabili-*

13. Esta carta puede leerse en el *Epistolario de Rodó* (París, 1921, pág. 34). En el Archivo se encuentran borradores de cartas a Piquet (19-I-904; 1905), a Unamuno (20-III-904) y a Francisco García Calderón (2-VIII-904; 28-VI-906) que corroboran la decisión.

*dades, regresaré a Europa para radicarme definitivamente: desde fines de 1906".*¹⁴

Un fuerte quebranto económico y la minuciosa explotación a que lo sometieron algunos individuos, a quienes Pérez Petit califica —quizá sin exceso— de *vampiros* (ob. cit., pág. 248), impidieron que Rodó pudiera costearse el viaje tan anhelado. Y su orgullo le prohibió siempre pedir para sí lo que solicitaba para otros. Por otra parte, su franca oposición a la política gubernista le costó alguna injustísima postergación, como, p. ej., cuando fué suplantado, por alguien más adicto a los poderes públicos, en la delegación uruguaya que asistió a las fiestas del centenario de las cortes de Cádiz, en 1912.

Estas humillaciones ahondaban más su natural reserva que sólo podía franquearse —y con tanto pudor y tantas reticencias— en las cartas íntimas. En una a Hugo D. Barbagelata escribe Rodó con lucidez: *"Respecto de mi viaje a Europa, bien quisiera realizarlo... pero no entra eso en el número de las posibilidades actuales. Ya sabe Vd. que ni de este gobierno puedo esperar atenciones, ni yo las aceptaría, siendo radicalmente adversario de él y combatiéndolo, como lo combato, por la prensa. Si yo fuera argentino o chileno habría ido a Europa veinte veces, porque en esas vecindades se cotiza un poco más alto la representación de ciertos nombres... Acuérdesse Vd. de lo que pasó cuando las cortes de Cádiz. Estas son pequeñeces de nuestro terruño, de las que no debemos hablar más que entre nosotros mismos"*. (El borrador aparece fechado el 11-II-914.) Y recién en 1916 podrá Rodó realizar su ambición. Pero no irá a Europa pensionado por el gobierno (como Sánchez o como Ernesto Herrera);¹⁵ irá como corresponsal de la revista argentina *Caras y Caretas*. (Esta digresión podrá parecer inoportuna. La creo necesaria hoy, que tantos olvidan o ignoran sobre qué agonía doméstica se levantaba la figura del que toda América proclamaba Maestro.)

Después de la muerte de Florencio Sánchez, Rodó documenta una vez más su respeto y alta estima por su obra. Al tasar en 21 mil pesos las piezas del dramaturgo escribe en el Informe con que acom-

14. El espacio en blanco en la transcripción de esta carta corresponde al del original. Por las indicaciones del mismo texto puede conjeturarse que fué escrita a fines de 1904 o a principios de 1905, aunque quizá esto último sea lo más probable. Otras cartas aportan elementos en el mismo sentido, principalmente una a Manuel Díaz Rodríguez (20-I-904), otra a Alfredo L. Palacios, en la que se anuncia como inminente la partida (29-IV-905), y tres a Piquet que permiten seguir el proceso de su desilusión (19-I-904; 20-IV-904; 20-VIII-909).

15. Tampoco debe olvidarse que Rodó presentó, el 24 de abril de 1913, ante la Cámara de Representantes, y en compañía de Zorrilla, Callorda, Ferrer Olais, Salterain, Schinca y Ramón Guerra, un Proyecto de Ley que concedería a Ernesto Herrera "una pensión graciable de novecientos sesenta pesos anuales por el término de tres años, con el objeto de que perfeccionase sus condiciones artísticas en Europa".

pañía la tasación: "*Teniendo en cuenta la alta valía literaria de dichas obras y el excepcional favor de que disfrutaban en el público del Río de la Plata*", etc., etc. (El texto completo puede verse en *La Razón* del 11-XI-911.)

IV

Algunas publicaciones de los últimos años han dado cierta actualidad al silencio de Rodó frente a Julio Herrera y Reissig, frente a Florencio Sánchez. El examen de sus relaciones personales permite afirmar, creo, que ese silencio no obedeció ni a indiferencia ni a desconocimiento, sino a una profunda divergencia de criterios, de tendencias artísticas, de política literaria, de gustos, de caracteres, hasta de calidades humanas. También permite enunciar estas conclusiones: Rodó, después de 1900, entregado como estaba a la creación de *Proteo* y a la milicia americanista, y luego de espaciar cada vez más el ejercicio de la crítica literaria, no tenía obligación de vocear los nuevos valores que surgieron en América. Parece seguro que Rodó no publicó ningún juicio crítico importante sobre Florencio Sánchez o sobre Julio Herrera y Reissig. Es incierto, sin embargo, que no los haya conocido. Pudo no gustar del naturalismo de uno o del decadentismo del otro, pero en varias oportunidades documentó eficazmente su respeto y su alta estima por las obras de ambos.

TRES POLÉMICAS LITERARIAS

LA POLÉMICA como género literario no ha logrado desprenderse en nuestro país de los vicios, quizá originales, de una formación (o deformación) típicamente demagógica. Se ha buscado siempre causar el mayor daño posible al adversario, entendiendo por tal a la persona y no a la posición intelectual de la misma. Se le han detallado, o inventado, vicios, implicaciones; se ha invalidado su inteligencia o su moral; se ha trazado, con evidente acopio de sombras, su genealogía. Nunca se ha discutido lo que importa: el método, el enfoque del problema, las conclusiones. Nunca se ha atacado la substancia misma de la polémica.

Estas comprobaciones resultan triviales hoy; lo eran, también, hace cuarenta o cincuenta años. Dos de las tres polémicas literarias que exhumamos se inician, se dilatan y concluyen en el ataque personal. La tercera, aparente excepción confirmatoria, no condesciende a la injuria porque se limita a presentar —no a fundamentar— distintas valoraciones de un mismo tema.

Creemos que la exhumación de estos textos puede contribuir al mejor conocimiento de las relaciones personales que existieron entre los escritores del Novecientos.

ROBERTO DE LAS CARRERAS
ALVARO ARMANDO VASSEUR *

I

Siluetas de Open-door
Un "raté"

De entre sus congéneres uruguayos, éste es, acaso, la expresión más acabada del raté literario, que por las circunstancias del medio en que actúa, se ostenta, para singularizarse, y por chifladura hereditaria, con una teatralidad alcibiadesca, elevada hasta el famoso paso que hay más allá de lo sublime...

En el fondo, e intelectualmente, es un pobre diablo parasitario, tomador de viento, cuya cerebración morbosa vegeta en perpetuos disparatares de imaginación. Para imponerse a la admiración de los tontos y de las damiselas románticas, se ha ido forjando poco a poco una vaga gloriola de matón de academia.

* Los textos son suficientemente explícitos. Parece necesario señalar, sin embargo, que al artículo de de las Carreras debió replicar uno de su contrincante. Pero la prensa no lo quiso publicar y su autor se vió obligado a imprimirlo en un Folleto de Ultratumba para hombres solos [Montevideo, 1901], en el que recogía su versión de la polémica y devolvía (o multiplicaba) injuria por injuria. Asimismo, corresponde señalar que esta polémica tuvo para de las Carreras vistosas derivaciones. Como consecuencia de un suelto publicado en *El Deber* (11/VI/901) y en donde se elogiaba la página de *Esfumino* porque revela (...) un desprecio absoluto de las falsas fórmulas y un alto espíritu de justicia raro en nuestros tiempos de "bombo mutuo", de las Carreras envió sus padrinos (Arturo Pozzili y Florencio Sánchez) al autor del suelto, D. Mariano Pereira Núñez (hijo). No hubo duelo, sin embargo, ya que se pudo establecer que de los ataques personales para nada se había ocupado el señor Pereira Núñez; y en cuanto a los juicios literarios, les había dispensado un aplauso por la independencia de criterio que demostraban, y por la creencia de que se emprendía con ellos una campaña de crítica estética, sin intención personal de ninguna clase. (Véase *El Día*, 13/VI/901.)

Al día siguiente, en otro diario (*El País*, 14/VI/901) se censuró, sin dar nombres y en un editorial titulado *Por el honor de la prensa*, el tono personal de la polémica, señalándose que tales procederes, son más ofensivos todavía para la sociedad a quien se supone capaz de leer los procaces rebuscamientos del confeccionador de insultos y de tomarlos en cuenta, que al mismo a quien se pretende herir, desdoran más que al groseramente calificando, al torpe calificador que apela a las rudezas de la palabra en vez de inspirarse, si vió atacado su nombre y fama, en las altiveces de honrada conciencia y en las serenidades de razón equilibre. Tal publicación dió pretexto a de las Carreras para desafiar a su autor, D. Lorenzo W. Cheroni. Por su parte, los padrinos

En pequeño, y guardando las distancias, es una suerte de Hamlet o de René, injertado en cepa criolla, frenético y moralmente pusilánime, tan incapaz de lógicas perseverancias cotidianas como de largos esfuerzos tendentes a cualquier especie de equidad, de dignificación y de superior idealidad.

