

ALBERTO ZUM FELDE

**P R O C E S O
INTELECTUAL
DEL URUGUAY**

Y CRITICA DE SU LITERATURA

TOMO II

EDICION SUBVENCIONADA POR LA COMISION
NACIONAL DEL CENTENARIO. - MONTEVIDEO 1930

ALBERTO ZUM FELDE

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Y CRITICA DE SU LITERATURA

BIBLIOTECA

ARTURO E. DOMESTICO TORRILLA

TOMO II

DONACION
DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL
MONTEVIDEO

Imprenta Nacional Colorada

MONTEVIDEO

1 9 3 0

**EDICION SUBVENCIONADA
POR LA COMISION NACIO-
NAL DEL CENTENARIO**

C U A R T A P A R T E

EL POSITIVISMO Y EL MODERNISMO. —
LOS CENACULOS. — JOSE ENRIQUE
RODO. — JULIO HERRERA Y REISSIG.
— FLORENCIO SANCHEZ. — JAVIER
DE VIANA — DELMIRA AGUSTINI. —
MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA. —
CARLOS REYLES. — OTROS ESCRI-
TORES. —————

BIBLIOTECA
ARTURO A. RODRIGUEZ ZORRILLA

E L P O S I T I V I S M O
Y
E L M O D E R N I S M O

DONACION
DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL
MONTEVIDEO

Ya en las postrimerías del siglo XIX, acúsanse en el ambiente intelectual del Uruguay nuevas tendencias estéticas e ideológicas. El realismo literario y el positivismo filosófico, — ya declinantes hasta cierto punto, en Europa, se encuentran, algo retardados en su marcha hacia América, — con las novísimas formas del simbolismo *decadente* y del socialismo revolucionario, a la sazón en auge transatlántico. Hasta entonces — y desde hacía veinte años — había imperado, soberano, en las letras, el grandilocuente romanticismo de corte hugoniano.

No se extinguieron, sin embargo, de súbito, sus prestigios; su crepúsculo fué largo, como el de los estíos; y atravesando el pórtico del nuevo siglo, prolongó sus últimos resplandores retóricos hasta después de un lustro. Mas, hacia el 95 cobran impulso las nuevas modalidades mentales, — hasta entonces encogidas en un ambiente hostil, — que han de conquistar e imperar en la época que comprende el primer cuarto del Novecientos.

Una generación más joven que la del Ateneo, avanza al primer plano de la escena, cuando ya los mejores hombres de aquella, en la madurez de

ALBERTO ZUM FELDE

su vida, se han alejado de toda actuación propiamente intelectual, en su dedicación absorbente a la política o al foro. En esa nueva generación hallan campo propicio de cultivo, las nuevas modalidades intelectuales — realismo literario, positivismo ideológico — que la pléyade cívica del Ateneo, adicta al idealismo romántico, había rechazado en mayoría.

La “Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales”, publicada desde Marzo del 95 hasta Noviembre del 97, durante casi tres años, 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.

La intelectualidad uruguaya hallábase, en efecto, hasta entonces, algo rezagada con respecto a la evolución de la cultura europea, pues que permanecía fiel al repertorio del idealismo romántico. Recién hacía 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.

Complejo, si, y aun más, heterogeneo, decimos de ese movimiento, ya que carecía, aparentemente al menos, de aquella soberana unidad que imperara en épocas anteriores. Así el neo-clasicismo del siglo XVIII, como el romanticismo del XIX, congregaron en torno a sus principios y a sus normas, perfectamente definidas, todos los caracteres di-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

versos, dándoles — en su plural unidad — rasgos fundamentalmente específicos.

Ambas grandes escuelas eran estados de alma colectivos, formas psicológicas universales, que determinaban normas morales y estéticas de identidad común no obstante la multiplicidad de temperamentos. Clasicismo y romanticismo en las letras, humanismo e idealismo en la filosofía, fueron a modo de grandes ríos caudalosos — sereno y majestuoso el uno, quebrado y tumultuoso el otro — que atravesaron sus respectivas épocas, y a los cuales convergían, alimentándoles y fundiéndose en ellos, todas las corrientes menores. Pero el movimiento intelectual del último tercio del XIX, — que la “Revista Nacional” transmitía en gran parte al ambiente uruguayo — era semejante a esa confusa diversidad de corrientes y de canales en que suelen dividirse los grandes ríos, en los deltas complicados de su desembocadura.

El siglo XIX llegaba a su desembocadura histórica dividido en multitud de corrientes; a veces netamente delimitadas, de caracteres y direcciones distintas; a veces, entremezcladas, inciertas, sin rumbo. Ninguna época de la cultura occidental fué más diversa y contradictoria en sus doctrinas y en sus formas; ninguna tampoco, más múltiple en ideologías y en escuelas. Tal vez en ello, le fuera sólo comparable la decadencia helénica, el mundo mediterráneo a tiempo de aparecer el cristianismo. ¿No se trataba, acaso, de otra “decadencia”?... “*Je suis l'Empire, a la fin de la decadence...*”, había dicho Verlaine, uno de sus poetas mayores.

Junto al realismo literario, sostenido aún por

ALBERTO ZUM FELDE

una generación de novelistas hereúleos, cundía, antagonica, la corriente esteticista, de refinados sensualismos y de ironías paradójales; y, al par de las músicas vagas y sutiles del simbolismo, todo-subjetivo, brillaba, todo impasible y plástico el lapidario preciosismo de los parnasianos.

Si múltiple y contradictoria era la época en el plano de la literatura, más aun lo era en el de la Filosofía. Al Positivismo científico y evolucionista de la escuela spenceriana, se oponía el pesimismo metafísico alemán, de schopenhauriana cepa; el socialismo materialista y dogmático — con su concepción económica de la Historia, — se debatía por un lado con la jurisprudencia política burguesa, y por otro con el individualismo de carácter anárquico. Cosas, pues, tan opuestas como la sociología igualitaria de Marx y el tragicismo aristocrático de Nietzsche, el misticismo evangélico de Tolstoy y el escepticismo irónico de Wilde, la objetividad experimental de Zola y el subjetivismo emotivo de Verlaine, se agitaban confusamente, en el seno de ese “fin de siglo” magnífico y atormentado.

Ciertamente que, en medio a esa confusa multiplicidad y dispersión de la vida espiritual, y a través de esa contradictoria complejidad de ideas y de normas, pueden establecerse ahora, muy a posteriori, y merced a la perspectiva objetivizada del tiempo, ciertos rasgos psicológicos comunes, que dan entidad expresiva a la época.

Epoca de criticismo agudo cual ninguna, es aquella, también, época de escepticismo general nunca igualado; todas las creencias religiosas y fi-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

losóficas se hallaban postradas; todos los principios morales y estéticos en derrota; del derrumbe de toda arquitectura espiritual, solo había quedado en pie el individuo entregado a su arbitrio y desorientado entre la multitud heterogenea; el individualismo, en moral y en arte, es el rasgo psicológico típico de la época; y él impera hasta en aquellos sectores y en aquellas doctrinas que, como el socialismo marxista, parecerían oponérsele por sus disciplinas económicas, ya que, en sus bases materialistas, no puede invocar ningún principio metafísico superior a las conveniencias del individuo. Si cada época espiritual tiene su palabra simbólica, la de esta época decadente del “fin del siglo” es “Yo”.

Mas, esa soledad del *Yo*, ese escepticismo espiritual, y esa compleja desorientación de rumbos, trajeron consigo una inquietud profundamente dolorosa, una ansiedad indefinible, y una tristeza moral que casi afectaba a lo biológico. Esa inquietud, esa ansiedad y esa tristeza, fueron la enfermedad del “Fin del Siglo”, que en vano procuraban curar los esplendores de un arte refinado y suntuoso hasta el preciosismo, y embriagar las voluptuosidades de una sensibilidad atormentada hasta la neurosis.

José Enrique Rodó, — uno de los jóvenes directores de la “Revista Nacional”, y su más conspicua figura, expresaba aquel estado de alma de su generación en un breve estudio — verdadero documento intelectual — titulado: “El que Vendrá”, y publicado en aquel órgano; decía: — “La vida literaria, como culto y celebración de un mismo ideal,

ALBERTO ZUM FELDE

como fuerza de relación y de amor entre las inteligencias, se nos figura a veces, próxima a extinguirse. De la última y gran protesta sólo dura en la atmósfera intelectual que respiramos la vaga y desvanecida vibración en que se prolonga el golpe metálico del bronce"... "Las voces que concitan se pierden en la indiferencia; los esfuerzos de clasificación resultan vanos y engañosos; los imanes de las escuelas han perdido su fuerza de atracción y son hoy hierro vulgar que se trabaja en el laboratorio de la crítica. Los cenáculos, como legiones sin armas, se disuelven; los maestros, como los dioses, se van..." "Nuestro corazón y nuestro pensamiento están llenos de ansiosa incertidumbre. Esperamos, no sabemos a quien, nos llaman, no sabemos de que mansión remota y oscura. También nosotros hemos levantado en nuestro corazón un templo al dios desconocido",... Y repetía, el joven co-director de la Revista, como un eco náufrago, el grito angustioso que allá en Francia lanzara Paul Bourget: — "Quien ha de pronunciar la palabra de porvenir y de fecundo trabajo que necesitamos para dar comienzo a nuestra obra?...; quien nos devolverá la divina virtud de la alegría en el esfuerzo, y de la esperanza en la lucha?..."

Así, bajo el desolado signo de la Decadencia apareció en el crepúsculo del siglo aquella generación intelectual que, no obstante, habría de dar a las letras uruguayas nombres y obras de categoría superior a las logradas hasta entonces, tales como las de Rodó, Reyles, Viana, Vaz Ferreira, Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Florencio Sánchez.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Y es que, conviene recordarlo—la decadencia, en el sentido histórico-espiritual en que este término se emplea con respecto a la época que comprende los últimos lustros del siglo XIX, (y primeros del XX), no significa en modo alguno decaimiento e inferioridad literaria, sinó acaso lo contrario. Epocas de *decadencia*, en el sentido de la potencialidad biológica, o de los valores ideales, épocas de curva descendente, de fatigado retorno, épocas otoñales en que una voluptuosidad de morir parece haber sustituido a la voluntad de vivir de las épocas jóvenes y ascendentes, tienen una madurez semejante a la de los frutos que ya van a desprenderse del árbol, tornasolando su brillo y adquiriendo un ambiguo sabor más deleitoso.

Precisamente, en tales *decadencias* suele aumentar la riqueza de la filosofía y del arte, no en la creación de obras fundamentales, quizás, pero sí en lujo, complejidad y sutileza. Ninguna época, en efecto, más compleja^a más sutil y más suntuosa en las formas todas de su cultura que esa del “fin del siglo” XIX, cuyo imperio crepuscular se prolonga amortiguándose, casi hasta nuestros días.

El período intelectual que se inicia en el Uruguay hacia los últimos años del siglo pasado, comprendiendo los primeros lustros del presente, con una duración aproximada de un cuarto de siglo, es seguramente el más rico en talentos y en obras de valer intelectual positivo. Y sin embargo, toda esa generación, de hombres y de obras, está marcada, desde su aparición, con el signo fatal de la Decadencia, pecado original del que no pudo redimirse y que fué a la vez su tormento y su gloria.

ALBERTO ZUM FELDE

Generación esencialmente escéptica e individualista, sin ideales definidos ni orientaciones seguras, su agudo intelectualismo se resolvió en la inquieta delectación ecléctica del dilettante. Sufrió el mal angustioso del vacío metafísico, tan terrible para el espíritu, como el vacío físico para el cuerpo; y se agitó en la neurosis anárquica del Yo, desprendimiento de toda raíz, flotante vagabundaje en el cosmos. Se deslumbró con las reverberaciones mágicas de la belleza, y estragó su paladar con los manjares refinados de la literatura; gustó los frutos envenenados del *Jardín de Berenice*, y bordó áureos “acrósticos indolentes” *bajo el ojo de los Bárbaros*.

En nada creyó profundamente; nada esperó con fe verdadera. Aquellos de sus hombres y de sus tendencias que parecen expresión de idealismos más optimistas, no son, tampoco, en el fondo, sino escépticos, que se embriagan con las vagas sugerencias de las palabras. Así el *idealismo* de Rodó, hijo del intelectualismo de Renán, procura llenar el gran vacío fundamental de una Fe, con el culto estético de algunas abstracciones literarias; vino aparentemente generoso, pero en cuya hez amarga, sólo queda, como último substractum, la estoica soledad del Yo.

Así también la ideología rebelde y la sociología revolucionaria de que se armaron, para combatir el régimen social existente, Florencio Sánchez, Armand Vasseur, Roberto de las Carreras y otros muchos, solo tienen como *última ratio*, un egotismo universal de base materialista, es decir, un escepticismo espiritual absoluto. Así el egotismo doc-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

trinario de Reyles, invertido en el sentido de la potencialidad capitalista, al proclamar la soberanía utilitaria del dinero, y la negación radical de todo valor moral fuera de la realidad material del mundo.

Así, el empirismo lógico de Vaz Ferreira, norma de su cátedra y sus escritos, adoptando una posición neutral y analítica respecto a todo sistema, y quedándose solo al fin, por toda certidumbre, con “algunos fenómenos” y con “algunas hipótesis”. Y así, finalmente, en la poesía misma, el estetismo de Herrera y Reissig, — aureo juego exquisito con las bellas apariencias del Universo, sin tocar las *esencias*; — y el erotismo trágico de Delmira Agustini, grito angustioso del sueño perdido en la *selva oscura* del instinto; y el pesimismo de María Eugenia, nocturno clamor de la soledad sin esperanza.

Por eso, tan valiosos artistas y escritores que fueron, siéntese hoy en su obra un vacío espiritual inmenso bajo el vigor realista o la fina esplendidez literaria. Padebió toda esa época el dolor al que ya su didacta mayor se refería, al iniciarse, en el 95, con estas palabras documentales: “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 expansión del alma humana. Nuestros labios se abrasan en la sed de algo más grande, más humano y más puro. El vacío de nuestras almas solo puede ser llenado por un grande amor, por un grande entusiasmo; y ese entusiasmo y ese amor solo pueden ser inspirados por la revelación de una palabra nueva”. No oyó,

ALBERTO ZUM FELDE

toda su época, esa palabra; y se quedó sin ese grande entusiasmo y sin ese grande amor, rumiando sus eternos análisis intelectuales, y embriagándose, para olvidar, con sus refinados vinos de Decadencia.

*

* *

El triunfo del Positivismo en el ambiente universitario, fué un hecho consumado y definitivo desde 1890. Herbert Spencer, nuevo Aristóteles sistematizador del positivismo científico del siglo XIX, era el pensador predominante en las cátedras de Filosofía; su autoridad llegó a ser casi dogmática; y su doctrina de la Evolución, la enseñanza oficial de la Universidad de Montevideo.

La Metafísica quedó desde entonces relegada como una antigualla; Dios pasó a la categoría de fósil medioeval; el Alma fué ya solo una metáfora.

Parece que contribuyó en sumo grado a ese triunfo del Positivismo spenceriano, sobre el viejo espiritualismo metafísico de la escuela de Cousin, — y del texto de Janet... — que dominara soberanamente hasta entonces, la influencia personal del Dr. Alfredo Vazques Acevedo, que, aun cuando perteneciente a la generación ya madura, y de formación intelectual anterior, se había convertido en un adepto decidido de la nueva escuela, imponiéndola en las aulas, bajo su rectorado, y en virtud de la suprema autoridad y la efectiva influencia que entonces tenían los Rectores; mas, no sin que ello provocara enérgica oposición, protesta y escándalo de los elementos *conservadores*, católicos por una parte, metafísicos racionalistas por la otra.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

En el 96, y respondiendo a la misma orientación, ya implantada, se adoptó en la enseñanza de la Psicología el texto del Dr. Vaz Ferreira, joven profesor que acababa de obtener su cátedra por concurso de oposición, y en el cual, por primera vez en el ambiente, — y con grande escándalo de los “idealistas” — esa parte de la vieja filosofía especulativa se trataba como una ciencia experimental.

También otro joven catedrático — que en su época gozó de gran prestigio intelectual y tuvo fama de tribuno, el Sr. Daniel Martínez Vigil, — uno de los directores de la “Revista Nacional” — profesaba, en su aula universitaria de filosofía, enseñanzas ya netamente materialistas.

Desde entonces y durante más de veinte años, el evolucionismo spenceriano dominará en la intelectualidad universitaria del país; y su individualismo *burgués*, compartirá y competirá con el otro individualismo revolucionario, — nietzscheano o anarquista — que será profesado por los elementos autodidactas, formados fuera del ambiente universitario, y al cual, en mayoría, pertenecen los escritores más significativos de ese período.

Así mientras el positivismo spenceriano, hará sentir su influencia normativa en las esferas políticas, parlamentarias, jurídicas, — donde actúa el elemento doctoral universitario, — el positivismo de índole socialista y el individualismo nietzscheano, influirán vivamente sobre la literatura, en cuyo campo actúan los intelectuales autodidactas. Pues, autodidactas — y de tendencias más o menos

ALBERTO ZUM FELDE

socialistas o nietcheanas — son, en efecto, Florencio Sánchez, Carlos Reyles, Herrera y Reissig, Ernesto Herrera, Armando Vasseur, Delmira Agustíni, y los demás, en mayoría.

Forzoso es reconocer que el evolucionismo spenceriano, con sus grandes leyes universales: — de lo abstracto a lo concreto, de lo homogéneo a lo heterogéneo, etc. — al sistematizar, en una doctrina orgánica, la complejidad del movimiento científico del siglo, daba a la conciencia de esa generación una arquitectura definida y formal con que sustituir el derrumbe de las antiguas creencias religiosas y de los antiguos sistemas metafísicos.

Verdad que su anti-metafísica de lo Incognoscible, dejaba, bajo su objetividad experimental, un inmenso vacío; y que no satisfacía las más íntimas inquietudes y las ansias profundas del espíritu humano. Mas, apesar de este vacío interior, de esta insuficiencia espiritual, el evolucionismo spenceriano significaba un orden, una lógica, una medida. No era todo lo que podía desear el hombre; pero era cuanto, por entonces, el hombre podía exigir a la Ciencia.

Razones de orden social determinaban así mismo la adopción de esa doctrina fría, por parte de lo que podría llamarse la intelectualidad de las clases *conservadoras*, en un sentido jurídico-económico. El individualismo social de Spencer, liberal y progresista, afirmaba sin embargo, en su integridad, la razón del orden jurídico existente, es decir, del régimen capitalista y propietario. Frente a él se levantaban ideologías de contenido ético más humano, con más poder de entusiasmo dinámico, con

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

más sugestión estética también; pero, eran ideologías revolucionarias, destructoras en mayor o menor grado del orden social existente; tales, el socialismo marxista o el anarquismo stirneriano. Así de 1890 a 1920, — el individualismo spenceriano representó la ortodoxia universitaria frente a la heterodoxia callejera de los Marx, los Bakounine y los Nietzche, que tenía sus focos de cultivo en el *Centro Internacional de Estudios Sociales*, en el *Polo Bamba*, y en otros cenáculos de la bohemia intelectual de ese cuarto de siglo.

Por lo demás, los que, como Rodó o Vaz Ferreira, quisieron oponerse a ese imperio absoluto del positivismo spenceriano, ya en nombre de la tradición humanista y latina, invocando los valores estéticos e ideales, tal el autor de "Ariel", — ya en nombre de la entera libertad de juicio crítico, y en virtud de un empirismo lógico opuesto a todo sistema, tal el autor de "Moral para Intelectuales", cayeron fatalmente en un eclecticismo pasivo, — así se vistiera con las sugestivas y engañosas galas verbales del literato, o se moviera desnudo y enjuerto, entre las ecuaciones lógicas del profesor.

*

* *

Literariamente, el nuevo período intelectual 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, Reyes, con sus Academias. Mientras Rodó — que ya muestra su espíritu ponderado y ecuánime, in-

ALBERTO ZUM FELDE

clinado 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. Ibsen, Nietzsche, Tolstoy, Hauptman, Verlaine, Mallarmé, D'Annunzio, desfilan por las páginas de la Revista, ante el asombro y el escándalo de la generación patricia del Ateneo, a la cual toda aquella fauna de genios extravagantes, con sus teorías disolventes y su arte neurótico, sólo les parecía, como a Max Nordau, una serie de degenerados y de locos.

Poco antes, Rubén Darío había izado en Buenos Aires la bandera de las nuevas tendencias. Vuelto de su primer viaje a Europa, después de haber escanciado en el banquete literario de París, — junto a Verlaine, a Moreas, a Mallarmé, los grandes dioses, — los vinos extraños fermentados en el lagar de la Decadencia, publicó en “La Nación” sus semblanzas de los maestros de las nuevas escuelas, reunidas luego en el volumen — editado en el 96 — que tituló “Los Raros”.

Contemporáneamente, Gómez Carrillo — joven Ganimedes del Olimpo verlaineano — enviaba desde el Boulevard sus primeros libros: “Impresiones de París” y “Literatura Extranjera”, donde se reflejaba la actualidad literaria europea. Esta fué la iniciación, en el Plata, del movimiento *modernista*. Rubén Darío, el verdadero iniciador, oficia de joven maestro en el cenáculo bonaerense,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

trasnochando y bebiendo, a la manera del *Pauvre Lelián*. . . El ambiente del *Francois I*, y de la *Closerie des Lilas*, — las capillas parisienses del nuevo culto estético, — se trasmitía, en vibración magnética — a la tertulia noctívaga y bohemia del café de la calle Corrientes, el *Royal Kellier* o el otro que después han de llamar *Los Inmortales*. “*Prosas Profanas*” no aparecen hasta el 97.

La novelita “*El Extraño*” de Carlos Reyles, aparecida en ese mismo año 97, es la primera producción, de escritor uruguayo, encuadrada dentro de las nuevas normas. Concebida bajo las influencias de Maurice Barres, de Bourget y de D’Annunzio, representa esa psicología y esa estética propias del decadentismo finisecular, que Reyles se ha asimilado directamente en su viaje a París, y trata de programar en el prólogo de sus *Academias*.

El fermento finisecular no obraba, empero, sino en un pequeño núcleo. Así como fué vasto, y casi general entre la intelectualidad uruguaya el influjo del Positivismo filosófico y del Realismo literario, fué reducido y de penetración más lenta y difícil el influjo modernista. El ambiente intelectual montevideano, muy saludable y de mucho nervio cívico todavía, sólo después del 900 se mostró propicio al cultivo del bacilo decadente; y aquellos “*estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo*”, y aquellos “*latidos del corazón moderno tan enfermo y gastado*” que decía Reyles en el prólogo de sus *Academias*, no eran aún, hacia el 97, sino privilegio de una élite, minoría aun dentro del campo intelectual.

ALBERTO ZUM FELDE

Y es que, en verdad, el *modernismo* no respondía, como movimiento, a ningún factor social o moral de arraigo en la vida platense, a ninguna necesidad propia del ambiente cultural del país; no era un fenómeno generado por un proceso de evolución interna, sino, puramente, la repercusión de un fenómeno europeo, en el seno de la pequeña minoría de los más cultos.

Europa era entonces* como lo sigue siendo aún, el centro de la cultura occidental, dentro de cuya órbita los países americanos han vivido, y de la que participan, como colonias que son de ella, por ley de desprendimiento histórico. Destruídas o relegadas por la Conquista las culturas indígenas precolumbianas, — que aun no salieran de la edad del bronce — y que, desde entonces, sólo intervinieron, como elemento pintoresco, en el folklore, Hispano-América fué puramente una colonia de la cultura europea, solo hispana primero, cosmopolita y afrancesada después. Dejaron de ser colonias políticas, mas continuaron siendo colonias culturales, dependientes por entero del movimiento europeo, recibiendo de ella todas las normas políticas, didácticas, estéticas, sin entidad de autonomía.

El *modernismo* que hacia el 95 nos llegó de Europa, — o por mejor decir, de Francia — era un estado un tanto mórbido de la cultura occidental, que, aquí en el Plata, no respondía a ningún factor interno, a ninguna experiencia propia, siendo por tanto, como mero reflejo, el lujo intelectual de una minoría a que ya aludimos. Reconociendo el hecho de esa diferencia entre la realidad cultural del país y la pequeña minoría de los Modernistas,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

uno de los directores de la *Revista Nacional* decía, justificando aquellas declaraciones de Reyles: — “Si dentro de la organización, aun indeterminada e informe de estos pueblos, hay cierto número de espíritus que viven la más compleja vida de la sensibilidad y del pensamiento, triunfe en buena hora la aspiración que para ellos pide una literatura que se modele a su semejanza.”

Ese estado de sensibilidad y de pensamiento, privilegio de muy escasos individuos en aquella hora inicial de 1895, cundiría sin embargo, algunos años después, ya por contagio interno, ya por presión cada vez más densa de las influencias exteriores, a punto de imperar categóricamente en el ambiente intelectual, relegando a plano secundario a aquellos que resistían aún al ímpetu de sus corrientes, asidos a las ramas tradicionales de las crillas.

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, Jaime Freire, Lugones; ninguna por uruguayos.

La generación uruguaya que habría de adoptar tales modalidades se hallaba aún casi en su

ALBERTO ZUM FELDE

adolescencia y como bajo la tutela tradicional de los viejos dioses románticos. En la lírica siguió primando todavía, hasta 1900, la influencia hugoniana, aun cuando ya había llegado a estas lejanas tierras, sobre invisible pájaro de músicas, aquel suave verdugo que iba a torcerle el cuello a la elocuencia. El mismo Herrera y Reissig, — luego pontífice del Modernismo en el Uruguay — no había salido aún de su capullo retórico; y entonaba, con voz altisonante de tenorino, sus cantos declamatorios a Castelar y a Lamartine.

*

* *

Si en la poesía, la situación de 1895 era casi idéntica a la de 1880, — con la diferencia de que, a la vuelta inminente de la esquina, esperaba con la cuchilla de oro pronta, el verdugo de la retórica — en los géneros narrativos, el Realismo, aquel monstruoso enemigo del lustro del Ateneo, había avanzado en modo arrollador, ganando la batalla. Hacia 1895 el romanticismo había muerto totalmente en la novela.

Hacia el 94 se editó en París, por la casa Garnier, una Antología de cuentos hispanoamericanos, seleccionada por Gómez Carrillo: el Uruguay no estaba representado en ella. Para demostrar la injusticia de esa omisión, el señor Fernández y Medina publicó una selección de cuentos uruguayos, que, según declaraba en el introito, era de por sí mayor y relativamente más valiosa que la de Gar-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

nier. Y aunque, en verdad, fuera de los nombres luego consagrados — Acevedo Díaz, Reyles, algún otro, — no aparecen allí narradores de garra, se evidencia en casi todos los trabajos, que firman Manuel Bernardez, Pérez Petit, Domingo Arena, Luis Antuña, Roberto Wilson, y el mismo compilador Fernández y Medina, esfuerzos estimables por dar a las descripciones y caracteres del ambiente nativo una veracidad hasta entonces no conocida.

El realismo neto no fué cultivado, sin embargo, más que por Reyles, Pérez Petit, Javier de Viana y Magariños Solsona, estos dos últimos no integrantes de dicha Antología, por haberse presentado en escena poco después. Reyles había ya publicado, en el 94, su fuerte novela “Beba”, y antes, en el 88, su primer ensayo, “Por la Vida”, también de sabor realista. En el 96 publica Javier de Viana su volumen de narraciones, “Campo”, de rasgos crudamente zolianos; por el mismo tiempo, Magariños Solsona, hijo de Magariños Cervantes, lanza sus ensayos novelescos, “Valmar” y “Las Hermanas Framaris”, en los cuales intenta, aunque no con fortuna, el mismo procedimiento naturalista.

Pocos de los cuentistas que figuran en aquella Antología persistieron en el cultivo del género, dispersándose en actividades distintas: el periodismo, la política, el foro. FERNANDEZ Y MEDINA, el compilador, aparte de publicar alguna breve colección de versos nativistas, sin mayor vigor ni originalidad: “Camperas y Serranas”,

ALBERTO ZUM FELDE

(1894), reunió en dos volúmenes sus relatos. “Charamuscas” y “Cuentos del Pago” (1892-93). Muy posteriormente, en el 1923, editó en Barcelona otros de sus trabajos literarios con el título “La Flor del Pago”. Aun cuando carecen de nervio, algunos de sus relatos poseen cierta frescura de colorido que les hace simpáticos.

MANUEL BERNARDEZ, escritor de tipo periodístico, es en la literatura periodística donde ha dejado sus mejores páginas. Así, con el título “25 días de Campo”, reunió en un volumen, en el 96, sus crónicas de una excursión que hiciera acompañando al Colegio Militar, en una de sus maniobras anuales. Es un libro algo ligero, desde luego, pero rico de color, jugoso de observación original, y que trasunta numerosos rasgos típicos de nuestra campaña, en aquella época.

La bibliografía posterior de Bernárdez es bastante extensa, — siempre en este género de escritos — y pudiera citarse entre otros trabajos suyos, por sus cualidades descriptivas y por su buena prosa, el *Viaje del Plata al Iguazú*, no obstante andar algo mezclado en ello la propaganda comercial. También cultivó el verso, como Medina, pero sin mayor alcance.

Los esfuerzos del realismo narrativo y de la prosa pictórica, durante este período, culminan, o, mejor dicho, encuentran su expresión categórica, en las obras de Reyles y de Javier de Viana; “Beba”, (en el 94), “Campo”, y “Gurí”, (en el 98) dan forma artística definitiva al trasunto de la vida nacional, siendo, dentro de las nuevas mo-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

dalidades del realismo literario, lo que las novelas históricas de Acevedo Díaz son dentro de la modalidad romántica.

*

* *

Durante estos años, — del 1890 al 1900 — la crítica literaria era ejercida en las páginas de las revistas y de los diarios montevideanos, principalmente por Pérez Petit, Samuel Blixen y Eduardo Ferreira. Rodó sólo por excepción se ocupó en la prensa de letras nacionales, dedicándose preferentemente a estudios más reposados de literatura americana y europea.

SAMUEL BLIXEN tuvo intensa actuación en el ambiente intelectual del país, en ese decenio y en el siguiente, hasta su muerte, en 1911. Cultivó especialmente la crónica y la crítica literaria y teatral. Como cronista, fué de los más amenos y elegantes de su generación, y supo ser desenfadado sin procacidad. Su crítica literaria, muy seriamente autorizada, tendía francamente al realismo, pero sin exclusividades unilaterales, con amplitud de juicio. Se especializó más tarde en la crítica teatral, habiendo sido, sin duda, el más agudo y galano — y también el más prestigioso — de cuantos han escrito en el país, sobre esa materia. Y, como tal, fué factor eficiente en la educación de nuestro público, y en la elevación del gusto estético. Su presencia de *bon gourmet*, con el eterno “*puro*” en la boca, era suprema en todo asunto teatral, y llegó a ser *arbiter* de la es-

ALBERTO ZUM FELDE

cena.. Por su figura, su autoridad y su manera, puede llamársele *el Sarcey uruguayo*.

El crítico teatral tuvo también veleidades de autor; pero el autor no estuvo a la altura del crítico. Estrenó varias piezas breves y ligeras, siendo las de mayor éxito las cuatro que componen la serie de las *estaciones*, y de estas, la más feliz, "Primavera". En su mocedad publicó un volumen de narraciones y crónicas, "Cobre Viejo", que contiene sus primeros trabajos y es de valor literario muy estimable. También publicó, como catedrático de Literatura de la Universidad, que fué por algún tiempo, dos o tres textos universales de excelente método magisterial.

Dada la índole de su talento y el género de su preferencia, su mayor y mejor labor la realizó en las hojas de la prensa diaria y en las revistas semanales, algunas de las cuales fundó y sostuvo con su esfuerzo, mereciendo mención a este respecto "Rojo y Blanco", que empezó a publicarse en el 1900, y fué el primer semanario cultural y gráfico de cierta categoría aparecido en el país.

EDUARDO FERREIRA fué siempre un crítico de conceptos y gustos un tanto *conservadores*, así en la literatura como en las artes plásticas, a cuya exégesis se dedicó por algunos años — del 95 al 910, más o menos — habiendo sido el primero, según nuestras noticias, que en el país cultivara esa segunda materia.

Aplicó siempre en sus comentarios un criterio académico — es decir de excesivo acatamiento a las normas tradicionales — opuesto a los movimientos innovadores y a las manifestaciones muy

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

atrevidas. El Impresionismo plástico — como el Modernismo literario — encontraron así, en él, un decidido adversario, si bien posteriormente — y cuando ya no eran nuevos — se reconcilió en parte, con ambos. Ello no obstante, sus artículos sobre pintura — y sobre pintores nacionales — sirvieron de aliento y estímulo en el ambiente, hasta entonces carente de toda atención crítica a ese respecto. Desde hace bastante tiempo, Ferreira vive consagrado al profesorado y al periodismo informativo—en su carácter de Director de diarios—sin cultivar la crítica.

*

* *

En el género teatral, la producción vernácula era, por entonces, escasa; y esta misma, de valores insignificantes. Hasta la aparición de Florencio Sánchez en 1903, el teatro nacional no presenta una obra de categoría. La escena se limitaba al repertorio extranjero, atendido por compañías españolas, italianas y francesas. Por esta época precisamente — últimos años del Ochocientos — hizo su entrada en nuestro escenario la modalidad realista, aunque alternando con el teatro romántico, todavía prestigioso. “La Dama de las Camelias” daba sus últimas boqueadas ante la vecindad de la “Magda” de Suderman, compartiendo la gloria decrepita de su ocaso con las divorciadas sentimentales de Sardou — entonces en boga — y con los roncros energúmenos declamatorios de Echegaray, a los que se tomaba en serio.

ALBERTO ZUM FELDE

El cartel de las grandes temporadas — (Sarah Bernhardt hizo, hacia el 90, una *tourné* triunfal por estos países) — mezclaba las inmortales obras del teatro clásico con ese otro género híbrido, ni romántico ni realista, pero con los defectos de ambas escuelas, que llenó la escena en los últimos años del siglo pasado. El llamado teatro ideológico, o de tesis, — el de Ibsen, el de Bourget, el de Hervieu, el de Donnay — no asomaría en los escenarios del Solís o el Cíbils, que eran entonces los escenarios de rango, hasta los primeros años del nuevo siglo, coincidiendo con las nuevas manifestaciones del teatro vernáculo, que inicia Florencio Sánchez, influído a su vez por aquellos dramaturgos ideólogos y realistas.

L O S C E N A C U L O S

II

Hacia 1901, dos cenáculos competían en el culto de la lírica “decadente”: el *Consistorio del Gay Saber* y la *Torre de los Panoramas*. Era caudillo del primero Horacio Quiroga; pontificaba en el segundo Herrera y Reissig. Ambos cenáculos, en la simple materialidad de las cosas, no eran más que pobres cuartos de bohemios literarios, donde se congregaban, en veladas ruidosas, los jóvenes oficiantes de las nuevas escuelas. No eran muchos, pero hacían mucho ruido; el escándalo era una de sus banderas de combate y su manera más eficaz de llamar la atención del medio indiferente.

Como en toda reunión de jóvenes literatos, sólo se hablaba allí, en serio, de literatura; porque la literatura era para ellos la única cosa seria, siendo todo lo demás motivo de broma. Discutíanse allí teorías, conceptos, paradojas; se recitaban poemas propios y ajenos (más ajenos que propios), se leían en alta voz capítulos de estudios y novelas; se contaban mutuamente sus sueños de creación y de gloria. Imitaban furiosamente a los maestros franceses de la obra, creyéndose originales; y se torturaban, imaginativamente, con las raras neurosis de sus lecturas. Les embriagaba —

ALBERTO ZUM FELDE

como confiesa Quiroga — el creerse poseedores de una sensibilidad artística completamente nueva, distinta a la de los demás... Y, en medio de todo, proseguían sus áridos cursos de Medicina o de Derecho, porque eran, los más de ellos, estudiantes.