Es un unilateral, dentro de la insignificancia de su intelecto. Simboliza a las mil maravillas el tipo esencialmente moderno, que florece entre la juventud desorientada de la época, enferma de letra impresa, de retórica y de degeneración. Ser extraño a la realidad, que vive en las antípodas de sí mismo, sin la conciencia real del mundo, de la vida, de la sociedad y del ambiente en que se desarrolla petulante e histriónico y tonto de solemnidad.

Tipo de intelectualoide, pervertido por algunas malas lecturas indigeridas, que suele eructar, algunas veces en folletos que ni siquiera llegan a la mediocridad. Tipo afinado por el ensueño viciado por el ocio, corroído por la vanidad, todo rubio de egolatría y siempre mecido por prolíficos sueños de autograndezas.

Ha viajado sin ver, como tanto imbécil que anda por ahí, en son de civilizado. De sus excursiones no ha traído más cosechas que algunos recuerdos mal hilvanados por la garrapata de su snobismo.

del desafiado (doctores Duvimioso Terra y Andrés Lerena) le aseguraron: a nuestro juicio el suelto referido no da base para la gestión del señor de las Carreras, por lo mismo que es de enércter francamente doctrinario, sin alusión a persona determinada y, en consecuencia creemos que usted no está obligado en su calidad de caballero punzonoso, que nos complacemos en reconocerle, a aceptar el lance de nuestra referencia. (Véase El País, 15/VI/901.)

Roberto de las Carreras no aceptó tal solución y desde El Día (16/VI/901) cubrió de insultos a Cheroni y a sus padrinos, a lo que replicó el agredido con la publicación, en El País (18/VI/901) de un escrito presentado el día anterior ante el Juez Letrado Correccional solicitando que se proceda a un examen médico de Roberto de las Carreras, a fin de averiguar si este individuo se halla o no en el ejercicio pleno de sus facultades mentales. (En el mismo número del diario apareció un editorial que, bajo el título Por el honor de la prensa, censuraba a toda hoja de publicidad que admite el libelo infamatorio y lo hace así posible.) De las Carreras optó, entonces, por la acción personal. De tal episodio recogemos la versión publicada en El Día (19/VI/901). Dice la crónica: El señor de las Carreras, (...) se dirigió a la imprenta de "El País" y mandó pedir al señor Cheroni, por intermedio de un amigo, que saliese a la calle que tenía necesidad de hablarle. El señor Cheroni contestó que saldría dentro de un momento. Como la espera se hiciese un poco larga, el señor de las Carreras volvió a insistir. Pocos momentos después el señor Cheroni apareció en la calle acompañado de un empleado de la Policía de Investigaciones. Cuando el señor de las Carreras se dirigió al señor Cheroni, el pesquisante le dió la voz de preso y le pidió que lo acompañara a la jefatura. El señor Roberto de las Carreras fué puesto en libertad algunas horas después, previo pago de multa. El señor de las Carreras manifestó a un reporter de "El Diario" que contestaría al escrito presentado por el señor Cheroni al Juez Correccional (...) con otro escrito que concluirá pidiendo que se mande reconocer a su demandante por personas competentes para presentarle sus excusas en el caso de que no resulte hombre. Aquí concluyen las publicaciones.

Su sensibilidad es exagerada como la de un andrógino de decadencia. Nadie será jamás su amigo sino a condición de considerarlo un genio y de lustrarle mil veces por ahora las botas de cien leguas de su amor propio.

Cuando pasa por esas calles de Dios, con algunos de sus raros adlaterillos, parece que caminara abrumado bajo el fardo tremendo de su gloria. Si saluda lo hace como quien brinda un tesoro; pero por lo general no saluda. Pasa fiero, en su altivez de "hombre de letras", cuyo nombre anda por ahí en las vidrieras de las librerías, donde entre paréntesis, nunca entra nadie a comprar las tonterías ultra violetas de sus folletos.

Como muchos otros de su tierra, él también, está atacado por lo que Groussac llama el "furor de la chapucería" que es el afán de gentes chicas por hacer obras grandes. También, como ellos, padece la enfermedad latina de una mala educación. Es brusco y cruel; cuando sin querer algunos de sus íntimos se le muestra irreverente, él suele tener frases como éstas: *Eres de un refinado mal gusto; Te ruego que me perdones mi superioridad*, etc.

No obstante no es del todo insignificante; si lo fuera, no nos ocuparíamos de él. Tiene un lado bueno. Es artista a medias; el fuego del arte llamea larvalmente en su cerebro. De cuando en cuando una imagen feliz, aunque con olor a plagio, tiembla bajo su pluma o brota de sus labios.

La frecuencia literaria ha complicado su neurosis y refinado la incoherencia impotente de sus pensamientos. No es de extrañarse pues, que sepa hacer algunas frases discretas donde a las veces, palpita, la tentativa de un estilo modernizante, con sus ribetes de "galicismo integral".

Confesamos que esta silueta la hacemos con cierta indulgencia paternal. Es que el tipo en cuestión, es suficientemente interesante como caso de clínica patológica; vaya pues la bondad por amor a la ciencia.

Por lo demás, ya pasarán por esta sección otros tipos más grotescos y solemnes. Tiempo tenemos por delante para ser veraces hasta la llaga-viva, para hundir el escarpelo hasta en la carne sana.

Hoy, nos concretaremos a esbozar a grandes rasgos psicológicos, esta *ánimula blándula vágula* que como la del poeta deseáramos que un día Dios la cogiera en su seno como en un hospital.

Él, profesa en alto grado el culto nacional del coraje "pour la galerie". Como Dorian Gray, el amado de Oscar Wilde, él daría todo, hasta su vida, por la celebridad. Es lo que Valera refiriéndose al chico y pedantesco Gómez Carrillo, llama "un loco lindo". Éste, como aquél, tiene la vanidad cósmica y la maledicencia fe-

menil. Cuando habla, hace reír por sus aires de infalible, lo mismo que cuando critica en orden a un criterio, que según parece misia Naturaleza mandó hacer expresa y especialmente para él.

Ha escrito versos pornográficos que de tales no tienen más que la apariencia; ha escrito prosas escatológicas que de tales no tienen más que la pueril intención.

De todos sus esfuerzos intelectuales no ha brotado jamás ni una armonía serena, ni un impulso fecundo, ni una belleza plausible, ni una página vital.

Como el de la silueta anterior, aunque sin su noble autoridad, éste también pasará por la vida sin comprenderla, sin pensarla, por obra y gracia de una herencia psico-fisiológica fatal.

A sus compatriotas en general los considera como a seres de una especie inferior. Para él nadie vale nada, salvo los que le admiran y por esa sola razón.

Adulado por uno que otro párvulo de su calaña, él, cree sinceramente existir, en el sentido intelectual de la palabra.

Más aún; se cree un crítico de fuste; el desdichado cree tener "sprit"; ¿se habrá visto mayor ingenuidad?

¡Sí! se cree un crítico terrible; ha dicho por ahí que su ironía es insuperable y que lo que él dice consagra y queda. ¡Pobre diablo!

De ahí, a creerse un Dios y a adorarse como tal, hay poco trecho. Sólo se necesita afiliarse a alguna comandita de bombos mutuos y asumir por norma de inteligencia, un perpetuo desdén por todo colega nacional.

¡Ah! bien claro está que todo eso no es más que el resultado del propio fracaso intelectual. Eso, hiede a despecho, a envidia, a impotencia, a maldad. Estos sentimientos son la contraseña legítima del "raté", es decir del fracasado, del que pretendió mucho y no logró nada, del que se presentó en la palestra de la ambición enjaezado con los programas más grandiosos, con los ideales más ideales y los proyectos más sublimes, y a poco andar dejó ver bajo las mentidas gualdrapas, la osatura seca, el esqueleto enclenque, y en lugar de la carnación sonrosada, la matadura feroz...

Él, no comprende que el hecho de despreciar por sistema, de ningún modo significa superioridad.

Decir que los demás son malos no es probar que uno es bueno; decir que los demás son mediocres no es probar que uno es mejor.

Pero él cree que sí: además a él le basta su opinión; de las almas ajenas no consiente más que los homenajes y éstos para justos han de ser incondicionales en razón de su excepción personal.

Por lo demás, como degenerado de primer orden, desdén la moralidad. Para él, la moral, es ridícula; tiene gusto a barbarie; sólo sirve para la estúpida humanidad.