Pero, en el ambiente ingenuo y provinciano de la ciudad, — y aun entre la generación jurisprudente de sus antecesores, los solemnes prohombres del Ateneo... — cundió la fama infernal de aquellos ágapes nocturnos, peligrosas capillas donde se practicaban ritos extraños y se conspiraba contra los sagrados Principios; y en los cuales, a semejanza de sus maestros europeos, los jóvenes *decadentes* uruguayos concitaban con los secretos tóxicos del Oriente, las perversas visiones de los Paraísos Artificiales. Un vago terror de misas negras rodeaba aquellos cenáculos literarios.

Ellos dejaban cundir esa fama demoníaca, y aun la fomentaban con sus palabras y sus actitudes, siguiendo el ejemplo de Baudelaire cuando hacía creer a su portera que se alimentaba con sesos de niño. El arte de *épater les bourgeois* hizo su entrada triunfal a la sencilla Montevideo; dieron en simular la neurastenia, en fingir la anormalidad; jugaron al fantasma, y, como dice Darío a propósito de Wilde, ese juego peligroso llegó a convertirse para algunos en trágica realidad.

Ambos cenáculos tenían, es cierto, mucho de humorada; los fundadores del Consistorio, llamábanse “los cuatro Brahamines locos”; Herrera y Reissig publicaba documentos que firmaba “Yo, Julio”; y su famosa *Torre* era su propia habitación de soltero, un simple mirador situado en la

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

azotea de su casa familiar, con vistas al estuario: de ahí los *panoramas*. A menudo, el lírico anfitrión presidía las tertulias desde la cama, donde solía estarse acostado días enteros; o desde un viejo canapé, cubierto con un grueso acolchado no menos viejo. Los más raros manjares de la culinaria lírica “decadente”, eran rociados con el buen mate criollo y haragán, al que a veces acompañaba la campesina guitarra. Jamás hubo solemnidad en los entretelones de esos cenáculos; todo en ellos era juego y jarana, excepto la lectura de los versos, momento que se tornaba casi religioso. La comedia se representaba para el público; no obstante, los actores creían en el Arte, como en un sacramento.

Como ocurre en todo enjambre juvenil de poetas, los más de ellos, pasado aquel momento de lirismo generoso y bohemio, aquel florecer despreocupado y pródigo de sus vidas, tomaron rumbos distintos, alejándose del platonismo literario, hacia actividades más positivas y burguesas. Y ya en la madurez, — médicos, abogados, políticos, funcionarios, y hasta negociantes — apenas quedan, en las páginas olvidadas de las revistas, borrosos rastros de su sueño.

Entre la caterva del Consistorio había dos tipos de talento: Horacio Quiroga y FEDERICO FERRANDO, oriundos los dos del mismo pago y camaradas del Politécnico del Salto. Su amistad terminó con un balazo trágico, disparado casualmente por Quiroga, mientras jugaba en su cuarto, con un revólver, y que causó la muerte de Ferrando.

ALBERTO ZUM FELDE

Muerto así demasiado joven, nada llegó a escribir Ferrando de valer positivo, por no haber llegado a cuajar su talento; pero dejó pruebas suficientes, para que aquella desaparición sea por siempre lamentada. Funambulesca y extravagante, pero llena de gracia humorística, es aquella locura de mocedad que tituló "Encuentro con el marinero", publicada en el "Almanaque Artístico del Siglo XX" (1901) y que levantó una algarabía de protestas en el ambiente intelectual; cosa que, por cierto, a él y a sus camaradas regocijó sobremanera. Todos se sabían de memoria aquellos versos heréticos y distraídos con que empezaba:

Marinero célebre, que lo serás un día,

¿Por qué sobre el muelle envuelves tu ropa?

Es que vas para Europa,

O tomarás el vapor que lleva a Alejandría?

HORACIO QUIROGA, el ilustre narrador de años más tarde, publicó un libro de versos: "Arrecifes de Coral", no menos funambulesco y extravagante que el de su cofrade, y que la crítica de entonces recibió poco menos que a pedradas, siendo también, entre la mayoría, motivo de escándalo. No es, ciertamente, ese, un libro que pueda consagrar a un poeta; es ingenuo en su crudeza decadentista, y las influencias y aun las imitaciones son en él demasiado evidentes; sin embargo fulguran en todas sus páginas relampagueos y chispazos de ese talento original y profundo del que habría de ser, después, el mejor cuentista platense.

Entre los rasgos interesantes que ese libro ofrece para la historia de las letras nuestras, deben

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

señalarse los sonetos a la manera de Lugones y de Herrera y Reissig que contiene, y que, según declaración del propio Quiroga, imitó de los que el poeta argentino publicara anteriormente, en revistas del Plata. Los sonetos de Quiroga son contemporáneos de otros, idénticos, de Herrera y Reissig, aparecidos en el ya citado “Almanaque Artístico del siglo XX”, en ese año de gracia de 1901; y ello vendría a corroborar la prioridad de Lugones, en el cultivo de esa manera especialísima.

El Consistorio se acabó una tarde, de improviso: lo mató el mismo balazo que a Ferrando. Absuelto de toda penalidad en el hecho, Quiroga se ausentó de Montevideo. Vivió un tiempo en Buenos Aires, luego se fué a Misiones; y allá, perdido en la maraña tropical, entre el pánico horror a la naturaleza y la brutalidad de los obrajes, escribió esos cuentos americanos que le han hecho famoso, consagrándole como el más fuerte y original cultivador del género en estos países. Pero, radicado desde entonces en la Argentina, y vinculado a su ambiente literario en tal forma que en crónicas y críticas se le cuenta como argentino, — y habiendo él aceptado tal ciudadanía intelectual — su obra y su personalidad no pertenecen ya a la historia de nuestras letras.

*

* *

La Torre de los Panoramas subsistió hasta 1907: y hubiera subsistido más tiempo aún, porque el núcleo de los que rodeaban a su pontífice crecía

ALBERTO ZUM FELDE

y se renovaba, aumentando su prestigio. Pero, al morir el padre del poeta, cambió la situación de la familia; el hermano mayor, abogado y persona seria, enemigo de bohemias y panoramas, ahuyentó con su hostilidad al cenáculo de la azotea; y negando al poeta el divino derecho que hasta entonces ejerciera, de ser un dorado zángano, una libre abeja del Himeto, sólo ocupado en fabricar sonetos preciosos y en legar a las letras americanas una de las producciones líricas más valiosas, le exigió que se sometiera a la dura ley vulgar del trabajo. Y el poeta se sometió, con tanto más dolor, cuanto que estaba ya realmente enfermo. A poco contrajo matrimonio, sin embargo, hallando en su nueva vida, junto a su compañera, cierta fugaz compensación de dulzura. Pero la Torre de los Panoramas — símbolo de una hora — ya no existía.

Durante el lustro largo de su auge, concurrieron a las tertulias lunáticas de la Torre los tipos más representativos del movimiento *modernista* platense; y no pasaba visitante literario por Montevideo, que no fuese llevado hasta el desván aquel, cuya higiene llegó a ser deplorable, pero cuya leyenda áurea era famosa. Roberto de las Carreras, Florencio Sanchez, José Ingenieros, Armand Vasseur, Oscar Tiberio, Más y Pi, César Miranda, Minelli Gonzalez, Illa Moreno, Andrés Demarchi, Lerena Juanicó, José G. Antuña, y tantos otros nombres, ilustres los unos, olvidados los otros, desfilaron por el desván famoso, ya como aves de paso, ya como parroquianos obsecuentes.

Ser tertuliano de la Torre, era hacia 1905 un signo de espaldarazo literario entre los jóvenes, a

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

quienes no les parecía haber entrado en gracia de Apolo hasta que el pálido pontífice de *Las Pascuas del Tiempo* no les había ungido con sus palmo-teos sacerdotales. El rito, sin embargo, era sencillo. Uno de los cortesanos de más privanza, llevaba al catecúmeno tembloroso y lo presentaba al Hierofante, que, por lo general, y acaso por su mal de corazón, recibía a sus visitas siempre acostado, entre un revoltijo de ropas y de papeles. Según César Miranda, uno de sus mayores adictos — la decoración del cenáculo se componía de un bonete turco, un par de floretes enmohecidos, una mesa y dos sillas claudicantes, amén de la *chaisse - long* en la que el anfitrión se acostaba; en las paredes, multitud de retratos de escritores y artistas, lo cual permitía prosmicuar a los pinches de la poesía nacional con los más altos genios universales. Eso era en los primeros tiempos. Más tarde, el poeta llevó allí su propia cama, en la cual la enfermedad le obligabaa permanecer días enteros. Una fotografía publicada en la revista porteña “*Caras y Caretas*”, lo representa acostado en aquella cama, y junto a un velador con el recado de la morfina. En los últimos tiempos de la Torre, pues, confundíanse allí en bello desorden, botines, sillas viejas, libros, revistas, palanganas, reverberos, retratos, manuscritos. El aire no olía precisamente a incienso. Temblaba el joven neófito al entrar, tendiendo su mano tímida; pero, era aquel un pontífice campechano y bromista; y después de hacerlo sentar en cualquier parte, aveces en la cama misma, invitábale a armar un cigarrillo, de apestoso tabaco

ALBERTO ZUM FELDE

negro. Ruborizábase el catecúmeno al sacar del bolsillo los poemas y empezar a leer con voz emocionada. Pero el Pontífice lo tranquilizaba definitivamente con su sonrisa bonachona, sus ampulosas exclamaciones de aprobación y sus abrazos finales; pues nunca dejó de abrasar a ninguno ni de asegurar a todos que tenían un enorme talento.

Del núcleo permanente de la Torre, pocos nombres han quedado, en verdad, para la historia de las letras, ya por el valor de lo que realizaron, ya por la significación de sus figuras; los más, como en todo cenáculo, si brillaron entonces un momento, se han desvanecido después en la masa gris del tiempo, sin que, al evocarlos del pasado, se acusen sus borrosos perfiles. Toda época, todo cenáculo, tiene así una serie de tipos que se desvanecen y otra, menor, que subsiste. ¿Quién, en sus días, se atreve a separarlos? Muchas cabezas hemos visto brillar, con la aureola del prestigio popular o académico, y apagarse muy luego, hundiéndose en la sombra aun antes de que sus personas se fueran. Otras, en cambio, que en medio al ruido literario — forma del mundanal ruido — andaban su ruta silenciosa *con pies de paloma*, han permanecido, solitarios — bronce o estrella, — cuando todo se había desvanecido. El más severo y el más seguro crítico es el Tiempo.

*

* *

PABLO MINELLI Y GONZALEZ, (a)
Paul Minely, adolescente pálido y delgado co-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

mo un novilunio, uno de los más jóvenes oficiantes de la Torre, publicó en 1903 un pequeño libro “Mujeres Flacas”, que, literariamente, era sólo una fútil extravagancia, pero tuvo la virtud de irritar hasta el paxorismo los nervios del ambiente, no se sabe si por las ingenuas herejías de sus versos o por los opíparos escotes y flancos opulentos eran entonces la norma del femenino encanto.

Aquel pequeño libro de Minelli, — que luce un prólogo de Herrera y Reissig, — carece de valor poético, pero tiene interés especial como documento literario de la época, por expresar, más netamente que otras producciones, ciertos aspectos de la posición psicológica de la nueva escuela. Allí aparece, con la ligereza de una espuma de champaña en un festín galante, todo el repertorio de motivos que amaba la sensibilidad decadentista: paraísos del opio y del aschish, mujeres histéricas, gatos negros, paisajes exóticos, ojeraz violetas, manos ambiguas, versalles y trianones, copas de absintio, misas negras del sensualismo, ligas rosadas...; la neurastenia exquisita sustituyendo a la antigua tisis romántica, ya *demodée*, y por sobre todo ello, abrazándolo todo, el culto de París, del París mundano y frívolo del Boulevard, el de la bohemia artística de Montmartre y los cafés del Barrio Latino, el de las elegancias suntuosas y atrevidas de la Rue de la Paix, el de los refinamientos galantes y las sensuales perversiones, el de las excentricidades y los snobismos.

Este culto de París, — *aurea Lutetia* — en el que hay mucho del candor provinciano, en cuyo

ALBERTO ZUM FELDE

rito comulgan con fervoroso alarde todos los jóvenes adeptos del *decadentismo*, y alimentado aún más desde el propio boulevard por los cronistas hispanoamericanos que allá han ido a vivir su ilusión, maravillados... — Rubén Darío, Gomez Carrillo, Ugarte, García Calderón — tiene también un justo significado de protesta contra la gris monotonía burguesa del ambiente montevideano, sólo agitado por los ásperos oleajes de la política tradicional—y contra la lentísima evolución de sus añejos hábitos coloniales...

Ese desplante despectivo y esa insolencia burlesca de los jóvenes literatos de 1900, hacia el ambiente nacional, fué, en cierto modo, un factor de desperezamiento y de urbanización cultural... Aun cuando profesaban un elegante anti-patriotismo, indirectamente sirvieron a la patria, sacudiéndole un poco su modorra y su rutina. Eran cándidos ellos también, en el fondo de su parisienismo; pero su candidez sirvió, empero, de acicate...

La *posse* de superioridad espiritual, en tiempos de la Torre, era despreciar a Montevideo, declarándose ciudadano ideal de París, desterrado en esta chata aldea... Ser uruguayo, era una inferioridad y una tristeza; ellos, los modernistas, se declaraban europeos, y a falta de natural ciudadanía, unos usaban pseudónimos franceses, otros afrancesaban sus apellidos. Por eso el autor de "Mujeres Flacas" — documento acabado de ese parisienismo — firmaba Paul Minely.

Roberto de las Carreras se burló provocativamente del aire pesado y provinciano de nuestras

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

más elegantes mujeres de la alta burguesía, diciéndoles, entre otros piropos, y amén de que carecían de toda espiritualidad, que no sabían vestir ni caminar. Herrera y Reissig habló de su “arcilla fosfórica y sonámbula errante sobre un empedrado de trivialismo de provincia”. Por lo demás, ya Rubén Darío, el primero, había declarado en el prólogo de sus “Prosas Profanas”: *mi esposa es de mi tierra, pero mi querida es de París...* Este culto de la *querida* parisiense, mujer flaca y neurótica, naturalmente, en quien encarnaban todos sus sueños de exquisitas sensualidades y espirituales gracias, llena todo el librito de Minelli. Años más tarde, convirtiendo a las “histéricas felinas”, que decía Minelli, en abnegadas enfermeras, la Guerra Europea vino a acabar, en cierto modo, con ese culto del modernismo hispanoamericano...

Poco después de aquel pecado literario, Paul Mineli se cortó la negra melena lacia, peinada en bandós, y enterró el *Paul* en un rincón de la Torre, volviendo a ser el Sr. Minelli González de su familia. En auto de fe burgués quemó sus mujeres flacas, y él mismo tomó píldoras e inyecciones para engordar, que el médico de la casa le recetara. Y bajo tales condiciones de abjuración le dieron un empleo diplomático en Europa. Desde entonces ha vivido siempre en el extranjero, — de París a Madrid y de Viena a Bruselas — llevando con decoro sus palmas de Secretario de Legación; y no ha publicado más que un breve tomito de crónicas

ALBERTO ZUM FELDE

y notas de viaje, “De la vieja maleta de mi hermano Paul”, que se lee con agrado.

*

* *

CESAR MIRANDA, el más fiel y entonado discípulo de la Torre, ha publicado dos libros de poemas: “Letanías Simbólicas” (1904), y “Leyendas del Alma” (1907); y si bien no trasciende de ellos una personalidad literaria de rasgos muy originales, ha labrado poemas de un bello equilibrio formal, dentro de la modalidad común a su escuela y sobre las motivaciones sugeridas por la lírica simbolista francesa: Mallarmé, Samain, Moreas.

Un poema suyo del primer libro, en donde “*pasan por las rutas amarillas los paquidermos antiguos*”, y luego en el prado saltan pareciendo, más que elefantes, chivos..., provocó a su hora otro de los más resonantes escándalos en los corrillos de las comadres literarias de la ciudad. La gente rió mucho, entonces, de aquellos paquidermos acrobáticos, que les parecieron incongruentes; sin embargo, ese poema es uno de los mejores que produjo la lírica *decadente* en el Uruguay, después de los de Herrera y Reissig.

La obra en conjunto, de Miranda, es, después de la de Herrera, lo más estimable que esa modalidad produjo en nuestro ambiente. Tiende siempre, en su verso, a armonizar la oscuridad simbolista con la claridad parnasiana, y ama la euri-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

mia helénica, bien que sea la suya — como la de todos los modernistas—la Hélade de las Francias, aquella de las diosas de Clodión, que no son mudas, como dijo Darío. Pablo de Grecia fué su pseudónimo literario hasta hace poco. Su segundo libro de poemas, es superior al primero, en cuanto al dominio formal, acusándose en él esa tendencia parnasiana. El primero es, sin embargo, de más interés psicológico.

En 1918, Miranda publicó “Prosas”, un tomo de crítica literaria, consagrado principalmente a la exégesis y exaltación de Herrera y Reissig, a quien llama en su persistente fervor “el alfa y el omega de nuestra poesía”, y cuya verdadera figura, así literaria como histórica, aparece un tanto velada e hiperbólica a través de sus nubes de incienso lírico. Contiene también este tomo un bello comentario sobre Omar El Kayam, de opulento estilo.

Hacia esos años — y coincidiendo con la ascensión al Gobierno de sus conterráneos y amigos, los Drs. Viera y Brum, salteños, Miranda se dedicó a la política, y luego a la burocracia; ha sido diputado y alto funcionario, no habiendo publicado más libros. Hacia 1920 dirigía, en compañía de José María Delgado, la revista literaria “Pegaso”.

Acaso Miranda ha sentido que la evolución fatal de los tiempos le ha dejado un poco atrás, en su culto integérrimo y recalcitrante del Modernismo, que colmó de esplendor y de embriaguez los años mejores de su mocedad. Y acaso en esta épo-

ALBERTO ZUM FELDE

ca, en que los automóviles han aplanado las rutas amarillas desalojando a los paquidermos líricos de su sueño, siga escuchando, recogido en su interior y apartado de la prosaica literatura de esta hora, la música encantada de los caramillos en los boscajes mitológicos, y evocando la antigua dulzura de los parques abandonados, bajo la sombra inmortal de Herrera y Reissig, *alfa y omega*. *El último decadente* es, desde hace más de un lustro, Director de Correos; y ha aprendido a manejar, él también, su comfortable automóvil...

*

* *

Contemporáneamente al modernismo literario, llegaron y cundieron — hacia el 1900 — en el ambiente de la ciudad, las ideologías revolucionarias. Frente a la Torre de los Panoramas — cenáculo del estetismo *decadente* — se alzó el *Centro Internacional de Estudios Sociales*, tribuna de las nuevas doctrinas sociológicas anarquistas.

El Socialismo, como teoría del Estado y como Partido Político, no cuajó hasta diez años después. Lo que el Centro Internacional levantaba, era la bandera del Anarquismo Científico, — de esencia materialista e individualista — enemigo de Dios y del Estado, tal como lo anunció Stirner, y lo completaron Bakounine, Kropotkine, Reclus, Grave, Malatesta. *El individuo libre en la comunidad libre*, fué el lema del Centro, y en él se negaban y combatían en absoluto todos los principios econó-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

micos, jurídicos y morales sobre los cuales se funda la sociedad contemporánea desde la Revolución Francesa.

Marx andaba, no obstante, mezclado en todo eso. El llamado *anarquista científico* — que profesaba la mayoría de parroquianos del Centro — era algo así como una combinación del individualismo puro de Bakounine, con el materialismo histórico y la concepción económica del marxismo. Sin embargo, admitíanse en el Centro individuos de las más diversas tendencias teóricas, siempre que coincidieran en el ideal de la transformación del régimen capitalista. Y su tribuna fué, principalmente, un palenque de continuas y apasionadas controversias doctrinarias.

Hacia el 1900 llegaron al país, juntamente con los libros de los teóricos del socialismo anárquico, un grupo numeroso de ácratas, desterrados de la Argentina, donde el movimiento ya había adquirido desde poco antes, y en un ambiente obrero más propicio, proporciones que alarmaron al Gobierno determinando medidas de represión. Había argentinos entre ellos; pero eran en mayoría españoles e italianos. El asunto aparecía enteramente nuevo para el ambiente montevideano; y no creyendo acaso que tales ideologías hallaran aquí mayores resonancias, dado el imperio del tradicionalismo político en nuestro pueblo, las autoridades no obstaculizaron las actividades de los ácratas extranjeros.

No transcurrió mucho sin que se hiciera sentir, empero, la influencia de su propaganda revolucionaria, así en los círculos intelectuales como en

ALBERTO ZUM FELDE

el ambiente de las clases obreras. El elemento obrero criollo fué poco permeable a esa acción ideológica, pues, en efecto, tenía aún completo dominio sobre él el tradicionalismo partidario; blancos y colorados en mayoría y adictos al culto de los manes caudillescos — la llamada “cuestión social”, les era ajena. No así el elemento obrero cosmopolita, muy abundante en el país — españoles e italianos también, principalmente — que, ajeno al tradicionalismo criollo, se mostró propicio a la propaganda revolucionaria, dando lugar a la organización de las primeras asociaciones proletarias de carácter gremial y a la producción de los primeros movimientos huelguísticos que el país conocía.

Sobre tal base se fundó el Centro Internacional, institución de propaganda ideológica y a la vez de organización obrera. Desde su tribuna, en conferencias, polémicas y lecturas, se predicó intensamente el ideario del individualismo *revolucionario*, enemigo igualmente de Dios y del Estado. — es decir, del Principio de Autoridad y de la Ley — y la transformación económica de la Sociedad: abolición del Capital y de la Propiedad. — frente al otro individualismo *evolucionista*, spenceriano, de carácter conservador, que era doctrina universitaria e ideario de la burguesía doctoral.

Elementos intelectuales jóvenes del país se allegaron al Centro Internacional, seducidos por las nuevas doctrinas *libertarias*, que así también se les decía. Allí Florencio Sánchez, desengañado de la política tradicional y renegando de su nacio-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

nalismo hizo, en una memorable noche, profesión de fe anarquista; allí Roberto de las Carreras proclamó los derechos del Amor Libre, anatematizando el Código Civil, monstruosa tiranía romano-medioeval, según ellos; allí Armando Vasseur, Angel Falco, Edmundo Bianchi, José Peyrot, López Campaña, y otros cuyos nombres se han borrado, arrojaron intrépidamente sus bombas incendiarias sobre el conjunto de prejuicios, mentiras e iniquidades que — decían — forman la monstruosa sociedad capitalista, y levantaron en sus puños indignados la esperanza de una inminente trasmutación de todas las cosas.

Una circunstancia especial contribuyó a la difusión y encendimiento de aquellas ideas: los volúmenes de la Editorial Sempere, de Valencia, que traducían al castellano las obras de los escritores revolucionarios de Europa en esos últimos años, vendiéndolas a precios populares. Así se dió curso callejero a libros que, hasta entonces, sólo estuvieran reservados a los estudiosos. Stirner, Marx, Proudhon, Nietzsche — los ideólogos revolucionarios — andaban en todas las manos, llegaban a los hogares más humildes, compartían los más oscuros cuartuchos y se sentaban a las mesas de todos los cafés bohemios, operando su influjo sobre un terreno que abonaban los propagandistas del materialismo científico, los Haeckel y los Buchner; y en consonancia con esa ilustración científico-filosófica, de tendencias revolucionarias, las sugerencias literarias del drama de Ibsen, de la novela de Tolstoy, del cuento de Gorky.

ALBERTO ZUM FELDE

Ciertamente que la Biblioteca Sempere no se componía exclusivamente de obras revolucionarias; pero éstas predominaban en su conjunto. Y tal clase de cultura intelectual, desordenada, precipitada, unilateral, obrando sobre mentalidades sin preparación necesaria, carentes de bases, produjo en mayoría el tipo del intelectual del café, ideólogo ingenuo y superficial, pero cuya pseudo-antodidaccia estaba abroquelada de una suficiencia y de una audacia sólo comparables a la de bachilleres y titulados agresados recién de su Universidad, y armados con la sabiduría universal de sus textos. Después de todo, no eran unos mejores que los otros, sino diferentes; que sólo la madurez y la experiencia enseñaron a los otros y a los unos la humildad de su poco saber y aconsejaron la prudencia comprensiva de sus actitudes.

*

* *

El tipo del intelectual de café, aparecido hacia el 1900, era un fenómeno enteramente nuevo en el ambiente uruguayo. Hasta entonces sólo había existido el tipo del intelectual universitario. Todos los escritores, conferencistas y publicistas del país, habían salido de las aulas, después de cursar sus estudios disciplinados, y poseían títulos académicos. El *doctor* (el abogado) era el tipo por excelencia del intelectual uruguayo, así en la política como en las letras. La generación del Ateneo era una generación de *Doctores*. Pero al entrar el

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

nuevo siglo, el *doctor* queda sólo como tipo del intelectual político; los escritores más notables, en adelante, son autodidactas, con pocos o ningunos cursos universitarios; así, Reyless, Rodó, Sánchez, Herrera y Reissig, Javier de Viana, Armando Vasseur, Roberto de las Carreras, Horacio Quiroga, Ernesto Herrera, y otros que han venido después.

No ha de suponerse, empero, que sea esta condición de autodidacta la que determina las cualidades superiores de esos escritores. Hay titulados universitarios que, como escritores, y cualquiera sea su género, son, cuando más, mediocres; y a veces, menos. Pero los hay sin titular que tampoco se levantan de ese nivel. Y vice-versa, escritores de calidad excelente, los ha habido y los hay, tanto dentro como fuera de las universidades. Lo que determina la calidad intelectual es, pues, el talento, con títulos o sin ellos. Nos limitamos a señalar el hecho de que la mayoría de los escritores uruguayos posteriores al 1900 no han sido universitarios; y no sólo en la poesía, el teatro o la novela, — donde la *intuición* es casi todo — sino en los mismos géneros críticos y didácticos, donde es más fundamental la cultura.

La mayor circulación del libro europeo en nuestro ambiente — por obra de las Editoriales, francesas y españolas, que traducían, abarataban, y difundían — contribuyó sin duda a determinar en parte a ese fenómeno; pero en mayor grado — o en modo principal, mejor dicho, ello fué determinado por evolución (o involución...) del mismo ambiente universitario, que, desde los últimos

ALBERTO ZUM FELDE

años del siglo pasado, empezó a desviarse hacia el profesionalismo, supeditando enteramente a los fines *prácticos* de las *carreras*, la función de cultura que antes, había sido central, en cierto modo. Pues, es evidente, — y lo han atestiguado personalidades del propio ambiente universitario — que esta Institución ha ido, de 1900 en adelante, concretándose a los meros fines utilitarios de las profesiones, y condicionando a tales fines todo el régimen de estudios, con relegación de las finalidades esencialmente intelectuales. Las actuales disciplinas universitarias consisten en una mera preparación para el examen, a fin de ir *salvando* los cursos, y llegar lo antes posible a la obtención del título profesional.

Sabido es ya, por todos los que estudian los problemas educacionales, que el sistema de exámenes es considerado nocivo y contrario a la calidad de los estudios y a la efectividad de la *cultura* intelectual, por cuanto se resuelve en un aprendizaje mecánico, a base de textos, apuntes, definiciones, que se aprenden de memoria, exigiendo además, del estudiante, un esfuerzo de trabajo mental (de retentiva nemónica) tan pesado como estéril, y que amenudo provoca crisis enfermizas; todo lo cual está suficientemente atestiguado por autoridades universitarias de todo el mundo, tales como, — para citar algunas, — Giner de los Ríos, (en su “Pedagogía Universitaria”), Paulsen (en su obra famosa sobre las universidades alemanas), Compayré (en su “Historia de las Universidades”), y, llegando al Plata, los prestigiosos profesores Joaquín

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

B. González y Alfredo Palacios, argentinos, Carlos Vaz Ferreira entre nosotros.

Pero no es este régimen mismo del examen, malo en si desde el punto de vista pedagógico, lo peor desde el punto de vista de la cultura; lo peor, es que determina y condiciona toda la enseñanza, reduciéndola al aprendizaje memorístico de textos, apuntes, fórmulas, definiciones, con prescindencia absoluta de todo *cultivo* intelectual.

Cierto que, antes, durante el siglo XIX, existía también el régimen de exámenes, por lo demás comun a otros países. Pero, antes del 1900, el ambiente universitario era distinto como tendremos ocasión de comprobarlo en el capítulo respectivo, (El Problema de la Cultura Universitaria) — y los fines propiamente culturales se cumplían, apesar de todo. La antigua Universidad formaba hombres verdaderamente *ilustrados*, — en ciencias, letras y humanidades — dentro de su tiempo y su medio. La de ahora solo forma *profesionales*.

En tales condiciones, compréndese que los cursos universitarios no interesen a los que no se proponen obtener un título profesional sinó solo adquirir cultura intelectual, saber. En este caso, se encuentra la mayoría de los hombres que sienten vocación por las letras y las *humanidades*; y de ahí que, en su mayoría, no emprendan la árida ruta universitaria; o si la emprenden, a poco andar se aparten de ella.

Por lo demás, justo es reconocer que el escritor — cualquiera sea su género — es siempre, en definitiva, un autodidacta. Lo es, aun cuando haya cursado estudios académicos, y aun cuando estos

ALBERTO ZUM FELDE

estudios sean de la mejor calidad. El estudio académico, solo es, en estos casos, una base general, un plano de partida común para su propia formación personal, que, en su mejor parte — en la que supera a la cultura común, y aporta, crea o corrige — se desarrolla fuera de toda disciplina escolar.

Los caminos del *intelectual*, empiezan precisamente donde terminan los del universitario. Pero estos caminos universitarios, pueden ser preparación necesaria o muy conveniente, para hallarse en condiciones de proseguir mejor los otros, los propios, que vienen después, siempre que — sine qua non — la Universidad sea un verdadero órgano de cultura y de cultivo — como ocurre en los países de Europa — y no una simple fábrica de profesionales, como ha llegado a ser en nuestro país.

Lo dicho es suficiente para ilustrar al lector acerca de este problema, en cuanto se relaciona con el hecho que historiamos: la aparición del escritor autodidacta en nuestro ambiente; pues, en cuanto al problema mismo, y en sus relaciones con la cultura general del país, se trata extensamente como advertimos, en otro capítulo. Baste agregar que esa exclusiva tendencia profesionalista *práctica*, que ha ido acentuándose y agravándose desde los últimos años del siglo pasado hasta nuestros días, apartando de las aulas a gran número de jóvenes intelectuales, les obligó a buscar por sí solos, en los libros, — desordenadamente, desde luego — aquellos conocimientos que no hallaban en esos meros cursos de preparación memorística para exámenes, viéndose así privados de aquella base de disciplinas preparatorias que hubieranles sido conve-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

nientes, evitándoles tanteos y lagunas. La cultura superior y propia se forma directamente sobre el libro o sobre la experimentación, sin regla ni profesor; pero el profesor y la regla, preparan para andar con paso más seguro en el plano de esa superior autodidaccia.

*

* *

La aparición del *intelectual de Café*, nutrido de Sempere, término común del autodidacta, en el que son excepción los tipos de una superior cultura, supone a su vez, como es inherente, la aparición del Café Literario, fenómeno nuevo, así mismo, en el ambiente platense. Buenos Aires se había adelantado también en esto a Montevideo: “Los Inmortales”, — tertulia de Rubén Darío, Lugones, Ingenieros, Payró, Monteavaro, Grandmontagne, y otros, — fué el primer café literario en el Plata, al estilo de los famosos de París y Madrid. En Montevideo, lo fué el “Polo Bamba”.

La ciudad, como en las ingenuas rimas de antaño, bañaba aún en el río su honesta monotonía provinciana. A las diez de la noche las calles estaban solitarias: las familias en su hogar, los *calaveras* en sus antros. Ideas y costumbres eran aún de estirpe y sabor coloniales, en cuanto se referían al orden civil. Apenas si el amorío de balcón—así mismo de tradición hispana—ponía en las calles lóbre-gas, por las noches, una vívida pincelada andaluza. Amarilleaban los faroles mortecinos en las aceras; pasaba al trote de sus flacos jamelgos, lanzando

ALBERTO ZUM FELDE

estridencias compadronas, la corneta de los cocheros del tranvía; sentados en los bancos de la Plaza Independencia, atravesada en todo su largo por un veredón, cenáculos de próceres campechanos discutían los agresivos temas de la política local; y en una esquina de esa Plaza, en los bajos de una casa vieja, abría sus amplias vidrieras iluminadas el café literario más típico — quizás único digno de ese nombre — que ha tenido Montevideo.

El “Polo Bamba” tiene derecho conquistado a ocupar una página en la historia de nuestras letras. Fundado por Severino San Román, un gallego empeñoso y harto dado — como todo español... — a la polémica y al discurso, fue en sus primeros tiempos un café de estudiantes y periodistas, muy alborotadores y poco provistos de monedas. El carácter especialísimo del propietario, — su afición a los intelectuales, unida a su bonhomía económica, determinaron la corriente simpática que llevó a congregarse en el *Polo Bamba*, — de 1900 a 1910 — a toda la generación literaria que seguía las nuevas tendencias, haciendo de él un Ateneo de la Bohemia.

Su clientela llegó a componerse casi exclusivamente de escritores, poetas, propagandistas, y su ambiente era el de un agitado centro intelectual, en torno a cuyas mesas de mármol se reunían noche a noche, a discutir arduos temas de sociología o de estética, los jóvenes en quienes había brotado, con encendido brío, la semilla de las ideas revolucionarias.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Agitábanse allí en promiscuidad fraterna, marxistas, anarquistas, nietzscheanos, estetas; el Individualismo era el credo común del *Polo Bamba*; el Materialismo su doctrina oficial. Flotaban en agitadas olas las melenas, los chambergos, las corbatas. Los bolsillos estaban hinchados de libros, revistas, manuscritos. Y en tanto en una mesa se discutía sobre la Revolución Social — que parecía hecho inminente — en otra un poeta parnasiano leía — religiosamente escuchado, — sus últimos sonetos; y allá en el fondo, la melena volcada sobre el mármol de una apartada mesa, alguien escribía un discurso de incendiaria retórica de plazuela, de esos que, a veces, valieron arrestos policiales.