él, abusa de ella. De hecho, de palabra y de pluma. Y en esto también se revela "raté".

él afirma cínicamente, como cualquier Diógenes de suburbio, que la moral es un asunto de hipocresía y que como tal no es digna del acatamiento de un hombre superior como él. Y en esto también se revela "raté".

Mas como no es tres veces degenerado, él cree simplemente tener razón, y para sostenerla escribe sueños sobre sueños y afrodisíasis sobre afrodisíasis.

En resumen, él no tiene mayormente la culpa de lo que es. Culparle su degeneración sería tan ridículo como culpar a un bacterio su infecciosidad, o a un áspid su condición de tal.

El pobre, aunque no lo sepa o no lo crea, está condenado a ser lo que es para siempre, hasta que se lo lleve Mandinga.

De él, será inútil esperar ni una gota de justicia, ni un adarme de ecuanimidad. Ser, entre instintivo y pasional, más o menos semi-consciente e impulsivo, yacerá hundido como hasta hoy en la vida inferior de la emoción. Jamás el contenido de su conciencia se enriquecerá con ninguna noble verdad, con ningún estado realmente equitativo, con ninguna virtud intelectual.

Si algún día llega a tener ideas, esas ideas serán del color de sus pasiones; vegetarán a la sombra de sus sentimientos, como satélites menores discurriendo en la órbita menor de sus prejuicios, entre las centelleantes constelaciones de vanidades y de impotencia de su alma.

Pedancio eterno, de pie sobre el famoso paso más allá de lo sublime, vivirá siempre intoxicado de soberbia bajo los diez mil alfilerazos de su neurosis mental.

Para él todo talento nuevo, toda grandeza naciente, toda reputación en auge, serán objeto de escándalo, motivo de tormento, raíz de indignación. Porque un "raté" es imposible que perdone a nadie que obtenga lo que él no pudo lograr, ni que sea lo que él no pudo ser. Porque lo que el "raté" quiere para consuelo de su impotencia es que todos resulten "ratés"; más aún, lo que el "raté" desea es que los demás sean peores que él, por aquello de que para él más vale ser primero entre los últimos que último entre los primeros, o mejor, que él prefiera ser entre otros cabeza de burro que cola de cisne o de león.

Tal, es en parte, este bacterio literario, fracasado para siempre jamás; bacterio, que por otro lado, si es que en verdad aun tiene

esperanzas y ambición, tendría todavía que estudiar largo y tendido para llegar algún día, quizá, a ser una modesta mediocridad.

Esfumino [Alvaro Armando Vasseur].

(EL TIEMPO, año I, Nº 16, Montevideo, junio 10 de 1901, pág. 1, cols. 6 y 7.)

II

Personal

"Explicación de una silueta"

"Acta en un acto"

"Armandito Vasseur"

"(Esfumino)"

"Armandito Vasseur a quien todos conocen en Buenos Aires por los deliciosos epítetos de *Ovejita*, *Cachila*, *Ovejita loca* (Florencio Sánchez), *Sulamita*, y a quien todos se permiten en aquella ciudad palmearle mimosamente las caderas y darle besitos en las mejillas; Armandito Vasseur, una síntesis de tilingüería, un tonto célebre, un arquetipo de la estulticia, un ingenuo, un pobrecito hablador, un bebé literario, un *biscuit*, un paraninfo, un alienado inferior, "un vate", un guaranguito de extramuros, un palurdo, autor de estafas, un mandria, un ex-despachante de un almacén de bebidas de la calle Agraciada, que ha pretendido echarla de bastardo adulterino fingiéndose hijo del vizconde de Lautremont, [sic] y acusando a su madre de un delito que se halla fuera de la jurisdicción de las villanas; un titiritero de la gacetilla, arrojado de "El Tiempo" por inepto, echado a patadas de "El Mercurio de América", de quien se ríen en Buenos Aires las mujeres, en su propia cara, aludiendo picarescamente a su falta de sexo; un pordiosero del amor, desairado una y mil veces por una señorita de Montevideo a quien ha dedicado versos revulsivos: ejemplo, los desechados en el concurso que hubo de ser, y que acusan en su autor un microcéfalo indigno; andrajo fisiológico, lisiado por bajos erotismos, molusco plebeyo, sietemesino ridículo, producto miserable de la inercia matrimonial, en cuya fisonomía *hébete* está inscripto el bostezo trivial con que fué engendrado; abrumado por una herencia patológica de tarambanismo, en el último grado de la tuberculosis intelectual, modelo de raquitismo, príncipe de los granujas, estólido palafrenero, efebo inmigrante, que

ha llegado de Buenos Aires corrido por el manoseo de ironía que le prodigaron hasta saciarse, hasta hacerlo llorar, Rubén Darío, el titeador de Rodó; Lugones, Fray Mocho, Ezcurra, Jaimes Freyre, Oliver, Ugarte, Estrada, Geraldo, Ingenieros, Arreguine, Naón, Ortiz, Noé, Berisso, Goycochea Menéndez, Payró, Tiberio, Riu, Sumay, etc., —acribillado de risa en el Rosario y en La Plata, pateado, golpeado, insultado, ultrajado hasta por los tipógrafos de las imprentas de Buenos Aires; secretario *cafften* de Payró, camarero de Rubén Darío, cuyo ridículo en Buenos Aires corre de mano en mano y es tan familiar como cualquier monumento público;— Armandito Vasseur, ha tenido la inconsciente osadía de provocarme.

Este heretista cobarde, este despechado viscoso, este sucio, al borrar la silueta con que me ha querido aludir, ha obedecido a la hidrofobia que le causó el desdén, la sonrisa de piedad que le he dejado ver en varias ocasiones. No puede pedirse mayor elogio de mi ironía, de mi superioridad sobre esta gentecilla de grafómanos asalariados y testafierros, de estos rufianes del periodismo, que la cólera desentonada de Armandito. Su rabieta de niño, sus espuamarajos de damisela desairada, me han llenado de satisfacción.

Quiero hacer constar que este femenino es de una cobardía inverosímil, y que su audacia tiene por explicación que él jamás pensó en responsabilizarse; prueba de ello el seudónimo con que se ha ocultado y la respuesta dada a mis padrinos los señores Julio Herrera y Reissig y Juan Picón Olaondo por sus representantes, dos mensajeros de paz elegidos en lo más conspicuo del partido católico por el arzobispo Soler.

He aquí el acta:

En Montevideo, a doce de junio de 1901, siendo las 6 y 15 p.m., reunidos los señores doctor José H. Espalter y Juan B. Schiaffino, como representantes del señor Alvaro Armando Vasseur y los Sres. Julio Herrera y Reissig y Juan Picón Olaondo como representantes del señor Roberto de las Carreras, después de canjeados sus respectivos poderes, los señores representantes del señor Roberto de las Carreras, manifestaron:

Que consideraban gravemente ofendido a su ahijado, por parte del señor Vasseur, en la silueta aparecida en "El Tiempo" con fecha 10 del corriente, y que por lo tanto exigían una plenísima retractación por parte del señor Vasseur, de los conceptos injuriosos contenidos en dicha silueta, o en su defecto una inmediata reparación por las armas.

Los representantes del señor Vasseur manifestaron, que a su juicio caben bastantes dudas respecto del carácter injurioso de los conceptos contenidos en el artículo de que se ha hecho mención, a los efectos de determinar un lance de honor, por cuanto, el mencio-

nado artículo, inviste un carácter pura y exclusivamente de agresión a la personalidad literaria del señor Carreras; que supuestas estas dudas, juzgan que sería del caso la designación de un tribunal de honor encargado de resolver sobre si los conceptos del artículo motivo de este incidente deben originar un caso de duelo.

Expusieron los representantes del señor Roberto de las Carreras, que la silueta del señor Vasseur es ostensiblemente injuriosa y agresiva, de carácter absolutamente personal, sin el menor viso de censura literaria; y que por lo tanto exigían enérgicamente y a la mayor brevedad, una reparación por las armas, replicando a los representantes del señor Vasseur, que estaba en la conciencia pública la grotesca agresión del señor Vasseur, y en ese concepto no aceptaban la designación de ningún arbitraje, por considerarlo obvio y ridículo.

Agregaron que estaban convencidos de la absoluta carencia de buena fe de criterio que asiste a los señores representantes del señor Vasseur al excusar a éste de la agresión personal contenida en la silueta. Y por último declararon que el criterio equívoco de los señores representantes del señor Vasseur implica una evasiva sin honor por parte del ahijado de los señores Espalter y Schiaffino.

Los señores representantes del señor Vasseur expusieron que al proponer el arbitraje proceden por inspiración propia juzgando que es la manera discreta de dirimir la cuestión previa de si hay o no lugar a duelo, duelo a que iría el señor Vasseur si hubiera lugar a ello: que juzgan ligero el juicio de los señores representantes del señor Carreras sobre su conducta y la de su ahijado a quien consideran un caballero.

En este estado dieron por terminada la misión que se les confirió por parte de sus respectivos representantes.— *Julio Herrera y Reissig, Juan Picón Olaondo; Juan B. Schiaffino, José Espalter.*

Roberto de las Carreras.

(EL DÍA, 2ª época, año XI, Nº 3513, Montevideo, junio 13 de 1901, pág. 1, col. 8 y pág. 2, col. 1.)

ROBERTO DE LAS CARRERAS JULIO HERRERA Y REISSIG *

I

Robo de un diamante

Señor Director de "La Tribuna Popular".— Afable señor: —El soñador Julio Herrera y Reissig se halla en erupción, como el Vesubio y el Tacoma. Se diría que la presentación de la mancha solar, signo cósmico, que según los sabios ha dado lugar a la pintoresca agitación de esos volcanes, ha obrado la misma fulguración sobre el poeta Reissig. En consecuencia, éste cubre la segunda página de *La Democracia* con un profuso derrame, del que ha tenido el buen acierto de darnos la clave, enterándonos de lo que él pretende quieren decir sus versos. [1]

Hace tiempo que yo soñaba con una clave en las obras de nuestros decadentes. El público no puede menos que sentirse grato al alivio que le proporciona Reissig al fin de su obra, velada como Isis, dolorosa de comprender como la Esfinge: parto del juicio.

* Aquí aparecen enfrentados dos de los aliados de la polémica anterior. Ahora no cuenta de las Carreras con la colaboración de Julio Herrera y Reissig —colaboración que, según éste insinúa en su *Réplica*, llegó a ser sustitución. Y el antagonismo parece tanto más violento cuanto fué ardiente la anterior amistad.

Quizá no sea del todo ocioso recordar —al margen de la polémica— que la imagen cuya propiedad reivindicaban con tanto brío ambos poetas, desciende ilustremente de este verso de Quevedo (*Retrato de Lisi*):

Relámpagos de risa carmesíes

Amado Alonso ha señalado la transmisión de la imagen desde Quevedo, pasando por Bécquer, hasta Pablo Neruda, en su *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires, 1940, pp. 173-74). No hay en su estudio ninguna alusión a este pleito entre los líricos uruguayos que, seguramente, desconocía.

[1] Herrera y Reissig había publicado *La Vida en La Democracia* del 15 de abril de 1906. El poema iba precedido de la siguiente dedicatoria: Al inagotable Carlos Roxlo, siempre inspirado, siempre joven, siempre Poeta, por cuyos versos de apasionada fluidez, que tienen sangre y nervios heridos, corre el ardor de los charrúas indómitos, y el melancólico rocío del amoroso sauce de Musset —dedica este Alto Poema Apocalíptico, uno de sus más grandes esfuerzos de pensamiento y de labor, trasunto filosófico de su vida espiritual, sudado en largas horas visionarias, a orillas del Flegotón. Su hermano olímpico. Algunas notas ilustraban el texto.

El poema es prologado en la primera página, como se merece, por el celebrado colega de su autor, el poeta Lavagnini, el que se lamentaba de que habiendo sido abandonado por su novia, no le quedaba más que el cuerpo de Venus y de Afrodita, con los cuales se hubiera contentado cualquiera que no tuviera el gusto tan inaccesible como el acariciador de "La Vida".

Las llamas del Vesubio lamen, airosas, la techumbre del Cielo ante los favorecidos napolitanos, en cuyos ojos se refleja el incendio... Así en las retinas sonámbulas de los admiradores de Reissig luce el resplandor de las imágenes de "La Vida", hijas adoptivas de Lavagnini. En esa obra, que el mismo poeta no puede menos de reconocer alta, en la dedicatoria a Roxlo, confundido por el soñador con un pozo artesiano, llamado *inagotable*, a más del cumplimiento de revelarlo poeta, cosa esta última tan popular que es indigna de la clave, que el soñador confiesa haber sudado en largas horas visionarias, he tenido un encuentro emocionante, en medio de la confusión y el estruendo del cataclismo lírico, con una de mis más risueñas imágenes, algo desfigurada por las circunstancias, asustada, cubierta de impurezas, como que ha sido vomitada por un cráter.

Un no sé qué de vivido en sus ojos fundiéndose en el relámpago nevado de la sonrisa.

El poeta volcánico la arroja en esta forma:

Cuando al azar en que giro
Me insinuó la profetisa
El relámpago luz perla
Que decora su sonrisa!

Tal es la impurificación que la hija de mi fantasía ha sufrido en las entrañas plutónicas.

El relámpago de la dentadura no puede decorar la sonrisa, pues es la sonrisa misma. En cuanto a la "luz perla" es la lava que se ha pegado a la imagen.

Ahora bien, afable señor director: me veo en la más absoluta imposibilidad de ceder a Reissig la imagen que la casualidad me ha hecho encontrar en el arrebatado magnífico de su erupción, a causa de que es sencillamente un diamante de la diadema sideral de la *Onda Azul*. Apoderarse de ella es como sustraer una piedra, menos preciosa, a la corona de Inglaterra y ponérsela en el dedo sobre el guante... como robar al cielo la estrella Sirio... ¡Es modesto Reissig!

¡Profanar a la *Onda* robándole una de sus preesas!...

Espero, señor director, que compartirá usted mi indignación. El sacrilegio impone que le sea cortada la mano al raptor...

Confo en su apoyo, en su ecuanimidad de usted, a fin de verme feliz y rápidamente reintegrado en la posesión del diamante tentación de Reissig, que me apuraré a colocar en el engarce de la corona de la *Onda*.

Con sonrisas.

Roberto de las Carreras.

(LA TRIBUNA POPULAR, año XXVII, Nº 9226,
Montevideo, abril 18 de 1906, pág. 2, cols.
4 y 5.)

II

Réplica literaria

Nuestro distinguido compatriota y colaborador Julio Herrera y Reissig, una de las intelectualidades más robustas del país, nos dirige la carta que va en seguida, a cuya publicación accedemos gustosos:

Palabras del buen ladrón

Señor Director: Viborea ayer en *Tribuna* un exquisito chascarrillo en prosa puntiaguda del afortunado Amador y popular ironista Roberto de las Carreras, Sultán de Montevideo y dandy literario como Barbey.

Roberto, el "decadente del charco de París", como él se llama, el esfíngido, el ultra-violeta, el macabro neurasténico de última hora, el Vesubio del amor libre, el Tacoma de los erotismos especiosos, usando de su rico vocabulario, me llama en la persona de mi Poema, con iluso y risueño desparpajo: Esfinge, Hijo de Isis, visionario soñador, volcánico y paradójico, esto es, me condecora gratuitamente con todos sus atributos de naturaleza: *¡Merci, Monsieur! ¡Mil fois merci!* Como antes me llamara en un enajenamiento de Santa Teresa: "Dios de la Torre", "Gran Julio", "Proteo genial", "Fenómeno de fecundidad", "Hermano mío por Byron", "Obsesión de Pecado", y "Pontífice del Placer"... Y el que en un tiempo, en horas acia gas, "en que el honor era oscuro", implorara febril y alicaído mi

absolución pontifical (véase *El Trabajo* de 1901) [2] con palatinas unciones y magníficas pirotecnias de Sofisma, aquel que requiriera —(exhausto por la derrota, chupado por el vampiro de la fatalidad en sus naufragios morales, enfermo, cálido del pensamiento)— mi salvavidas literario, esto es, páginas enteras que yo he cincelado y que él firmara, [3] ahora me vuelve graciosamente la espalda, da cuatro *pataitas* en el tintero, escupe por el colmillo alguna frase impertinente y se enoja con su Majestad ¿y por qué se enoja mi buen Roberto?

1º Porque adoptando un temperamento racional, dada la índole de mi poema, aclaro para los filisteos, a la manera de Carducci y otros grandes poetas, algunos versos difusos a fin de evitar, como se comprende, interpretaciones caprichosas o meramente individuales.

Dante y Shakespeare, Aguilas del Símbolo, ofician con su cauda de apéndices y comentarios, por no haber hecho la luz en los Báratos de sus enigmas.

Y así sucede con otros grandes escritores, a quienes cada crítico aplica el lente personal de su temperamento y de su casuística.

2º Porque llamo a Roxlo “siempre poeta”, es decir, Poeta en sus actos más triviales, Poeta en la prosaica política, Poeta en sus opúsculos de diario. (Roberto se hace el niño...)