Al *Polo Bamba* convergen la parroquia del Centro Internacional y de los cenáculos decadentes. Por sus veladas bohemias pasan casi todos los jóvenes de esa generación. Los más, pasan..., perdiéndose después en el anónimo colectivo de la adaptación burguesa, cortados el pelo y los ideales por la misma tijera fría del desengaño; los menos, camino de una posteridad gloriosa. El tiempo ha de operar, allí como en todas partes, la selección fatal; mas, en aquel entonces, una misma fe y una misma esperanza iluminaban e ilusionaban al enjambre juvenil, en que veíanse mezclados: a Florencio Sánchez, con su negligente corpachón, su cara de muchacho y sus grandes manos flojas, que no sabía que hacer de ellas...; a Angel Falco, con su desafiante porte de D'Artagnan y su lírica hugonésca; a Armando Vasseur, con el rictus agrío de su boca y con su petulancia agresiva; a Emilio

ALBERTO ZUM FELDE

Frugoni, entonces el trovador gárrulo de el “Eterno Cantar”, a quien sus pujos socialistas y su llana camaradería, hacían perdonar su condición infamante de capitalista; a Lasso de la Vega, flaco y andaluz, bebedor y conversador incansable, qui-jote arremetedor de molinos católicos...; a Medina Betancort, que en aquel tiempo gozaba de mucha estimación como cuentista; a Guzmán Papini, que aun no había perdido el *zas* y declamaba, retorciéndose, sus poemas ampulosos; a Edmundo Bianchi, bel-amí, publicista y autor teatral de ciertas facultades; a Ernesto Herrera, escuálido, asmático y vagabundo, como un personaje de Gorky; a Alberto Lasplaces, que ya tenía el optimismo de las revistas, y publicaba una, “Bohemia”; a Ovidio Fernández Ríos, de estro verboso y popular; a Carlos María de Vallejo, pequeño y nervioso poemizador galante; a Natalio Botana, ahora opulento hombre de empresa en la Argentina, entonces bohemio lírico y novel escritor de dotes agudas; a José G. Antuña, brumoso escanciador de ajenjo, lugoniano rimador de exquisitos madrigales *al oído de Chela*... Y, mezclados al enjambre zumbador de los jóvenes escritores nativos, aquellos propagandistas anárquicos extranjeros, a quienes los riesgos heroicos del oficio habían expatriado en nuestra ciudad: Guaglianone, Basterra, Ristori, Ovidi, Bertani, lanzando sobre todas las cabezas sus estruendosas bombas sociológicas.

*

* *

En el *Polo Bamba* se hablaba mucho y se consumía poco. No era por cierto, aquella, una cliente-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

la proficua, desde el punto de vista del negocio. Al joven intelectual le basta una taza de café para discutir toda la noche; y ese café no siempre se paga. Un propietario celoso de su negocio, trataría de ahuyentar a tertulianos tan poco convenientes; pero el viejo Severino, como todos le llaman familiarmente, era uno de los más animados contertulios de su propia parroquia. Encantado de respirar aquella atmósfera cargada de electricidad mental, iba de un grupo a otro, participando de las discusiones, escuchando las lecturas, emitiendo sus opiniones absurdas, prodigando sus frases funambulescas. Por que Severino hizo de la Incongruencia el cetro de su reino extraño.

Escribía y leía dramas en los que el disparate llegaba a convulsionar de risa a los oyentes; el más célebre se llamaba "*La Chimpancé, hoy Amapola*". Con frecuencia, subido sobre una mesa, arengaba a los concurrentes con discursos inverosímiles, que en su lenguaje llamaba *Pelipondias*, entre aplausos y carcajadas, semejantes al Papa de los Locos.

Y, en verdad que, para los buenos transeuntes montevideanos, que miraban a través de las vidrieras empañadas por el humo espeso de los cigarrillos, aquel mundo de ojos febriles, de melenas escandalosas, de extravagantes corbatas y de gestos hiperbólicos, el café literario tenía que haberles parecido un enjambre de locos. No eran locos; estaban ebrios del vino de la juventud y de las ideas.

El *Polo Bamba* duró hasta 1915, aproximadamente, en que la vieja casa que ocupaba fué demolida para dar lugar a un gran edificio de renta.

ALBERTO ZUM FELDE

Después, otros cafés han servido de cita a efímeros grupos literarios, más o menos confundidos entre la clientela *municipal espesa*; pero ninguno como aquel del viejo Severino, amplio y categórico, donde muchos vivieron sus horas más generosas de juventud, y por cuyas puertas no entró nunca el reptil de la malediscencia.

*

* *

Numerosas fueron las revistas de letras y publicaciones periódicas de índole cultural publicadas en el país, durante el período que historiamos, esto es, del 1890 al 1910, fechas aproximadas. Mas, no obstante haber algunas de alcurnia, ninguna alcanzó aquella categoría representativa que tienen los “Anales del Ateneo”, o “La Revista Nacional”, por ejemplo, con respecto al movimiento intelectual de sus respectivas épocas.

Las más dignas de mención serían las siguientes: “La Revista”, dirigida por Herrera y Reissig, en los años 1899 y 1900, que marca la transición del Romanticismo al Modernismo “La Revista Nueva”, publicada en 1902 y 3, de índole predominantemente universitaria, que no obstante acoger selectas colaboraciones literarias, dió lugar con preferencia y en mayoría, a trabajos de cátedra, de ciencias naturales algunos, de ciencias sociales los más, significándose esta publicación en la historia de nuestra cultura, por representar el imperio del positivismo spenceriano en su integridad, pudiendo decirse que es un órgano de filiación netamente

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

evolucionista. “Vida Moderna”, que bajo la dirección del Sr. Montero Bustamante apareció en dos épocas distintas (1901 - 1903 y 1911), publicando en sus páginas, preferentemente literarias, colaboraciones de los más prestigiosos escritores que actuaban en esos años; y caracterizándose, no obstante su eclecticismo, por cierta tendencia *conservadora*, así en lo literario como en lo filosófico. “Bohemia” y “Apolo”; la primera dirigida por Alberto Lasplaces y otros líricos compañeros del Polo Bamba; la segunda por el literato y librero Sr. Pérez y Curis; ambas publicadas con intermitencias entre los años 1907 y 1914, y ambas con ciertas tendencias de *avancismo* literario y social, predominando en ellas el elemento juvenil.

*

* *

De PEREZ Y CURIS — el director y editor de esa pequeña revista “Apolo” — cabe agregar que publicó también algunos libros en prosa y en verso; de éstos, nada puede decirse en elogio; de aquéllos, pueden reconocerse como meritorios, los titulados “El Marqués que Santillana” y “Arquitectura del Verso”. Es el uno un estudio de las formas poéticas castellanas, hecho con criterio relativamente moderno, pero que hoy carece de mayor interés, por predominar en la poesía una entera libertad de formas. Y es el otro una monografía crítico-biográfica del gran poeta hispano, sin aporte original, pero que resume lo mejor y

ALBERTO ZUM FELDE

más cierto que los eruditos — y especialmente Menéndez y Pelayo — han establecido sobre el punto, siendo útil, por tanto, como libro de consulta, y para los estudiantes de literatura.

*

* *

El director de “Vida Moderna”, MONTERO BUSTAMANTE, ha cultivado diversos géneros de las letras, y actuado, destacadamente, en el ambiente intelectual del país, desde 1900 hasta ahora. Además de esa revista, publicó en 1905 una Antología de la lírica uruguaya, con notas, que ha servido por muchos años como obra de consulta. Actualmente tiene un interés histórico.

Su producción poética, escasa, data de su primera época, anterior a 1910. Publicó, en las revistas, composiciones sueltas, galanas y correctas, pero sin mayor personalidad; y editó en folleto un canto a Lavalleja — premiado en el concurso que se celebró al inaugurarse el monumento en la ciudad de Minas — canto que, como todos los de su índole, debe clasificarse dentro de la *literatura patriótica*, hoy ya un poco al margen de la poesía, y tendiendo más a la elocuencia. Sirvióle, en parte, de modelo, “La Leyenda Patria” de Zorrilla de San Martín, a quien se halla ligado, además, por el doble motivo de sus ideas católicas y de su parentesco personal.

Seleccionando algunos de sus muchos trabajos sueltos en prosa, de historia y de crítica, formó el volumen titulado “Ensayos”, (1928) que contiene

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

estudios sobre letras y figuras platenses del período romántico: Andrés Lamas, Juan Carlos Gómez, Melchor Pacheco, Cándido Joanicó, Magariños Cervantes, Carlos María Ramírez y otros. La mayoría de estos trabajos fueron hechos por su autor, en su carácter de miembro del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, ya para ser leídos como conferencias, ya para servir de prólogo a las ediciones de ese instituto. Valorizan tales ensayos, además de su muy nutrida documentación biográfica, la vívida evocación de las figuras y la noble forma literaria. La parte crítica se resiente, en cambio, de cierta flojedad, por la benevolencia excesiva del autor, inspirada en el respeto moral o en el tradicional afecto que le merecen sus personajes.

*

* *

Hemos nombrado a Orsini Bertani, entre los anarquistas extranjeros que vinieron a radicarse en Montevideo. Merece, sin embargo, por circunstancias especiales, mención aparte. Su nombre y su actividad están ligados al movimiento intelectual del país durante todo este primero cuarto de siglo. Su librería — *lo de Orsini*, decíase — instalada en el punto más estratégico de la calle Sarandí, fué centro de tertulia intelectual en aquellos años álgidos en que la sociología revolucionaria y la lírica decadente compartían los entusiasmos de la juventud. Todas las tardes, — a la hora del paseo crepuscular por esa aorta urbana — la pequeña librería congregaba a la élite de nuestros escritores.

ALBERTO ZUM FELDE

Fué este Orsini, — tipo inteligente y dinámico — quien, después de su famosa venta de la colección Sempere a quince centésimos el tomo, estableció una imprenta y se puso a editar generosamente a todos los escritores nuevos. Orsini Bertani fué para la generación posterior al 900, lo que, para la anterior fueran los Srs. Dornaleche y Reyes. La mayoría de los libros nacionales editados en el último cuarto del XIX, salieron de los talleres de esa casa de Dornaleche y Reyes, hoy desaparecida. La mayoría de los libros editados después, hasta 1920, fueron impresos en los talleres de Orsini Bertani. Javier de Viana, Florencio Sánchez, Herrera y Reissig, Armando Vasseur, Delmira Agustini, Roberto de las Carreras, Ernesto Herrera, Emilio Frugoni, Víctor Arreguine, Angel Falco, Medina Betancort, y muchos más pasaron por su Imprenta; amén de autores extranjeros que traducía o reeditaba, y entre ellos, especialmente, Rafael Barret, a quien editó todas las obras.

No era negociante; en la mayoría de los casos, editaba desinteresadamente, por amor a la intelectualidad y a la cultura; ni editados ni ediciones reintegraban, en general, el costo de imprenta. Y si a esta generosidad de editor se agrega su generosidad de amigo, se comprende que, en vez de prosperar, imprenta y librería se arruinaran.

Mucho más tarde, en 1927, viejo ya, vuelve Bertani a refrescar su laurel, publicando “La Pluma”, voluminosa y magnífica revista mensual de letras, ciencias y artes, que toda la prensa reconoce como “*el mayor esfuerzo editorial realizado en el país hasta la fecha*”.

J O S E E N R I Q U E R O D O

Rodó es el escritor uruguayo que ha logrado — en el primer cuarto del 900 — la más alta consagración en Hispano - América. Dentro de su país, esa consagración ha revestido carácter de apoteosis; y las solemnes exequias oficiales celebradas con motivo del reimpatrio de sus restos — que una embajada expresa fué a buscar a Italia, — han constituido una manifestación de duelo público, antes no conocida.

Su cadáver, — como el de Hugo en el Arco de Triunfo — fué velado en la explanada de la Universidad, entre antorchas y cánticos funerarios. Se suspendieron las actividades normales de la ciudad, el ejército rindió máximos honores, la multitud rodeó respetuosa el catafalco; y en discursos y editoriales de la prensa, el autor de “Ariel” fué proclamado el más alto valor intelectual del Continente, otorgándosele, por antonomasia, el título de *maestro de la juventud de América*.

Fuera del país, el prestigio continental de su nombre sólo puede admitir parangón con el de Rubén Darío. Periódicos, ateneos, universidades, y hasta Gobiernos, de Chile a México, han reeditado o glosado su obra, y discernídole el más alto magisterio de la cultura. La bibliografía sudamericana se ha enriquecido considerablemente — en cantidad al menos, ya que no siempre en calidad... — con la

ALBERTO ZUM FELDE

abundosa publicación de *estudios* sobre Rodó, en los cuales, si suele escasear el sentido crítico — sobra en cambio, la glosa admirativa y el panegírico ferviente.

A través de esa bibliografía, aparece Rodó como el más profundo *pensador* y el más perfecto estilista de las letras latino - americanas; “Ariel” es proclamado el evangelio intelectual de la juventud del Continente; y “Motivos de Proteo” es reconocido el modelo magistral de nuestra cultura. Finalmente, se da su nombre a asociaciones, a revistas, a plazas públicas. Desde el punto de vista histórico, la gloria continental de Rodó es un hecho indiscutible y definitivo.

Ateniéndonos, pues, al hecho inconcuso de esa consagración, hemos de reconocer en Rodó al tipo representativo, en grado excelente, de la intelectualidad latino - americana en ese primer cuarto del siglo.

Llegados, empero, a estas alturas del siglo, fuerza es ya que se examinen su obra y su época con un criterio *histórico*, discerniendo con nitidez los valores intrínsecos y permanentes que puedan contener sus escritos — los que sobreviven a las circunstancias de su tiempo — de aquellos que son sólo valores transitorios, relativos a esas circunstancias, expresiones simbólicas de un determinado estado cultural, y como tales, pertenecientes a la Historia.

Consustanciada e identificada con el sentido de la obra rodoniana, la intelectualidad américo - latina de este período, estaba como inhibida de ejercer sobre ella un verdadero control crítico; la crí-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

tica de Rodó, significaba para la conciencia americana una auto - crítica, privilegio excepcional en ciertos individuos, y cosa imposible en los estados de alma colectivos.

La crítica supone cierta relativa objetividad, cierta distinción de entidad entre el sujeto pensante y el valor que se estima. Y para la mentalidad americana, de 1900 a 1925, más o menos, el espíritu de Rodó era su propio espíritu y el sentido de su obra su propio sentido de la cultura; sus virtudes eran sus mismas virtudes, y sus defectos sus mismos defectos; Rodó era su intérprete y su signo.

Afirmar que hoy se puede, — hasta cierto punto — considerar la personalidad y la obra de Rodó con objetividad crítica, es afirmar implícitamente que, la intelectualidad americana se encuentra ya en posición algo distinta a la predominante en el primer cuarto del siglo, apenas ido. Y, en efecto, nuevas corrientes filosóficas, nuevos hechos históricos también, han suscitado ciertos cambios, de rápida acentuación, en el criterio y en la orientación de los núcleos intelectuales más evolucionados de esta América. Es desde estas nuevas posiciones que es ya posible encarar la apreciación de Rodó, más objetivamente.

*

* *

Nació Rodó en el año 1872, de modo que llegó a su mocedad intelectual en esa hora incierta en que la quiebra del idealismo romántico, — que fuera el credo de la generación anterior — arrollado

ALBERTO ZUM FELDE

por el avance dominador de las doctrinas científicas, enseñadas desde el 90 en la Universidad, había dejado sin verdaderas fuerzas morales inspiradoras y sin orientaciones definidas a la juventud que aparecía en el crepúsculo del Siglo, bajo el signo astrológico de un Positivismo frío, vacío de últimas razones.

Aunque su madre, — señora de la vieja familia patricia de los Piñeyro — era buena católica, como toda dama de aquel tiempo, no era precisamente una devota, y el futuro escritor tempranamente huérfano de padre, educóse, de niño, en la escuela “Elbio Fernández”, — aquel instituto laico y racionalista que fundara la asociación *Amigos de la Educación Popular*, en oposición a la enseñanza religiosa, de herencia colonial, dominante hasta entonces, y en el cual se daba la instrucción más completa y de más avanzados métodos pedagógicos de su tiempo.

Completada su instrucción primaria, y ya apartado de la fé católica de sus padres, ingresó en la Universidad a los catorce años.

Sus estudios de Secundaria fueron malos; tímido en los exámenes, distraído por lecturas ajenas a los cursos, en guerra con la química, la lógica y las matemáticas, se atrasó y acabó desertando de las aulas, lejos aun de completar su bachillerato. Mediocre en todas las materias, sólo en Literatura rindió un examen brillante, mereciendo la admiración de profesores y alumnos, que ya vieron en él decidida su vocación de *hombre de letras*.

Libre de las disciplinas oficiales, se entregó entonces por completo a las lecturas que le atraían,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

guiado sólo por su intuición de autodidacta. Sus primeros entusiasmos fueron para la historia literaria del Plata; Andrés Lamas y José María Gutiérrez imantaron su atención estudiosa, y para ellos fueron sus primeras páginas de crítica, poco después publicadas en la Revista Nacional. En sus artículos, acerca de la acción de Lamas en "El Iniciador" y de la función cultural de Gutiérrez en su época — editados más tarde, conjuntamente con otros estudios, en "El Mirador de Próspero", — se revela ya su alta tendencia al magisterio americano, así como el carácter ecuánime y ecléctico de su pensamiento.

Una doble afinidad le lleva, muy joven aún, hacia aquellas dos figuras de didactas, las más moderadas y graves entre todas las que ejercieron influencia política y cultural en su tiempo. No a Sarmiento, le llevaba su afinidad, — demasiado desordenado e impetuoso; no a Alberdi, demasiado radical y descarnado en sus ideas y sus juicios; no a Juan Carlos Gómez, demasiado lírico y quijotesco; sus imperativos temperamentales le acercaban a aquellos dos que, unidos en la "Revista del Río de la Plata", adoptaron una posición intelectual siempre ecléctica y conciliadora entre la tradición histórica y las innovaciones sociales, entre la libertad romántica y la medida clásica, entre la originalidad autóctona y la cultura europea, entre los avances de la ciencia y los principios de la religión; tanto que, el espíritu de la obra de Rodó puede considerarse, en cierto modo, como una prolongación del de aquellos dos prohombres platenses, conformado a las condiciones distintas de la época. La

ALBERTO ZUM FELDE

misma gravedad magisterial, la misma ecuanimidad armoniosa, que eran normas directrices de aquellos, normalizan la acción y la obra de éste. Ese encuentro con Lamas y Gutiérrez, define en el joven de veinte años las características intelectuales de toda su vida.