3º Porque incienso a Roxlo como “inagotable” (bien por lo de pozo artesiano, ¡qué gracioso este Roberto y qué sutil! Ni Aristarco, ni Demócrito, ni Voltaire) esto es, porque llamo a Roxlo fecundo, radio-activo, potente y joven como el Sol.

Luego, después de hacernos reír tanto, que los labios se nos juntan con las orejas, el torito se arremolina, chispea y blande su testuz contra Lavagnini (¡esos celos, Sultán!... esos celitos literarios) a quien da como prologuista de mi Poema en *La Democracia* (mis laureles le quitan el sueño) siendo así que el buen Lavagnini me envió ese mismo día una cordialidad desde San Ramón, en donde se encontrara desde el Jueves Santo.

Ya no sabiendo qué decir Roberto, desarzonado de su Pegaso, furibundo ante mis éxitos y porque se me elogia en todas las pautas de los periódicos recurre a la mentira, manjar del diablo, según San Epifanio!...

(¿Y qué diría Roberto si me diese por publicar las felicitaciones que me han llovido?)

[2] Se alude aquí a la escandalosa carta que publicó Roberto de las Carreras en *El Trabajo* (8/X/901) y donde solicitaba de Julio Herrera la absolución suprema, como Pontífice del libertinaje, por haberse visto obligado a contraer matrimonio, traicionando sus comunes doctrinas libertarias.

[3] Julio Herrera parece aludir aquí a su intervención esencial en la polémica entre Roberto de las Carreras y Alvaro Armando Vasseur (1901).

¿De qué lúgubre enfermedad, de qué infección verde-amarilla será víctima, oh desdichado, cuando aparezcan las críticas sobre "La Vida"?

¡Fuera piedad silenciar!

Quedamos, pues, en que toda la primera parte del candoroso *J'accusse* de mi ex admirador ha sido pulverizada por una sonrisa y sin que haya sido esta vez original y mucho menos gracioso, a pesar de que Roberto tiene gracia.

Ataco ahora la segunda parte, es decir: "El Rapto del Diamante" del célebre *Le Sansy*, del plutónico Gran Mongol, del lucero cautivo de la Corona de Inglaterra, de la divina presea del Rajah Niapur; más aún, de la princesa Sirio, que ha hurtado mi mano sacrilega de la diadema azul del Esteta, a la manera que Prometeo el fuego Olímpico de los dioses:

Luis de Sajonia, que tantos
pobres, sentara a su mesa
no recogió hasta su huesa
sino envidia y desencantos,
entre sus muchos quebrantos,
se dice de un traficante
en quiebra, a quien Luis galante
le abriera una joyería,
el cual acusó un día
de haberle hurtado un diamante!

Pues bien, —aparte del epigrama,— la verdadera historia del robo es ésta: Roberto conoció mi poema *La Vida* cuando aun él no soñaba en su *Onda Azul*. El borrador de mi poema se halla firmado y lacrado dentro de mi archivo, con fecha 1903, época en que lo recliné severamente para luego salubricado y pujante, con todo el relieve de la perfección y el pulido molecular de los años, ofrecerlo a Roxlo, digno del Poema.

La *Onda Azul*, señorita literaria a quien no tengo el gusto de conocer, como tampoco he leído el *Canto a la Cavallieri* que devolví a su autor sin haberle desflorado siquiera, fué publicado en 1906, es decir tres años después de nacido el poema *La Vida*. [4] Son testigos de lo que afirmo: Andrés Demarchi, Illa Moreno, Minelli González, Aratta, López Rocha, los dos Miranda, Lerena Juanicó, Maturana, Brignole, Quiroga, Perotti, Barreto, Saldaña, de

[4] En un año se equivoca Herrera y Reissig. Ambos libros fueron publicados por la misma casa (Talleres gráficos de A. Barreiro y Ramos) en 1906. Por otra parte, los títulos originales son: *En onda azul...* y *Psalmos a Venus Cavalieri*.

Santiago, Asdrúbal Delgado, Cabrera, Medina Betancort, Barreda Montero, Soiza Reilly, Picón, de Santiago Maciel, Vicente Martínez, Ramasso, Guaglianone, Teodoro Herrera, Carlos Méndez, Vallejo, Cibils, Fernández Oca y tantos otros que frecuentaban "La Torre" y se deshacían en alabanzas fragorosas respecto al Poema.

El mismo Roberto, obsesión del Cenáculo, inquilino de "La Torre" (*inquilinus urbis Romae*, como Catylina) quedóse petrificado de admiración y de sublime respeto, turboneando elocuentes hipérbolos de homenaje en una apertura solemne de brazos y de ojos. Y en verdad, culpo más a su retentiva prodigiosa, a su película reminiscente, que a una tentación de raptó lírico, aquello de que, —al revés de lo que él afirma,— dispusiera en su *Onda Azul* de esta originalísima piedra preciosa.

*El relámpago luz perla
que decora su sonrisa.*

De la misma manera tal vez sirvióse, con elegante familiaridad, como si fueran bombones, de muchos otros *solitarios* y *carbunclos* de mi gruta poética, pues, en todas sus escintilantes minutas literarias se hallan dispersos relámpagos petrificados, almas de luz de mi Zodíaco inspirado.

Y por pereza magnánime, mi dedo señalador de Fouquier Tinville no *planea* sobre el laberinto de sus páginas incordinadas, tristes enfermas de la derrota y de la orfandad!

No sólo *La Vida* sino diversas lucubraciones que me pertenecen, han sentido el desgarrón alevoso de manos ingratas, que antes me acariciaban y ahora me castigan...

Recuerdo que por aquella época, algunos de mis amigos, se apresuraron a hacerme notar el *plagio* o la infeliz coincidencia del "relámpago gris perla" con el "relámpago nevado", augurándome suspicaces lo que acaba de ocurrir, es decir, la aviesa acusación del raptor ante la víctima munificente, —y no pocos se alarmaron de muchos otros papagayos especiosos, o automatismos mediánicos de mi contrincante, que tenían su génesis efervescente en mi literatura opulenta, durante aquellas reuniones a diario del Cenáculo, en que —muezin abandonado a mi entusiasmo lírico y a mi ingenua honradez,— trasparenteaba en fogosos recitados mis oraciones inéditas, destinadas a ser pasto de los cuervos que hoy me devoran...

Tal es así, que no fueron una, sino dos, cinco y veinte las *milagrosas coincidencias* de imaginación entre Roberto y yo, a tal punto que se nos diera por los Hermanos Siameses de la Literatura.

Pero es el caso (*voici la clave*) que siempre se determinaban esas consustanciaciones psíquicas después de algunos cónclaves ínti-

mos en mi *garçonnière*, durante los cuales yo entonara alguna nueva creación artística, y en que lejos de ser simultáneas esas telepatías de asociacionismo, transcurría fatalmente un embarazo de dos o tres meses de parte d'il mio fratello.

Lo que hay en claro, señor Director, y lo que se adivina a través de las cuatro bombitas de jabón de nuestro querido Roberto, es el insomnio de Temístocles, la lividez de Caín, el antro de Job, la náusea verde de Leopardi, el dolor tétrico del vencido, el terrible dolor que roba el sueño y ante el cual me inclino acongojado de lacerante piedad.

¡Lloro, señor Director!

Julio Herrera y Reissig.

(LA DEMOCRACIA, año III, Nº 422, Montevideo, abril 19 de 1906, pág. 2, cols. 4 y 5.)

III

El atentado contra la ONDA.

¡Reissig marital!

¡*Merci Monsieur!* Como dice el poeta del PAN contestando a mi reclamo con una caricia adulatora. No agregaré como él: ¡*MIL FOIS MERCI!* porque esa gatería no ha sido nunca francesa. Es una versión mimosa del castellano.

Es increíble que Samain no haya enseñado a Reissig a escribir correctamente el francés, habiéndole regalado todos sus versos.

Nótase que la lengua de la fineza, de la distinción que según Tailhade "posee la última vibración atómica de los cuerpos" no es para hablada por el hombre de las *patadas augustas*. El francés huye por instinto de una musa que come pan como los chiquitos y se solaza con *resuellos*.

¡Pretende Reissig que yo siga sus huellas espirituales y literarias! Es como si mi espejo me acusara de imitarlo.

Entre los gestos que religiosamente refleja se halla el de mi evocación parisiense.

Reissig no se da cuenta de que yo al nacer dí mi primer vagido en griego y el otro en francés, comprendiendo que este último es el griego de la época; en una palabra, hice la traducción del vagido con el espíritu de discernimiento el cual hace que algunos poetas imperfectos de los cuales no gusto me declaren "un cometa" desorbitado...

Yo no puedo menos de agradecerles este resentimiento por mi crítica.

Reissig, si bien es cierto es un marido nato, está lejos de ser un parisiense de la misma categoría. Al contrario de mí, pretende hablar francés después de hallarse saturado de un español que en vano yo, su amparo intelectual, quise extraerle yodurándolo estéticamente, provocando su juicio a los afinamientos; tratando de empavesar su inteligencia, de hacerle posible la originalidad, llevándolo por el camino de la discreción al amor de las cosas bellas, mientras con don galano podaba su estilo de los excesos malignos, de los adjetivos que se parecían, que se parecen aún a cadáveres que lleva una corriente...

Reissig el empollado de mi benevolencia crítica, me da la impresión de una mascarita que delira hacerse pasar por Gautier y a la cual yo gran conocedor de disfrazados de Literatura contesto: Te conozco, tú eres el canario Reissig, descendiente de una de las siete familias famosas... tus antepasados, en su vida política, distinguieron como tú en el raptó. No me extraña pues que robes las piedras preciosas a los sueños de los verdaderos estetas.

Con el mismo candor que lo hace digno de ser comido a besos con que se disfraza de francés, pretendiendo apoderarse de la ciudad que yo luciera en la BOUTONNIERE, sueña opíparamente Reissig haber sido consagrado por las burbujas estrepitosas de mi champagne [sic] verbal!

Mi apóstata hace justicia a la importancia que representa mi elogio. Si él llora como dice en la despedida de su artículo, es porque como lo confiesa, doliente, en otra parte, "las manos que ayer le acariciaban hoy le castigan".

Yo no tengo ningún motivo para ocultar que mis elogios eran tan poco sinceros como los que él mismo, con coquetería felina, me prodigara.

Cuando yo, comprendí que mi discípulo no sería nunca un artista, que mi esfuerzo divagaba en vano frente a sus irreductibles metáforas semejantes a ídolos etíopes, desenfrené la ironía del diti-rambo, dejé a la admiración con los senos flojos.

En esto no hacía otra cosa que corresponder por una intuición misericordiosa al apóstata que después de ofrecerme solaces de adoración estética, bombones de cumplido, apenas yo me esfumaba después de concluir la tarea de corregirla se quedaba torciéndose de risa en compañía de su hermanito y de algún íntimo. La diferencia entre la risa de Reissig y la que él me inspira consiste en que las arrugas burlescas de Reissig eran como sus frases, sin sentido, mientras que mi risa es capaz de encontrar a oscuras los recovecos de las debilidades del que, como Vasseur, no halla tropiezo en

proclamarse divino. Hay otra diferencia, ésta consiste en que la risa de Reissig como él lo manifiesta en su enojo nos proporciona el espectáculo curioso de un fenómeno sísmico de la fisonomía —*que los labios se le junten con las orejas*.

En reconocimiento a lo inofensivo de sus ataques le remito un proyecto generoso que puede abrirle los brazos de la fortuna económica que tan débilmente le ha sonreído en su empleo en *La Prensa* donde era remunerado con doce pesos mensuales para cigarros.

He aquí la idea salvadora con que acaricio el corazón de Reissig que él tiene en el bolsillo. Que se exponga en una barraca, exhibiendo un fenómeno humano nunca visto. A este fin no tiene más que presentarse él mismo y reír entremezclando labios y orejas. La entrada: un real.

Reissig reía de que yo tenga un talento que algunos hombres me negarán, pero cierto ninguna mujer. Si Reissig lo duda no tiene más que interrogar a su amante la señorita de M. cuya admiración, bien lo sabe Reissig, es evidente por éste su compañero de tareas...

¿Reissig no considera que si hay un hombre en Montevideo de cuya testuz puede hablarse es él? Ataca para no ser atacado: es una táctica. No debe olvidar Reissig que yo soy algo esgrimista y conozco todos los secretos del arte de hablar y esconder el blanco.

La diferencia entre Reissig y yo ante la infidencia femenina consiste en que yo la he empollado en invernáculo, autorizado, glorificado, mientras él ha debido soportar contra toda su áspera voluntad que yo acaricie a la madre de su hijita natural.

Los tiros de Reissig caen a mis pies como las balas sin alcance de los rusos que se hundían en las aguas sin inmutar a los inaccesibles navíos japoneses.

Yo no soy una víctima del Matrimonio como insinúa pobremente Reissig, el cual se halla perfectamente convencido de mi bello gesto. Soy su destructor. Ibsen dijo: "Yo pongo una bomba bajo el arca". Yo puse una bomba bajo el código la cual ha volado con gran dolor del escapulario bendito que Reissig lleva al cuello y besa antes de acostarse, cosa que no negará pues ha cumplido esa ceremonia en mi presencia.

A mis pies está la ley domada; esa ley que maniata a los infelices y deja las manos del superhombre Roberto lo bastante libres para que éstas ondulen en la única querida que ha logrado el satírico Reissig.

Roberto de las Carreras.

(Continuará.)

(LA TRIBUNA POPULAR, año XXVII, Nº 9231,
Montevideo, abril 23 de 1906, pág. 2, cols.
4 y 5.)

IV

*EL ROBO DEL DIAMANTE**Polémica de las Carreras-Reissig*

En el deseo de evitar que se diluciden por medio de la prensa las cuestiones de índole personal, solicitamos de nuestro ilustrado colaborador el señor Roberto de las Carreras la supresión de algunas asperezas contenidas en el tercer artículo de contestación a nuestro también ilustrado colaborador señor Julio Herrera y Reissig.

Entendiendo el señor de las Carreras que él ha sido provocado por su contrincante y obligado a descender a este terreno, no ha creído posible acceder a lo que de él solicitamos, retirando de nuestro poder los originales.

Lamentamos la determinación del señor de las Carreras, que priva a nuestros lectores, creemos que por el momento, de las producciones siempre originales del vigoroso estilista.

(LA TRIBUNA POPULAR, año XXVII, Nº 9232,
Montevideo, abril 24 de 1906, página 6,
col. 4.)

POLÉMICA EN TORNO DE JULIO HERRERA Y REISSIG

I

Entre abril y junio de 1908 se desató una polémica en torno de Herrera y Reissig. Un motivo circunstancial —el viaje de Florencio Sánchez a Europa, pensionado por el gobierno— pretextó un artículo de Pablo de Grecia [César Miranda], bajo el provocativo título:

**SI VA A EUROPA FLORENCIO SANCHEZ... ¿POR QUÉ
NO HA DE IR TAMBIÉN JULIO HERRERA Y REISSIG?**

La idea que medita un grupo de legisladores de acordar un subsidio a nuestro compatriota Florencio Sánchez para que vaya a buscar inspiración y ambiente en lejanas riberas, hállola sabia, justa y hasta elegante. En esta época de utilitarismo mal comprendido, de desdén por todo lo que significa educación estética y manifestación artística, la iniciativa mencionada tiene que parecer extraordinaria y bella a todos los que aún no han desterrado los viejos ídolos y que, en la quietud de sus gabinetes de estudio, sueñan arte y gloria como en los mejores tiempos literarios.

Pero la laudable iniciativa peca de estricta. Florencio Sánchez no está solo en nuestro medio intelectual; es preciso no olvidar a ese excelso sonámbulo y lírico prodigioso, Julio Herrera y Reissig, que pule en la sombra y en los rigores de la difícil existencia, la maravilla de sus creaciones. Si va a Europa nuestro primer dramaturgo, justo es que vaya también nuestro primer poeta.

Julio Herrera y Reissig, obliga la admiración de propios y extraños por la vastedad de su talento, por la exquisitez de su numen, por su desinterés visionario de artífice fanático.

Julio Herrera y Reissig es nuestra mayor gloria literaria, su labor de ciclope y su constancia de hormiga, su habitual bonhomía, son condiciones excelsas que merecen el ditirambo ilimitado y la consideración ilimitada.

Es tiempo ya de que cesen las criminales indiferencias hacia esos divinos esforzados del verbo, hacia esos peregrinos de un ideal único, fanáticos de un evangelio superior que, distribuyendo a manos llenas el oro de sus creaciones, viven, no obstante, olvidados en la

necesidad de sus gabinetes de trabajo. Reos de su misma grandeza alumbran como las antorchas consumiendo su propia vida.

No es con la satisfacción que da la conciencia de una gloria póstuma, como se alienta en su obra a esos labradores del ideal —la historia está llena de doradas ironías—, sino inciensándolos en vida, sin cercenarles por ello su lote de inmortalidad.

PABLO DE GRECIA [César Miranda]

(*La Razón*, año XXX, Nº 8692, Montevideo, abril 7 de 1908, pág. 1, cols. 1 y 2.)