Los autores y las ideas que ejercen influjo sobre la joven mentalidad en desarrollo, son siempre aquellos que tienen íntima afinidad con la índole, manifiesta o latente, del individuo. Si alguna influencia distinta o contraria a esta índole propia se deja sentir, su acción es precaria y pasajera. Las influencias que perduran y arraigan, son las que responden al propio temperamento. Hay siempre una idiosincracia intelectual previa, una pre - destinación inherente, que determina toda influencia normativa. Así, puede comprobarse que las primeras sugerencias que obran sobre la mentalidad de Rodó, dan la clave de su propio temperamento.

Cuando, de esos antiguos escritores platenses, pasa el joven Rodó a enfrascarse en el estudio de los pensadores europeos, sus predilectos son aquellos en quienes encuentra respuesta a sí mismo. De sus largos encierros solitarios en la biblioteca del Ateneo, donde traba conocimiento con toda la filosofía y la crítica del siglo, sólo anuda amistad íntima con algunos, que han de ser sus compañeros y sus consejeros inseparables durante todo el viaje intelectual de su vida.

De todos, es Renán quien más íntimamente armoniza con su idiosincracia; el joven escritor encuentra en él la pauta de sí mismo; y desde ese instante el maestro que *“posee como ninguno entre los*

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

modernos el arte de enseñar con gracia” será su guía seguro en aquella oscura selva laberíntica de la cultura contemporánea, tan rodeada de problemas.

Muchos otros pensadores aportaron elementos distintos a su vasta cultura, pero Renán es como la norma que a todos los armoniza. Platón y Marco Aurelio entre los antiguos; Taine, Carlyle, Guyau, Emerson, entre los modernos, atrajeron su amor, despertaron su entusiasmo, y dejaron en su mentalidad y en sus páginas, huellas hondas; pero Renán — de quien hará, a poco, en “Ariel”, la más férvida apología — es el nudo que les ata, la clave de su arquitectura.

Todo induce a creer que fué la lectura del “Calibán”, drama filosófico del escritor francés, lo que sugirió a Rodó el empleo de los símbolos de “La Tempestad” shakespeareana, interpretados por Renán precisamente en el sentido que asumen en “Ariel”. En el drama filosófico - político de Renán, el viejo mago Próspero, representación de la Intelectualidad y la Sabiduría, es vencido y suplantado por Calibán, encarnación del más grosero sensualismo y también símbolo del pueblo ignorante, significando así mismo, en este caso, el triunfo de la Democracia igualitaria y *materialista*, sobre aquel gobierno aristocrático de los sabios, en que Renán ingenuamente soñaba. “Ariel” es, en gran parte, una respuesta — y quiere ser una solución — a los problemas planteados por Renán en esa obra; y especialmente al conflicto entre la Democracia y la cultura.

ALBERTO ZUM FELDE

El Ateneo era, ya entonces, bajo su oscura cúpula de gliptodonte, un monumento silencioso y vacío, como un mausoleo: era, en verdad, el mausoleo de una época. La generación intelectual que le dió vida, proveya ya, entregada a la política, al foro, a la diplomacia, frecuentaba muy poco su recinto. La nueva generación no se congregaba en él. Y en su vasta biblioteca solitaria, Rodó era el único visitante. Del 95 al 900 estábanse allí estudiando días enteros; y ya al anochecer, salía a la calle envuelto en el silencio de los libros, ensimismado y reflexivo como el Enjolrás de su discurso, dialogando con la sombra augusta de Renán, que, en medio al *áspero contacto de la multitud*, le acompañaba... En ese silencio de la biblioteca del Ateneo nació “Ariel”, — genio alado y gracioso desprendiéndose de la densa y pesada materia — cuya publicación en 1900 le conquistó, casi de inmediato, nombradía continental y una alta posición en su país.

Ya sus artículos de la “Revista Nacional” — a los que hacemos amplia referencia en otro capítulo—habíanle granjeado cierto prestigio incipiente. En 1898, el Dr. Vázquez Acevedo, por tercera vez Rector de la Universidad, le confió directamente la cátedra de Literatura, que desempeñó por algún tiempo, dictando algunas clases de alto interés, aunque en general no puede decirse que fuera, como catedrático, excelente; sus facultades eran más de escritor que de profesor. Unos apuntes de su clase, publicados más tarde por una librería de España, parecen ser infieles y aun, en parte, apócrifos, no sólo por su flojedad, sino por el tono agre-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

sivo y chabacano de algunos pasajes, cosa incompatible con las normas y los gustos de Rodó.

Distraíanle, además, de la cátedra, sus propios trabajos literarios. Precisamente por entonces, escribía sus ensayos de crítica sobre “La Novela Nueva”, sobre Rubén Darío y otros, ensayos éstos, que dada su manera de elaborar — absorbente y prolija — llenarían principalmente sus días.

Era ya entonces, el autor de “Ariel”, en aquella su mocedad grave, la misma persona reconcentrada y solitaria, tímida y desgarrada, que llegó más tarde a la celebridad. Su figura física, — que sus amigos juveniles nos han transmitido, coincidiendo en todo con aquella, más conocida, de su madurez, nos lo presenta como un tipo linfático en grado extremo; el cuerpo grande pero laxo, el andar flojo, los brazos caídos, las manos siempre frías y blandas, *como cosas muertas, que al darlas parecían escurrirse*. . . Carecía de toda energía corporal; sus mismos ojos, miopes y velados tras los lentes, no tenían expresión. Toda su vida era interior y no se transparentaba en su persona; sólo en la conversación era posible sospechar en aquel hombre pesado y gris, al escritor.

De ese su linfatismo orgánico procede, en gran parte, su extrema timidez, casi enfermiza en su mocedad, y que más tarde, ya en sus años de gloria, logró disimular hasta cierto punto, tras la máscara inexpresiva de su rostro, escudado en el respeto que donde quiera le rodeaba. Esa misma timidez, acaso, ese fatal encogimiento físico, le apartó siempre del trato mundano y el amor de las mujeres, sin que, mentalmente, tuviese nada de incivil ni de

ALBERTO ZUM FELDE

misógeno. Flaco en su juventud, aunque sin garbo, engrosó algo con los años, pero de una grosura fofa, como una hinchazón; y su cara pálida se abotagó como la de los bebedores, aunque sus íntimos aseguran que era abstemio.

*

* *

Había concebido Rodó, hacia el 95, la publicación de una serie de Ensayos de crítica literaria y filosófica, con el título común de “La Vida Nueva”. Sólo llegó a publicar dos opúsculos: “La Novela Nueva” (incluyendo “El que Vendrá”), y “Rubén Darío”. “Ariel” ya no fué publicado como integrante de esa serie proyectada y trunca.

“La Novela Nueva” es comentario a las llamadas *Academias*, las novelas cortas que Reyles había empezado a publicar, adoptando la modalidad “psicológica”, posterior en Europa al simple realismo, y de la que eran insignes cultores Barrés, Bourget, Wilde, D’Annunzio. En verdad, lo que da motivo al opúsculo crítico de Rodó no son las novelitas mismas, sino el prólogo de la primera de ellas, “Primitivo”, editada en el 96, — prólogo en el cual Reyles, al expresar sus intenciones, se hace portavoz del modernismo estético.

Concuerta Rodó con Reyles en las intenciones de una estética literaria nueva; mas, refuta los radicalismos en que aquél, dice, incurre, con respecto a las tradiciones literarias, y especialmente en lo que se refiere a la novela española de su tiempo.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

La ecuanimidad y la conciliación, características siempre del juicio de Rodó, aparecen ya definidas, ensayándose en la crítica de lo contemporáneo.

Dos años después aparece su ensayo sobre Rubén Darío, — cuando el poeta acababa de embarcarse, rumbo a España, llevando a allá los fermentos del Modernismo, — y el renombre del crítico comienza a cundir por los centros intelectuales de habla española, llamando la atención de Valera y de Clarín, que eran entonces, en Madrid, los árbitros de las letras hispano - americanas. Ciertamente que, lo más admirable en ese ensayo es la riqueza y la euritmia del estilo, influenciado por las modernas formas francesas. Si Rubén Darío es el primer poeta en castellano que le ha torcido el cuello a la elocuencia, Rodó, su primer crítico, es también el primer prosista que, en lengua castellana, escribe sin énfasis oratorio.

En cuanto primer estudio crítico serio de Rubén Darío, — es decir, primera interpretación y valorización de su poesía — el de Rodó representa la consagración del Modernismo, aun en situación algo indecisa frente a lo tradicional, en el ambiente literario hispano - americano. Verdad que esa valorización ya no es, en gran parte, actual a tiempo de escribirse esta Historia, por cuanto el mundo ha dado, desde entonces, muchas vueltas, y nuestra posición intelectual de 1930 es muy distinta a la que era al finalizar el siglo pasado. El mismo Rodó miraba ya ese trabajo, en sus últimos años, con cierto desvío.

Ese trabajo tiene sin embargo un gran interés histórico, por cuanto marca la posición de la con-

ALBERTO ZUM FELDE

ciencia americana frente al fenómeno literario del Modernismo, y en especial de Darío, en todo el período de su vigencia. Por lo demás, no hubo, en todo él, y apesar de lo mucho que se escribió al respecto en América y en España, valorización crítica superior a esa de Rodó; y así lo comprendió el mismo Darío al hacer insertar como prólogo de la segunda edición de "Prosas Profanas" — publicada por la casa Bouret, de París — ese estudio del crítico uruguayo, que en tal ocasión, y por una injustificable anomalía, apareció sin su firma.

Mas, fué después de publicado "Ariel", en el año 1900 — y en virtud de la vasta resonancia que alcanzó en la opinión de América y de España, que la personalidad intelectual de Rodó quedó ya consagrada en adelante como la primera del país. Y aunque su intervención en política había sido leve, — y más bien llevado por sus amigos—el prestigio intelectual de su nombre hizo que el Viejo Cuestas le incluyera en la lista oficial de diputados para el período 1902-1905 — pues, en ese tiempo, los Presidentes eran los únicos electores efectivos, — cargo aquel que volvió a ocupar igualmente por otros dos períodos, en 1907 y en 1911.

No fué Rodó un parlamentarista de actuación muy brillante ni muy activa; no era orador de verba fácil y elocuente, ni polemista ágil en la esgrima de la dialéctica; era nada más que un escritor, y el carácter de su intelectualidad no se adaptaba al parlamento ni a la política. Pronunció, en algunas ocasiones, algunos buenos discursos, enjundiosos y elegantes; y suyos son, así mismo, algunos buenos proyectos de Ley, de orden cultural.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Mas, en general, su presencia parlamentaria fué un tanto pasiva; y a menudo, durante las sesiones, parecía como ensimismado en su poltrona: estaba ausente.

Llevó al terreno de la política su índole tolerante y sus normas conciliadoras, alejándose con horror de toda lucha de radicalismos, para adoptar siempre las posiciones moderadas, intermedias. Su culto renaniano del aristocratismo intelectual lo alejaba, por otra parte, de las asperezas poco estéticas de la democracia callejera.

Hacia el año 1912, sufrió una lamentable injusticia; fué pospuesto en una Embajada que iba a España en celebración de las Cortes de Cádiz, por un personaje del círculo gubernativo, persona culta y correcta, pero carente de la personalidad intelectual de Rodó. Es indudable que la presencia de Rodó como embajador intelectual, en aquella solemnidad hispano - americana, hubiera tenido, para él y para el país, un alto significado. Esa injusticia fué de las que le hirieron más profundamente, dejando en su espíritu una borra amarga de rencor. Se alejó definitivamente del partido gubernativo, figurando desde entonces en los círculos de la oposición; pero no volvió a ocupar cargos políticos.

El rasgo más culminante de su actuación en la vida pública, es su polémica de 1905, con motivo de haberse ordenado quitar de los hospicios del Estado, los crucifijos que hasta entonces figuraban en cada sala. Los varios artículos que, en tal ocasión escribiera Rodó en la prensa, polemizando con el *leader* anticatólico Don Pedro Díaz, forman el fo-

ALBERTO ZUM FELDE

lletó "Liberalismo y Jacobinismo", primera cosa que editara el autor después de los cinco años transcurridos de la aparición de "Ariel".

Los conceptos de esa polémica, son la aplicación al caso especial, de su posición general ecléctica y de sus invariables normas conciliadoras. Liberal en cuanto rechaza el imperialismo dogmático de la Iglesia, rechaza así mismo, como intolerancia jacobina, toda actitud de hostilidad contra la Religión. No cree él, personalmente, en la divinidad de Cristo ni en lo sacramental de su doctrina; su Jesús es el mito poético - filosófico de Renán; pero cree que el Crucifijo, como símbolo de la caridad cristiana, está bien en las salas de los hospitales de la Nación.

Partidario en principio del Estado laico, y de la más completa libertad de cultos, entiende que el laicismo puede y debe armonizarse con el respeto a la tradición católica. En fin, quiere conciliar el liberalismo racional con el sentimiento religioso, como ya en "Ariel" había querido conciliar el paganismo helénico con el cristianismo judaico, y la democracia institucional con la aristocracia de la cultura.

En 1907 aparecen "Motivos de Proteo", denso libro fragmentario en que venía trabajando con intermitencias desde la aparición de "Ariel"; y en 1915 "El Mirador de Próspero", compilación de todos sus trabajos de diverso género — históricos, críticos, didácticos, parlamentarios, periodísticos, — escritos desde 1895 hasta la fecha de la edición, y algunos de los cuales ya habíanse publicado en revistas nacionales y extranjeras.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Hacia 1914 el carácter de Rodó sufrió una profunda crisis de melancolía. Nunca había sido muy sociable, pero entonces tornóse ya misántropo. Del encierro habitual en su casa salía para dar paseos solitarios, esquivando el trato con la gente. Solía vérsese, por las noches, deslizándose como una sombra por las calles apartadas, enfundado en su jaquet negro. Nunca su nombre había alcanzado más prestigio en toda Hispano - América; nunca su vida había sido más triste y derrotada. Sólo quería huir, viajar, irse a Europa, mas no contaba con recursos propios; y malquistado con los círculos oficiales, no podía esperar tampoco cargos diplomáticos. Al fin obtuvo por mediación de un viejo amigo obsecuente, una modesta corresponsalía en Europa, de la revista porteña "Caras y Caretas".

Al saberse que se iba en tal carácter, parte de la opinión uruguaya reaccionó; se le ofreció — por sanción legislativa — una Cátedra de Conferencias, expresamente creada: la rehusó; su decisión de irse de cualquier modo, era irrevocable. Se embarcó pues, despedido por una manifestación numerosa que, del Círculo de la Prensa, lo acompañó hasta el muelle. Después de todo, a ningún escritor se le había hecho, en el país, tal despedida. Por manera que la actitud del país hacia Rodó, en esa época, es doble, y aparentemente contradictoria. Por un lado se le rendían especiales homenajes, por otro, tenía que irse a Europa como simple corresponsal de una revista extranjera. La explicación de todo ello hay que buscarla en lo político.

Desde 1913, Rodó se había pasado con armas y bagajes a los círculos conservadores de la Oposi-

ALBERTO ZUM FELDE

ción — que utilizaron ante la opinión pública su prestigio intelectual — escribiendo y actuando contra el partido y los hombres del gobierno. Era natural, pues, que nada pudiera esperar del Gobierno en tales circunstancias.

Corrían los tiempos de la Guerra Europea y toda la atención mundial estaba concentrada en sus acontecimientos. El escritor, ya en viaje, hizo un pasaje fugaz por Barcelona y por Madrid, donde no obtuvo, pese a la acogida cordial y respetuosa de algunos pequeños círculos intelectuales, no los más representativos, los homenajes que, acaso en oportunidad más propicia hubiéransele tributado, dada su nombradía.

En Italia, a donde se dirigió luego, su presencia pasó totalmente inadvertida. Cumpliendo su misión de corresponsal, envió a la revista porteña algunos artículos de reflexiones estético - filosóficas sobre arte clásico — inspiradas por la misma idealidad humanista de “Ariel” y “Motivos de Proteo”, tanto que pudieran ser capítulos de este segundo — y que manos anónimas recogieron después editándolas en un volumen póstumo, titulado “El Camino de Paros”.

Algo enfermo ya, desde su partida, intentó en Montecatini, célebre estación salutífera, una cura de aguas; pero su mal se agravó repentinamente hallándose en Palermo. Los médicos del hospital a que le condujeron, ya moribundo, mostráronse indecisos en diagnosticar tifus o uremia; pero sábase que, de todos modos, ya se sentía enfermo de tiempo antes y que en Milán había consultado médicos.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Sus últimos días fueron sombríos: se pasaba largas horas inmóvil, sumido en una especie de tristeza o sopor, ajeno a todo, sin hablar con nadie. Contaron las gentes del hotel — para quienes era un extranjero desconocido, — que daba la impresión de un hombre abrumado por un gran sufrimiento, siendo extremo el abandono a que llegara, de su propia persona. En tal abandono y en tal sufrimiento, no ha de verse sólo una causa espiritual, sino también, y principalmente, física.

Poco antes, había tenido como una rara intuición de su cercana muerte. Visitaba la Gruta Azul, en Capri, tan famosa, donde es preciso para entrar tenderse en la barca; así tendido, y en el silencio que acompañaban los remos, tuvo la sensación de que era aquella una barca funeraria, que lo llevaba sobre las aguas mudas de la Estigia, sombra ya, al reino de las sombras. Tal sensación motivó su última página. Dejó de existir pocos días después, en Setiembre de 1917. El reimpatrio de sus restos se hizo, terminada la Guerra, en Febrero de 1920, — dando lugar a aquella apoteosis nacional ya referida.

*

* *

Al aparecer “Ariel” en el año 1900, el espíritu de los países latinos de esta América sufría una grave crisis histórica. Al norte, se levantaban, dinámicos y poderosos, los Estados Unidos, en cuya fragua titánica la energía anglo - sajona se había

ALBERTO ZUM FELDE

renovado, forjando sólo en el transcurso de un siglo el pueblo de mayor empuje de los tiempos modernos.