II

Dos días después se publicó, en el mismo periódico, la siguiente réplica:

UN FAUSTO QUE PUEDE SER FAUSTINO, CONTESTA A PABLO DE GRECIA. EL TEATRO Y LA POESÍA; LOS DRAMATURGOS Y LOS POETAS

Pablo de Grecia no ha meditado bien su insinuación literaria de ayer a pesar de vivir como Frollo, la vida de los gabinetes silenciosos y empolvados donde los sabios cristalizan sus ideas acodados sobre infolios milenarios.

Pablo de Grecia que llama *hasta elegante* el proyecto de Arena y Rodó pensionando a Florencio Sánchez, padece una lamentable equivocación al querer demostrar que si nuestro primer dramaturgo es acreedor al favor del gobierno, Julio Herrera y Reissig es igualmente digno de él. Y ahí está el error. Florencio Sánchez no es una esperanza del teatro nacional, no es un embrión de autor escénico; no señor, Sánchez no es una promesa, es una realidad, como escritor dramático. Él no va sino a confirmar sus triunfos americanos; a que se aplaudan sus obras de ayer, en tanto concibe las de mañana; a eso va Sánchez a Europa; a que se escuche su prosa, y se analicen sus ideas, en los mismos tablados que se interpreta a Bracco, Rovetta, Sardou, Bernstein, Rusiñol y Benavente, a beber en las fuentes donde han bebido los maestros la sabiduría de la vida; a extender sus pupilas escrutadoras por aquellos horizontes inconmensurables que incitan a explorar el más allá, a psicologar los seres de allende los mares y leer en sus fisonomías, como en libros abiertos, las pasiones que les animan, ya bajas, viles y egoístas, ya elevadas, nobles y generosas. A eso va Sánchez, a buscar el alma de los personajes que en sus dramas expongan problemas de honda y tras-

cendental sociología, capaces de enseñar a la sociedad donde está el mal que se debe combatir y el bien que se debe premiar, única forma de preservarla de los vicios, y sustraerla a los prejuicios que la minan y la falsean. Y eso se adquiere estudiando, observando y cultivando aquellas sociedades extrañas a la nuestra por su ambiente, sus usos y costumbres, y Florencio va a observar, estudiar y proclamar la verdad sea cual fuere.

Aunque allí como aquí la vida se revela en toda su intensidad, es indudable que a los escritores que como Sánchez se dedican a escribir para el teatro, el conocimiento de aquellos países, aquellos escenarios mundanos, que traen aparejados nuevas emociones que sacuden violentamente el espíritu y la mente, les reporta grandes provechos y beneficios que luego redundarán en nuestra propia gloria.

Julio Herrera y Reissig no está en el mismo caso. Los dramaturgos son raros, aún los comediógrafos y hasta los sainetistas. Poetas como Reissig hay muchos. Los poetas se multiplican con más facilidad que los bíblicos panes de Cristo. Los hay buenos y malos, de toda clase y especie, pero no debe olvidar Pablo de Grecia que el poeta nace y no se hace. Con ir a Francia, Italia, Atenas y España, nadie se improvisa en Musset, Hugo, Stechetti, Leopardi, Anacreonte, Lope, ni Garcilaso, si no ha nacido para ello. Es cierto que Herrera y Reissig es poeta, pero tampoco se desconocerá que con fletarlo para Europa no producirá mejores ni peores versos que en Montevideo.

El poeta es un vidente, un iniciado, que percibe la belleza de la vida y de las cosas que los demás mortales no presienten. Y estas iluminaciones o videncias se experimentan bajo todos los cielos del Universo. La inspiración, como los ensueños, no tiene patria. Sánchez va a robustecer sus ideas y consolidar su criterio acerca del teatro moderno, muy poco explotado todavía, pero, ningún poeta podrá aprender en Europa, más rima, metrificaci3n, fondo, forma externa e interna, que los que puede saber en América, puesto que en todas partes rigen las mismas reglas en poesía. A estos caballeros del ideal —entre los que se cuenta el que suscribe— no les está vedado merecer la protecci3n del gobierno para recorrer el mundo, pero no se haga recurso del caso de Florencio Sánchez que no puede servir de precedente. Como Reissig hay muchos que llevan una lira bajo el brazo y un Paraíso en el cerebro. Y antes que Reissig están Roxlo, Frugoni, Papini y Falco, que tienen más garra, más fibra y más estro.

FAUSTO

(*La Raz3n*, año XXX, N^o 8694, Montevideo, abril 9 de 1908, pág. 2, cols. 1 y 2.)

III

Casi un mes y medio más tarde, otro polemista, bajo el seudónimo de Sincero, pretendió rectificar a Fausto (o Faustino, como por error lo llama) al tiempo que inauguraba un nuevo enfoque sobre el discutido poeta.

JULIO HERRERA Y REISSIG SERÍA NUESTRO PRIMER POETA
NACIONAL SI DESCENDIERA A LA VIDA

La poesía en los países incipientes de esta patria de América, como factor de progreso y como palanca en la cuesta de su evolución indefinida, juega un rol secundario entre otros que se agitan en la labor constante y afanosa de su organización social. Aquí, el literato profesional es la más vana de las superfluidades. Aquí más que en ninguna parte necesita identificarse por entero con la vida febril y prosaica de los días que transcurren. Debiera ser el labrador feliz que sudando sus gloriosos sudores sobre la tierra indócil de la vida, canta sus canciones de esperanza frente al misterio amigo de los horizontes! Debiera ser, no el solitario "que se consume como una antorcha" entre el tumulto de penumbras de una torre de marfil, sino el austero soldado de la vida, orgulloso de sus cicatrices y amigo de sus victorias y de sus derrotas...

Mas he aquí que en nuestro país, como en muchos otros, ha cundido la epidemia, terriblemente infecciosa, que se ha dado en llamar el "Turrieburnismo".

Turrieburnismo quiere decir, ante todo, desprecio a las cosas más serias y fundamentales.

Hablad a uno de esos exquisitos de algunas de nuestras cosas locales, habladles del estado social, económico o político de nuestro medio, habladles de nuestros problemas históricos o de nuestros ensueños de porvenir, indicadles algunas de nuestras honrosas figuras nacionales y les oiréis súbitamente exclamar en un dramático encogimiento de hombros: ¡qué país!... ¡qué chatura!...

(Y si aguzáis al punto la imaginación les sabréis impolutos, alejarse de la tierra con dos alas de armiño [sic] como huídos de tanta pedestre vulgaridad.)

Y es así que fracasan algunas intelectualidades de esta tierra y es a esto que se debe la poca consideración que merece a nuestra sociedad.

Porque en lugar de ser los obreros inteligentes en la obra de nuestro perfeccionamiento, son los críticos insensatos que a fuer de

inadaptables se encajan una Atenas, una Roma, o un París fantásticos dentro de la cabeza y luego le colocan delante de nuestra joven nacionalidad para reír con la torpeza que reiría el que viera un niño aniquilado en la lucha con un gigante...

Una breve polémica, suscitada hace días entre "Pablo de Grecia" y "Faustino", ambos colaboradores de *La Razón*, ha tenido la virtud de confirmar terminantemente la verdad de nuestras observaciones.

Julio Herrera y Reissig es en realidad el primer poeta del Uruguay y sin embargo "Faustino" no lo cree así. ¿Y acaso ignoráis que por boca de éste habla la casi totalidad de los compatriotas del poeta?

Sí; ya "Pablo de Grecia" lo ha expresado en su prosa finísima y vibrante como un cristal de baccarat: es lamentable el olvido que como un block de hielo oprime la invalorable personalidad intelectual de Herrera y Reissig. Todos le desconocen su mérito de incansable orfebre de magníficas orfebrerías ideales. Y en su bohordilla miserable de bohemio vive muriendo...

¿Por qué esa indiferencia de sus compatriotas para con el que reconocido un excelso poeta es admirado en todos los rincones de América donde se respire un poco de oxígeno de arte o de belleza?

¿Es que acaso vivimos en pleno campamento de charrúas?

¿Es que acaso pretendemos hacer eclipse de despechados sobre su personalidad única?

Y siendo así ¿hemos de exclamar al fin con el desdén del "impoluto aquel: ¡qué país!... ¡qué chatura! ?...

Ciertamente que no; nuestro país no es una toltería de charrúas ni se complacen sus hijos en anular "porque sí" sus relevantes intelectualidades.

No ya la lucha por la vida, sino la prudencia y hasta la buena educación, obligan al individuo, si no a aceptar, a respetar el medio en que vegeta por satisfacción íntima o por interés personal.

Julio Herrera y Reissig jugó al fantasma y llegó a serlo inesperadamente...

En las brillantes etapas de su carrera literaria si no se señalan desfallecimientos, se registran en cambio las huellas de sus excentricidades y de sus extravagancias.

Rióse de la sociedad de su país con el único fin de "épater les bourgeois", violentando a menudo las inclinaciones de su alma ingenua de niño por sugerencias extrañas a su temperamento...

Y cuando el país le reclamaba, sospechando en su hermosa juventud radiante el germen de una futura gloria nacional, se encastilló en el egoísmo de su torre.

Y cuando los adeptos de ésta se dispersaron por los mil surcos de la vida convencidos de la infecundidad de tanto esfuerzo cabe el marfil amable de la torre, él se resistió a formar en la falange audaz que sin abandonar sus tesoros interiores no vacilaba en confundir sus voces en el concierto formidable de las "trescientas ocas"!

Todos menos él se lanzaron hacia la realidad siempre fría, templando sus individuales en el yunque complejamente armonioso de la hora presente.

Lamentamos con "Pablo de Grecia" la hostilidad de sus compatriotas para con su poeta más intensamente lírico, más hondamente emotivo, más exquisitamente refinado, pero reconocemos sinceramente que es sólo él el culpable de tanta iniquidad.

Por esto cuando vimos a algún "Faustino" criticarle acerbamente y posponerle a Roxlo, a Papini, a Frugoni y a Falco, no nos extrañamos por ello, encontramos lógicas sus críticas, aunque concebidas en el círculo estrecho de un admirable sentido común, porque si cualquiera de los poetas mencionados no llega a la superioridad intelectual de Herrera posee en cambio otros atributos que lo hacen digno de los demás como luchadores afanosos en la contienda del mejoramiento humano.

Carlos Roxlo y Papini y Zás "han bajado a la vida" siempre que ésta ha tocado llamada con su clarín de hierro; ellos han sido unidades de una valiente falange juvenil que de retorno de los jardines del Ideal, entonaban el himno de nuestras grandezas cívicas, orgullosos de mostrar al mundo el libro sencillo pero grande de nuestro pasado y de señalar la estrella vaticinadora de nuestro porvenir!

No estuvieron con ellos las burlas infundadas ante el cúmulo de nuestras deficiencias pretéritas o de nuestros tanteos del presente, porque tuvieron la visión clara de nuestros destinos y por caminos diferentes ambos soñaron llegar a la misma Meca en un ensueño de grandeza futura...

Lejos de Emilio Frugoni y de Angel Falco la epidemia de la misantropía y el vicio del retraimiento individual.

Ellos a pesar de ser dos finos imaginativos, no titubearon cuando fué necesario descender al arroyo de las miserias sociales, rimando sueños de generosas reivindicaciones, y señalando jubilosos la alborada entrevista en medio a la niebla de un futuro prometedor!

Y ello fué que los unos como los otros al ser justamente admirados merecieron ser respetados con el respeto que provocan los caracteres fuertes y las fuertes voluntades... Fueron soldados de la Vida a la vez que soldados del Ideal.

No así Julio Herrera y Reissig...

Sólo entonces desaparecerían la injusticia de aquel olvido y el desaliento de su vida musulmana...

Mezclados a la agitación cotidiana y abandonando su espíritu —flor de los más tibios invernáculos—, a los vientos inclementes de la vida...

“Viviendo tanto como sueña”.

¡La Vida reclama al poeta de los paraísos de Mahoma!

¡Que vaya a ella, pues, Herrera y Reissig y sólo entonces todos le sabrán “el primer poeta del Uruguay”!

SINCERO

(*La Razón*, año XXX, Nº 8729, Montevideo, mayo 22 de 1908, pág. 1, cols. 4-6.)

IV

El 30 de mayo de 1908, bajo el título de Nadie ha negado a Herrera y Reissig, aclara Fausto el equívoco sobre su seudónimo, resume su posición, se manifiesta de acuerdo con Sincero en que Reissig “es su propia víctima” (quiere decir: es víctima de sí mismo) y afirma:

Julio Herrera y Reissig ha llevado una existencia de espiritualización eterna, de idealidad inacabable, consagrando su vida a loar las iridiscencias de la luz; las violáceas tonalidades de unas ojeraz; el escintilar de las estrellas de la zafirica donde la luna se muestra como una medalla de plata bruñida; el gris mayor de las tristezas invernales; el tenue glauco de las melancolías de otoño. Nunca ha cantado al valor y la fuerza desplegados como estandarte de guerra; nunca ha cincelado una estrofa de bronce a la libertad; nunca ha puesto su pensamiento al servicio de la sociedad que espera del talento el consejo sano y fuerte que le indique el camino que ha de llevarle al grado de perfección y progreso a que aspiran las clases civilizadas; nunca ha elevado un himno a los inauditos alumbramientos de la naturaleza, ni a las fecundidades de la tierra en concubinato con el sol.

V

Unos veinte días más tarde (el 19 de junio) Aulo Gelio, “lírico ignorado”, según se le califica desde los titulares del periódico, interviene preguntando: El solitario de la “Torre de los Panoramas” por qué no desciende a la arena. Su argumentación parafrasea, involuntariamente, la conocida, y citada, frase de Valéry (Je disais quelquefois a Stéphane Mallarmé... Variété III):

Háblase de Julio Herrera y Reissig. Unos le aman; ámanle los que le conocen y comprenden. Otros le discuten. Aquellos le niegan. (*Ni siquiera falta el "jeune homme secret":*)

Apenas uno, retraído en el silencio, en el fecundo silencio, háblase a sí mismo del talento incomprendido y balbucea en su mundo interior: ¿Un poeta? Julio Herrera y Reissig... todo un poeta...

Aulo Gelio justifica luego el aislamiento del poeta (justifica incluso lo que él llama "el hada morfina") y concluye:

Julio Herrera y Reissig no desciende de la Torre; dejémosle vivir la vida de las emociones. Es un poeta. No le juzguéis con el sentido práctico vulgar...

VI

La polémica se cierra con palabras de Pablo de Grecia: "La Torre" ha preparado el porvenir literario de la República (23 de junio). Después de hacer, con tono nostálgico, la historia del cenáculo (desaparecido a la muerte de Manuel Herrera y Obes, en 1907), afirma el cronista que hay que salvar el recuerdo de la Torre, menciona la obra, virtualmente inédita de sus integrantes (Pablo Minelli, López Rocha, Illa Moreno, Vidal Belo, Lerena Joanicó, Picón Olaondo, son evocados) y termina con estas frases de desafío:

A Julio Herrera y Reissig, el Pontífice de la Torre, el solitario como se ha dado en llamarle, el encantador de serpientes que gusta envolverse en su imperial púrpura y dialogar con los cisnes, el alucinado a quien la Muerte hablara en voz baja y a quien la Vida sonríe como a un hermano; a Julio Herrera y Reissig, el más grande de los poetas del Uruguay, pese a los que no pueden comprenderle, no le ha sido dado publicar un solo libro de poesías, teniendo material inédito para colmar una biblioteca.

Consecuencia de todo ello es que se ignore el valor de la obra del Cenáculo. El público ha mirado su interior por el ojo de la cerradura, como quien dice. El día que se conozca todo el tesoro acumulado, el respetable rebaño quedará mudo de asombro.

La Torre es acaso ejemplo único en América, de solidaridad, de amor y de desinterés. Su tarea de propaganda finalizó victoriosamente. La higienización literaria del ambiente, el aniquilamiento de falsos ídolos, el derrumbe de una superstición retardataria, la fustigación de los mercaderes del templo, ha sido labor exclusivamente suya.

Pero no es su máxima gloria; su gloria más pura "que resistirá la marea del olvido", es el haber preparado el porvenir literario de la República.



SUMARIO

C. Real de Azúa
AMBIENTE ESPIRITUAL DEL 900

—
E. Rodríguez Monegal
LA GENERACIÓN DEL 900

—
Arturo Ardao
LA CONCIENCIA FILOSÓFICA DE RODÓ

—
M. A. Claps
VAZ FERREIRA

—
Idea Vilariño
JULIO HERRERA Y REISSIG

—
Sarandy Cabrera
LAS POETISAS DEL 900

—
Mario Benedetti
REVISIÓN DE CARLOS REYLES

—
Jorge A. Sorondo
TRIPLE IMAGEN DE VIANA

—
E. Rodríguez Monegal
OBJETIVIDAD DE HORACIO QUIROGA

—
Antonio Larreta
EL NATURALISMO EN FLORENCIO SÁNCHEZ

—
J. E. Etcheverry
LA "REVISTA NACIONAL DE LITERATURA"

—
E. Rodríguez Monegal
LA "REVISTA DEL SALTO"

—
José Pereira Rodríguez
DE "LA REVISTA" A "LA NUEVA ATLÁNTIDA"

—
E. Rodríguez Monegal
RODÓ Y ALGUNOS COETÁNEOS

\$ 3.80

mon. urug.