El contraste entre el enorme desarrollo de la América sajona y el lamentable atraso de la latina, era el problema pendiente sobre la conciencia de los sudamericanos, y el tópico obligado de todas las disquisiciones histórico-sociales. Ya, desde hacía algunos lustros, los dos sociólogos más eminentes que hayan tenido estos países: Sarmiento y Alberdi, habían proclamado el triunfo histórico de los pueblos sajones sobre los latinos, y la necesidad, para nosotros, los sudamericanos, de adoptar las normas de los Estados Unidos del Norte, reaccionando contra los viejos vicios hispánicos que nos legara la Colonia.

Los años que transcurrían no hacían más que agudizar la crisis. El espectáculo no podía, en verdad, ser más desconcertante. Aquí, en el Sur: campañas despobladas, ciudades muertas, plebes ignaras y piojosas; irresponsables los gobiernos, fluctuando entre la anarquía y el despotismo, a merced del caudillismo y de la cuartelada; parálíticas las industrias y mendicantes las finanzas, viviendo por entero de la importación y del préstamo transatlánticos; abrumador el parasitismo oficial y cínica la inmoralidad administrativa; endémicas la retórica, la pereza y la abulia — así en la juventud universitaria como en la chusma mestiza; — y, como consecuencia de todo ello, el concepto exterior de nuestra incapacidad para la propia sustentación y el propio gobierno, que nos hacía aparecer como países necesitados de una tutela.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Allá, en el Norte: Estados densamente poblados, cultivados e instruídos; la libertad democrática y el orden institucional más sólidamente realizados que en la propia Europa; la producción industrial y la actividad financiera compitiendo con las mayores del mundo; la energía privada y el *self government* demostrando un desarrollo positivo de la voluntad y del carácter; y, en consecuencia, un país que se coloca por su potencialidad interna en el rango de las potencias internacionales.

El fracaso de la América latina parecía un hecho evidente y las causas de ese fracaso no parecían ser otras que los caracteres hispánicos y latinos de nuestros pueblos. Confirmaba este concepto la primacía que en todos los órdenes de la vida real habían conquistado los pueblos sajones del norte de Europa, con respecto a los latinos del sur, lo que había determinado la universalidad de esa crisis de la cultura latina tradicional, que aquí en América experimentábamos en doble forma, complicada con factores propios. En Francia, en Italia y aún en España, escritores de prestigio planteaban el mismo problema de la quiebra histórica del latinismo, demostrando la superioridad de la cultura sajona y la necesidad de adoptar sus normas positivas si se quería salvar a estas naciones de su decadencia.

A tales sugestivos factores, aunábase el triunfo filosófico de las doctrinas positivistas, sobre las ruinas de las idealidades románticas, y el destierro de los viejos principios metafísicos. Este positivismo filosófico propiciaba en cierto modo el culto

ALBERTO ZUM FELDE

del otro positivismo práctico, de que los pueblos sajones, y en especial los Estados Unidos, eran ejemplos.

En tal momento aparece “Ariel” como una afirmación de los valores tradicionales del humanismo greco-latino, frente a la brutal soberanía del hecho sajón. “Ariel” es la ansiada respuesta de la América hispana al positivismo imperioso de los Estados Unidos, la justificación de sus caracteres raciales, la compensación de su atraso práctico, el blason de su superioridad espiritual sobre el titán del Norte.

Es verdad que vosotros tenéis más riqueza económica, más orden político, más energía práctica, más poder ante el mundo; pero nosotros poseemos en más alto grado, y queremos depurar y acrecentar, aquellas virtudes espirituales de la cultura que son la verdadera y superior finalidad del hombre, y que constituyen la herencia preciosa de nuestra tradición humanista. Tal era, en suma, la conciencia y el rumbo que “Ariel” señalaba a los latino-americanos. Aquella respuesta tenía el valor de una revelación, el poder concitativo de una bandera; y por tal, fué acogida en nuestros países con admiración y entusiasmo inmensos.

“Ariel” fué la palabra que se alzó en la desorientación y abatimiento de aquella hora, en que todo parecía imponer la supremacía total de los Estados Unidos — convirtiéndose en el *santo y seña* de la resistencia latina al positivismo yanqui. Rodó fué entonces, y por un cuarto de siglo, el *maestro* de esa resistencia intelectual; y “Ariel” el símbolo del latino-americanismo.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

No menor fué el éxito que “Ariel” obtuvo en España, por cierta analogía de circunstancias. No está muy en los gustos y en el carácter hispanos, ese eclecticismo renaniano y ese armonioso esteticismo que informan el opúsculo del joven escritor uruguayo; pero “Ariel” significaba una voz propicia a España, en medio al general desprestigio en que la vieja Metrópoli había caído ante el concepto de las repúblicas americanas, si ya de antes captadas por la influencia intelectual de Francia, en parte también deslumbradas por el imperio del positivismo sajón. “Ariel” es, ciertamente, mucho más francés que español; pero implica por modo indirecto una defensa de España tanto como de Hispano-américa, y por lo que ambas tienen de común.

Así lo reconoce Leopoldo Alas, en el artículo consagratorio que en la prensa madrilleña dedicó al Ensayo del escritor platense, al decir que *“Ariel” aconseja a la juventud hispano-latina que no se deje seducir por la sirena del norte; que el ideal clásico y el ideal cristiano deben guiarla, sin que deje de ser moderna y progresista*. “Como se ve, lo que Rodó pide a los americanos latinos — concreta Clarín — es que sean siempre lo que son..., es decir, españoles, hijos de la vida clásica y de la vida cristiana”.

La crítica de Rodó a los Estados Unidos, era así mismo, — y por venir de la América hispana — una halagüeña consolación para el dolor patriótico de España, que acababa de ser vencida en la guerra con el titán atlántico, perdiendo a Cuba, su última posesión en América... Y es así que, al par del ya citado Alas, Menéndez y Pelayo, Juan Valera,

ALBERTO ZUM FELDE

Adolfo Posada y otros críticos españoles de los más prestigiosos en su tiempo, encomian y celebran el opúsculo del joven escritor uruguayo.

Tales son, en verdad, los motivos históricos que determinan el éxito rotundo de "Ariel", acierto indudable en su hora, cualesquiera sean los valores de permanencia que la crítica posterior niegue o reconozca. Mas, a esos motivos de orden social-histórico, objetivos, por así decirlo, habría no obstante que agregar uno de índole puramente espiritual, aunque necesariamente relacionado con la época: "Ariel" aportó, a su manera, un elemento de idealidad moral y estética, — al frío y seco positivismo científico de la hora.

La Hora histórica del Espíritu era, en efecto, para América, de puro positivismo. Nada había sino ruinas o sombras, fuera de la ciencia experimental y de las teorías que pretendían formular un concepto científico del mundo. Spencer era el Pontífice de la Hora. Y para completar la desolación de los latino-americanos, Francia, su Maestra, su Mentora, parecía haber perdido todo poder directivo ante la preponderancia conquistada por el positivismo de cuño sajón.

Cierto que, en el horizonte del Mundo se alzaba tan formidable titán como Nietzsche; pero Nietzsche era algo demasiado fuerte y terrible para la mayoría de los latino-americanos, y más en aquel tiempo; sus ideas eran bombas de dinamita, que sólo se atrevían a manejar algunos tipos revolucionarios. Además, aun no había pasado por Francia; y la mentalidad latino-americana, no puede, en general,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

digerir nada alemán que no haya sido previamente peptonizado en la Sorbona.

En tal situación Rodó trajo a América el espíritu armónico y gracioso de Renán, cuyo culto de la Ciencia no era incompatible con el culto estético del helenismo ni con la sentimentalidad cristiana. El espíritu de Renán transfundido en "Ariel", venía a poner una sonrisa amable y espiritual en el árido rostro del Positivismo spenceriano, y a coronar de rosas paganas la frente descarnada de la Ciencia. Así "Ariel" abrió en el frío laboratorio que era entonces la filosofía, un amplio ventanal hacia un jardín, donde zumbaban las doradas abejas y donde paseaban serenamente "los dialoguistas radiantes de Platón".

Y así fué "Ariel", para los américo-latinos, como el pozo de frescura y el gajo de dátiles en el desierto; a la sombra de sus párrafos armoniosos, la caravana intelectual levantó su tienda.

Y a más de ello, "Ariel" curó a los sud-americanos de otra angustia: el magisterio intelectual de Francia estaba restablecido...

*

* *

Alocución que el maestro Próspero dirige a sus alumnos, al terminar el curso, "Ariel" se compone de tres partes, además del exordio, en que Próspero exalta el valor de trascendente responsabilidad moral que la juventud debe sentir ante la vida, cuya más alta esperanza de renovación y de superación le está confiada.

ALBERTO ZUM FELDE

En la primera parte se hace la defensa de la personalidad integral del hombre —según el tradicional concepto humanista— contra la especialización profesional absorbente en un solo sentido; — y la del ocio noble de los griegos, que es decir la especulación filosófica y la contemplación estética desinteresadas, frente a la concepción meramente o preponderantemente utilitaria y práctica de la vida.

En la segunda parte, prolongación complementaria de la primera, se hace la defensa de las minorías y las jerarquías espirituales contra la tendencia niveladora de la Democracia moderna, procurando, empero, conciliar el principio del gobierno democrático de los Estados, con los valores selectivos de la individualidad, mediante un utópico equilibrio.

Renán se había pronunciado por el despotismo tutelar de las aristocracias intelectuales; Rodó, reconociendo como hecho incontrovertible el democratismo político y social en estos países de América — aspira a que el gobierno de esas aristocracias intelectuales no sea despótico, sinó que se armonice con la práctica del régimen republicano; quiere en suma, conciliar el régimen de las mayorías populares soberanas, con la función directiva de las minorías selectas, no proponiendo empero, forma alguna positiva para llegar a tal solución. Vuelve en cambio, a invocar, para unir las en un abrazo ideal — tal como ya lo hiciera en la primera parte — las dos corrientes tradicionales de la cultura latina: la cristiana, con su sentimiento de amor fraterno y de humana igualdad, y la clásica, con sus normas de orden y jerarquía.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Estas dos primeras partes, son sólo como exposición de ideas generales que han de convergir y hallar su aplicación concreta en la tercera, la mejor del libro, donde aparecen los Estados Unidos como expresión formal de los grandes errores que en principio se venían combatiendo: el sentido utilitario y meramente práctico de la vida, y la democracia niveladora de la cultura.

Después de reconocer las virtudes que en el orden de la civilización positiva presentan los Estados Unidos — a los que *admira pero no ama* — el autor constata que esa civilización está carente sin embargo, de las más íntimas y preciosas cualidades de una alta cultura, en el sentido *humanista*: por cuanto han quedado en ellas relegadas y, en general, casi excluidas, las idealidades estéticas, filosóficas y aun las científicas puras, que constituyen los dones del espíritu; aquellos poderosos Estados serían la encarnación de esa *democracia niveladora*, de ese *utilitarismo práctico*, y de ese *profesionalismo absorbente*, de los que Próspero aconseja abominar y apartarse a sus jóvenes discípulos latino-americanos.

*

* *

Durante más de veinte años, “Ariel” colmó las aspiraciones de la conciencia américo-latina, siendo como su evangelio. El numen alado y gracioso, en la actitud de emprender el vuelo, se alzó frente al mundo, y frente a los Estados Unidos,

ALBERTO ZUM FELDE

como el símbolo exhaustivo de todo sentido de cultura y de todo destino histórico. Escritores de todo el continente, en libros y discursos, han glosado sus conceptos, invocado la autoridad de sus citas, y usado de epígrafe sus frases.

Pero, la generación que ha llegado después, ha empezado a sentir ciertos vacíos en el fondo del libro; y sus concepciones ya no han resultado suficientes. A este respecto son fuertemente sintomáticos los párrafos que anotamos en seguida. Perteneció el uno a un escritor uruguayo que, en sus primeros años y a tiempo de morir Rodó, era uno de sus más fervientes discípulos, el señor Gustavo Gallinal, quien, en artículo publicado en el volumen 5.º de "La Pluma", revista uruguaya, con fecha marzo de 1928, declara: "Ahora, al volver a Rodó después de esta penumbra, para el maestro tan lleno de vislumbres y presentimientos luminosos de inmortalidad, su figura armónica y serena resurge a nuestros ojos en quietud pensativa de estatua. Si los motivos de admirarlo no subsisten idénticos, tales como los formulamos en una hora fervorosa de nuestra adolescencia, si al golpear de nuevo para hacerlas resonar algunas de sus cinceladas ánforas, nos ha respondido el ruido del vacío; si hemos puesto sordina a muchos de nuestros entusiasmos no razonados, más allá de toda crítica, más allá de toda negación parcial, el sentimiento de admiración y respeto por su figura de pensador y de artista, aun alienta en nosotros, cálido y cordial".

Aun cuando el ilustrado escritor cuya frase transcribimos, se esfuerza por mantener el tono apologético de su discurso, percíbese en él algo co-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

mo la dulce y melancólica sombra de un gran amor juvenil sobreviviendo en el corazón de la desilusión del entendimiento.

Pertenece la otra declaración más franca y decidida aún, al grupo de estudiantes que, constituido algunos años atrás, en pleno imperio rodoniano, tiene por nombre “Ariel”, nada menos, garantizando tal bautismo su culto inicial por el Maestro. “Sometiendo la obra de Rodó — dicen, en la revista que es órgano de su Centro, y con fecha de 1928 — a la experiencia de una veraz y entrañable relectura, ¿qué impresiones recibimos? Desde luego, sentimos que su adoctrinamiento no había realmente tocado nuestra profundidad espiritual; tan solo había seguido, sin vigorizarlo, el vago perfil de un idealismo de adolescencia. Habríamos de confesar que la doctrina del maestro, está ausente del proceso de nuestra definición personal, y ajena a nuestra fervorosa participación en el sentido histórico del tiempo que vivimos”. “La unidad de vivencia que Rodó suscitara en nosotros, notamos hoy que consistía en una penetrante sugestión estética y en una emoción de vaga idealidad”. “¿Cómo explicar esta desconcertante revelación? ¿Por una función de los acontecimientos actuales?; ¿por esa carencia de originalidad en el ideario de Rodó, que hizo de su pensamiento un tributario de la filosofía francesa de mitad del siglo pasado?; ¿acaso por falta de vehemencia en el tono de su acción magisterial? Ninguna de estas preguntas agota la primera; son insuficientes o bien secundarias. Busquemos la explicación decisiva en el módulo mismo de la doctrina de Rodó, es

ALBERTO ZUM FELDE

decir, en el sentido que éste nos da de la vida”. “La dinámica de nuestros gestos no puede ensayar la sonrisa amable y serena en que se expresa el idealismo de Rodó. El Maestro ha dejado de ser una presencia viva y activa en nuestra formación espiritual”.

Las dos opiniones transcriptas, proceden de dos sectores opuestos de la intelectualidad uruguaya: de uno de los grupos más selectos y avanzados de la nueva generación, ésta; del seno de la burguesía doctoral y conservadora, aquélla, donde el culto magisterial de Rodó se mantiene con cierta solemnidad académica. Y por converger, dada su diferencia de origen, ambas opiniones resultan muy significativas en cuanto a la posición de la conciencia americana con respecto a Rodó.

*

* *

Casi toda la crítica de “Ariel” acerca de los Estados Unidos, el utilitarismo dominante en su civilización, su uniforme nivelación democrática, la chatura de su educación intelectual, la vulgaridad de su arte y su literatura, su carencia general, en fin, de los valores culturales del *humanismo*, se mantiene en pie, con pocas variantes. Y pese al pronóstico lírico de Walt Witmann en su respuesta a los críticos del Viejo Mundo, treinta años después de aparecido “Ariel” un propio intelectual yanqui, Waldo Frak, de universal renombre, ha formulado contra su país críticas coincidentes y aun más severas que las de Rodó.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

No es, pues, en este punto, donde “Ariel” ha perdido actualidad, al menos en sus términos generales; sino en lo que atañe a su propia posición de antagonista intelectual del titán económico. El titán está siempre ahí, con sus mismas virtudes y sus mismos defectos, pero más poderoso e influyente hoy que ayer; y la América latina siente, también hoy más que ayer, la necesidad de definir y defender su personalidad frente al hecho norteamericano, imperioso.

Pero no se trata sólo de la actitud política de los países de esta latino-américa, frente al fenómeno *biológico* del imperialismo yanqui, que es expansión económica ante todo; como que tampoco se trataba, en “Ariel”, únicamente, ni principalmente, de esa actitud. Se trataba y se trata de algo más esencial y permanente — e independiente hasta cierto punto del problema yanqui —: los valores mismos intrínsecos de nuestra cultura, nuestro sentido de la vida y de la historia, nuestro concepto y nuestra actitud como pueblos y como individuos. El problema fundamental es ese que pudiéramos llamar el problema de los valores; el de nuestra actitud respecto a los Estados Unidos es derivado. Y precisamente es en este primero, fundamental, donde “Ariel” ha empezado a ser considerado insuficiente.

Lo que ocurre es, hasta cierto punto, un fenómeno cultural-histórico: el estado de conciencia dominante a fines del siglo pasado y en el primer cuarto del presente, tiende a cambiar en su textura; ha cambiado ya, en gran parte. Se ha emprendido una vasta y profunda revisión en los

ALBERTO ZUM FELDE

valores intelectuales, predominantes en la época anterior; revisión no sólo literaria, desde luego, sino ante todo filosófica, y que atañe por tanto a lo esencial de la *cultura*, a todos sus contenidos y sus formas.

Y así, desde las nuevas posiciones de la conciencia se ha empezado a comprender — y a *sentir* — que el *idealismo* de “Ariel”, careciendo de una firme base metafísica, es un producto demasiado *literario*.

Su posición filosófica no se sostiene, fuera de su tiempo. ¿Puede ser hoy, Renán, guía de las nuevas generaciones? ¿Puede nuestro tiempo hallar en el autor de “El Porvenir de la Ciencia” el sentido de los valores? No, ciertamente; Renán — sumo intelectualista y diletante — es hoy sólo un valor histórico; así Rodó, que en él formó sus normas y cuya actitud filosófica es la misma.

El idealismo de Rodó era sólo un Positivismo vestido de literatura humanista; y como tal positivismo que era, en el fondo — pues no llega en Metafísica más allá de Spencer — su filosofía carece de últimas razones y de un último sentido de la vida, siendo su profundidad sólo un vago vacío. “Ariel” no ofrece a la juventud americana, como ideal y como norma, más que un amable diletantismo intelectual, — un *armonioso* divagar sobre tópicos literarios — insuficiente para llenar las necesidades del espíritu contemporáneo.

En la torre egregia de su Parábola — aquella donde el Rey, apartándose de la vida exterior se recogía y encerraba para estar solo con su conciencia más profunda, *en la última Thule de su al-*

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

ma, — ¿qué hallaba el Rey?... “Pensar, soñar, admirar; he ahí los nombres de los sutiles visitantes de su celda”. Visitantes, en verdad, demasiado vagos y sutiles. Para la generación que había visto derrumbarse todos los dogmas religiosos y todos los sistemas metafísicos, y que con el Positivismo evolucionista de Spencer había renunciado a toda idea trascendente, quedándose solo con una explicación mecánica de la Vida, esos visitantes de la celda interior, de que habla la parábola de “Ariel”, podían tener una virtud animadora, o ser, al menos, una consoladora presencia. Pensar, soñar, admirar, vagos huéspedes, sombras apenas del Espíritu, sobrevivientes incorpóreos del Humanismo, era todo lo que había quedado a la conciencia de esa generación crepuscular.

Mas, para la generación que llegó a la vida cuando ya el Positivismo intelectualista se requiebajaba y desmoronaba en una crisis fatal, para la generación que ha visto a través de esas enormes grietas, abrirse otra vez los horizontes de la Metafísica y ha vuelto a experimentar dentro de si, en un renacimiento espiritual, el sentido de lo profundo — los visitantes aquellos de la Parábola le resultan ya demasiado vagos y sutiles: fantasmas, nada más que fantasmas del Espíritu, sin sustancia.

*

* *

Tiene con frecuencia, el discurso de Próspero en “Ariel”, algo de aquella severidad del alma estoica que iluminó de un frío resplandor el fin del

ALBERTO ZUM FELDE

mundo antiguo; pero, jamás el calor vital y animador de una gran fé, de un gran ideal, de una gran esperanza. Un creer sin creer, un esperar sin esperar, un marchar sin rumbo; todos los caminos de "Ariel" terminan perdiéndose en la nada. Su fe, su esperanza, su esfuerzo, son como la eterna y vana ilusión de la novia aquella de Guyau — símbolo que también emplea Rodó, en su libro — vistiendo todos los días su traje de desposada, en la espera del prometido que no llega jamás ni se sabe si existe. Género de estoicismo idealista, sería en todo caso, vacío y desolado en el fondo, como todo estoicismo; tanto más vacío y desolado, cuanto que, ni siquiera supone, como el antiguo, la existencia del Alma.

No podía Rodó ofrecer lo que no tenía; ni podía ofrecerle su época; pues, al fin, el reproche que las nuevas generaciones pueden hacer a "Ariel", es extensivo y común a la filosofía intelectualista de sus maestros. El valor filosófico de Rodó ha declinado junto con el ocaso de su época.

Por lo demás, débese constatar que el arielismo, como norma de sentido y cultura, no fué nunca más que palabras; bellas palabras, si se quiere, que tuvieron la virtud de ilusionar a la intelectualidad américo-latina; pero que — como es lógico, dada su naturaleza — carecieron de toda virtud efectiva en cuanto a oponerse a la conquista de estos países por el poderío económico y político de los Estados Unidos.

Pues, a aquella carencia de fondo metafísico que hoy hace ya, del arielismo, un producto meramente literario, se auna su carencia de contextura

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

científica. Si su doctrina es insuficiente en el plano espiritual, no lo es menos en el plano sociológico. Ningún problema está encarado sobre el terreno de los factores positivos, sean psicológicos o económicos. El *hombre* de que se trata en "Ariel" es un ente abstracto; desconocía Rodó, puro escritor de gabinete, al hombre *real*, al hombre *vivo*; no era un psicólogo. Tampoco, y en el mismo sentido, era un sociólogo; nunca estudió los fenómenos de la realidad social.

En 1900, cuando Rodó escribió "Ariel", el yanki era sólo un problema intelectual; en 1930, es un problema práctico; el capital de los Estados Unidos ha conquistado una gran parte de esta América, y prosigue la conquista del resto.

Hay países enteros — de soberanía más nominal que efectiva — que están en manos de las grandes empresas yankis, y cuya política interna y externa, es manejada desde las oficinas de Wall Street.

Tanto frente a aquella demanda moral como ante este constante y creciente empuje avasallador, son demasiado débiles los sutiles huéspedes de la torre rodoniana; se requieren elementos más fuertes, inspiraciones más profundas, ideales más concretos.

Así, los requerimientos prácticos se aúnan a los requerimientos espirituales, para determinar el ocaso de "Ariel", como evangelio laico de la América Latina.

ALBERTO ZUM FELDE

No es tampoco, aclaremos, que esta generación posterior, haya encontrado un evangelio nuevo, ni siquiera un rumbo definido, concreto. El puesto de Rodó está aún vacante. La situación actual es tanto o más huérfana y angustiosa que aquélla. En verdad se encuentra sin palabra y sin camino; pero el camino y la palabra de “Ariel” ya no le sirven. La cátedra de Próspero va quedando vacía y silenciosa, sin que aun se haya alzado frente a ella la nueva cátedra.

Ariel es un símbolo envejecido; pero el nuevo símbolo no ha nacido todavía. La juventud, sin maestro ni guía, se dispersa otra vez, llena de profundas inquietudes y de presentimientos confusos, semejante a aquella *caravana de la decadencia* que, antes de aparecer “Ariel”, escrutaba los horizontes...

*

* *

Poco habría que agregar, a lo dicho con respecto a “Ariel”, refiriéndonos a “Motivos de Proteo”. Libro fragmentario en su composición, *abierto a una perspectiva indefinida*, dice el autor — como todo libro de su género—aun que de íntima unidad éste en su pensamiento y en su estilo, gira todo él en torno de los mismos conceptos fundamentales de las dos primeras partes de “Ariel”; esto es: el culto de las idealidades intelectuales del Humanis-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

mo greco-latino, el heroísmo estético, la amplitud ecléctica y tolerante del juicio y de la conducta; y por sobre todo, la capacidad de una libre renovación constante de la propia vida; todo lo cual define a "Motivos de Proteo" como un libro de alta didaccia moral.

Prolongación ideológica y literaria de "Ariel", cuya misión sería nutrir y corroborar sus principios — adolece este libro, como tal, del mismo vacío interior, de la misma carencia de fondo metafísico, de la misma ausencia de razones finales; y acúsase en él, más aun si cabe que en "Ariel" — y no obstante su tono de mayor austeridad magisterial — ese puro diletantismo estético-moral en que fatalmente se agitó la progenie intelectual de Renán, heredando los caracteres paternos. Ello determina la fatal marchitez de sus valores filosóficos, si bien quedan en su integridad los literarios.

Lo que contiene este libro de más valor permanente, es, en efecto, la obra del artista: sus parábolas. Páginas tales como "La Despedida de Gorgias", "La Pampa de Granito", "Los Seis Peregrinos", "Leuconoe", donde el artista creador que había en Rodó ha dado formas plásticas y dramáticas al pensamiento, encarnándolo en imágenes simbólicas, y labrándolos como poemas en prosa, son páginas de alta categoría literaria, que perdurarán entre las mejores que hayan producido las letras hispano-americanas. Nunca se lamentará bastante que todo "Motivos de Proteo" no haya sido escrito en parábolas.

En contraste con esas felices creaciones formales, hay también en el libro muchas páginas mo-

ALBERTO ZUM FELDE

nótonas y pesadas, en las cuales el concepto carece de vitalidad y el estilo es fatigoso a fuer de fría corrección. Al lado de aquellas otras, tan fuertes y graciosas, de las Parábolas, éstas parecen esos fríos yesos de academia comparados a los torsos vivientes de Miguel Angel.

En conjunto, — y exceptuando, al par de algunas otras páginas, esas Parábolas, que son quizá lo mejor que Rodó ha escrito — “Motivos de Proteo” no alcanza la significación doctrinaria de “Ariel”, siendo como su proyección en un campo más extenso de glosa y de comentario.

*

* *

En “El Mirador de Próspero”, reaparecen el historiador y el crítico de letras que permanecían casi inéditos desde los tiempos de “La Revista Nacional”. Gruesa recopilación de diversos escritos y discursos, informes y artículos, sus dos grandes estudios sobre Juan Montalvo, y sobre Juan María Gutiérrez y su Epoca, es lo más importante del volumen.

Ha sido Rodó — aparte de sus otras cualidades — el crítico literario más completo que ha habido hasta ahora en América. Así como el filósofo procedía de Renán, el crítico procede de Taine. Aplicando a la literatura americana el método positivo que el autor de “La Filosofía del Arte”, en consonancia con la evolución mental de su siglo, elevó a la categoría de disciplina científica, Rodó realizó

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

los estudios más serios y más amplios que se hicieran hasta entonces en nuestro medio.

De acuerdo con tal disciplina, que daba preponderante influjo sobre la obra del escritor o sobre su acción cultural a los factores geográfico-sociales y étnico-históricos, es decir, analizando con criterio determinista, Rodó traza, en ambos trabajos citados, el más completo cuadro de las condiciones ambientes en que la labor de esos escritores didácticos se produjo. Esa pintura de ambiente natural e histórico, es lo que valoriza especialmente tales trabajos. El estudio sobre Montalvo, contiene una tan perfecta evocación del medio físico y social del Ecuador en su época, que a muchos parecía imposible que Rodó hubiera podido escribir tales páginas sin conocer directamente aquel país. Sólo lo conocía, empero, por sus lecturas. Y páginas son esas de tan vigoroso colorido y tan ajustado concepto, que por sí solas valen una reputación de escritor. En verdad, esa evocación histórica es el mayor interés de este trabajo.

“Juan María Gutiérrez y su Época” es, asimismo, un completísimo estudio sobre el romanticismo platense y sobre el problema del americanismo literario, que los románticos plantearon, al menos desde el punto de vista social.

Le es superior, sin embargo, en cualidades, el trabajo sobre Montalvo, de fecha muy posterior, y producto ya de mayor madurez, pues que el otro data de la primera época del autor, habiendo sido publicado, en parte, en la “Revista Nacional”, tres lustros antes. Con todo, ambos estudios son — con aquel sobre Rubén Darío — como capítulos de una

ALBERTO ZUM FELDE

vasta Historia Crítica de la Literatura Americana, que Rodó, mejor que ninguno, pudo y debió escribir; y hubiera sido monumento de vida más imperecedera que otros de sus escritos.

También contiene este volumen su ensayo sobre Bolívar. Perjudica algo al valor definitivo de este trabajo — y desde el punto de vista capital de la crítica histórica — el carácter francamente apologético que le fué dado, exagerando un poco, acaso, el concepto mítico del héroe carlyleano, hasta agigantar hiperbólicamente la figura. El Bolívar de Rodó resulta, a veces, más un mito heroico que una realidad histórica.

Mas, lo peor es que, en concordancia con esa hipérbole conceptiva del personaje — algo romántica, desde luego, y rara en Rodó, que tuvo siempre entre sus virtudes el sentido de la medida clásica — el tono de esa apología es también algo pomposo, y hasta enfático por momentos; y, desde luego, oratorio; otro fenómeno raro en Rodó, cuyo estilo huyó siempre de la sonora elocuencia tribunicia. En conjunto, el ensayo sobre Bolívar tiene el tono de un gran discurso académico, con las virtudes y los defectos propios de este género de piezas.

*

* *

Fué Rodó un estilista, en el sentido más neto y riguroso del término; vale decir, un escritor que hace del estilo un arte en sí, independientemente del contenido, trabajándolo en dura disciplina.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Se han escrito en América, prosas en general más ricas que las de Rodó: la de Lugones, por ejemplo; más enérgicas y sonoras: la de Montalvo; más jugosas, coloridas y patéticas: la de Sarmiento; más castizas y señoriales: la de Larreta. Pero no se ha escrito en América prosa de línea más severa y armoniosa que la de Rodó.

Esa prosa de Rodó, que une en feliz equilibrio la gravedad y la gracia, la justeza y la eurythmia, prosa siempre clara sin mengua de su aristocracia, siempre pulcra sin desdoro de su severidad, prosa apolínea, en suma, es la expresión formal necesaria del propio espíritu que la anima.

La psicología de un escritor está en el estilo, tanto o más, quizás, que en el concepto. La impetuosidad combativa y la serenidad estoica, la exquisitez cortesana y la guaranguería plebeya, la sabiduría prudente y la necia pedantería, cada cual tiene su estilo; y refleja en el estilo sus cualidades de modo más íntimo y seguro que en las ideas. El estilo es una expresión psíquica más personal y más esencial que las ideas, porque es expresión de caracteres. Las ideas son extrínsecas y cambiantes; pero los caracteres son permanentes e intrínsecos; las ideas provienen del Intelecto, pero el estilo viene de la sangre. Claro está que hay caracteres comunes y anodinos; pero la correcta vulgaridad también tiene su estilo.

Así, la gracia que corona la gravedad, en la prosa de Rodó, como un capitel corintio una columna marmórea, expresa ese culto suyo del estetismo helénico, alzándose sobre la severidad moral de su

ALBERTO ZUM FELDE

magisterio. Y ambas tendencias son inherentes a su personalidad.

Se ha comparado en España, la prosa de Rodó, a la de escritores hispanos de corte académico, como Valera. Las influencias españolas en su estilo son, sin embargo, mucho menores que las francesas. Es con la prosa de Renán que la de Rodó tiene íntimo parentesco, como tiene íntimo parentesco su ideología. Idénticas son sus cualidades con excepción de la ironía, tan fina en Renán, y de la cual Rodó carece. Acaso la prosa de Rodó sea también más trabajada, más *flaubertiana*. Recuerda, asimismo, en algo, a Saint-Víctor.

Nada menos espontáneo, menos fluente, que el estilo de "Ariel" y de "Motivos de Proteo". En una página titulada "La gesta de la Forma", hizo él mismo, una vez, el elogio de la prosa trabajada como un orfebre trabaja sus joyas o sus ánforas, de la ardua selección del vocablo y del giro, silenciosa Iliada de la pluma "cuyo Homero pudo ser Gustavo Flaubert".

No sabemos si Rodó llegó a levantarse a media noche, insomne y febril, para corregir un adjetivo. Pero alguno de sus amigos más íntimos, — Pérez Petit, su compañero en los tiempos de "La Revista Nacional" — nos ha referido el secreto de esa labor tenaz y paciente del estilista.

"Tiene el modo más original de escribir: Hace su estudio o artículo mentalmente, distribuye el plan, combina las grandes líneas, apunta las ideas generales. Andando por la calle medita sobre ello. A veces, sobre un punto determinado, le ocurre una observación: la anota en papeles que lleva en el

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

bolsillo. Otras veces, de pronto, algo le sugiere una imagen: la apunta en el puño de la camisa. Otro día descubre el adjetivo adecuado que inútilmente había andado buscando: y llena el hueco que dejara, a propósito, en una de sus apuntaciones, trazadas en el dorso de una tarjeta de visita. Y sigue reflexionando. Al fin se decide a trasladar al papel el artículo o el capítulo. Escribe entonces a grandes rasgos, dejando espacios en blanco que rellenará luego con todas las notas y apuntes que tiene en el puño de la camisa, en el dorso de la tarjeta, en un sobre, en el reverso de un libro o una revista, en cualquier parte. Concluído este primer esbozo, empieza el trabajo de *cimentación*, como él dice: expulgar del escrito todo lo que huelga, y agregar todo lo sólido que falte. Ya está el trabajo en pie bien cimentado. Luego, ¿está concluído? No, ahora es que empieza la labor del artífice, ahora viene lo más rudo de la tarea, el minucioso examen gramatical, la elección de los vocablos sinónimos, el pulimento de la frase, la substitución de unos calificativos por otros, el pequeño golpe que da suprema elegancia a todo un cuerpo escultural. Las páginas se van llenando de testaturas, de enmiendan, de entrerrenglones, de líneas que suben y bajan para alcanzar las márgenes del papel y señalar un texto agregado. A poco todo aquello parece un laberinto, el mapa de un pensamiento incoherente, un capricho infantil. A veces, cuando la labor ha sido ruda y muy numerosas las enmiendas, el escritor no tiene más remedio que sacar otra copia de las páginas más trabajadas. ¿Ya está todo concluído? Todavía no. El artículo va a las cajas, es cierto, pero los

ALBERTO ZUM FELDE

cajistas no sospechan lo que les aguarda. Cuando Rodó se lleva una prueba a su casa, nadie sabe lo que va a suceder. La gesta de la forma se reanuda en el silencio de su gabinete, y el papel empieza otra vez a llenarse de signos, de vocablos nuevos, de frases enteras enmendadas o rehechas. Da a corregir aquello y pide: “prueba de 2.^a”. Para arrancarle luego esta segunda prueba hay que perseguirlo como a un deudor. Nunca se decide a entregarla, porque siempre tiene alguna duda, o busca una nueva corrección, o teme haber descuidado algo. Así anda con el bendito papel en el bolsillo días y días...”

Género de estilo es éste, sin embargo, asaz propenso, por su propio extremo de perfección verbal, a la frialdad parnasiana; y, lo que es peor, a la correcta monotonía académica, defecto en que cae a poco que falten en él el vigor del pensamiento o la gracia espiritual. El academismo del estilo literario — como el academismo de las artes — es aquella perfección formal, pero despojada de sus virtudes internas.

En general, la prosa de Rodó se sostiene en ese difícil punto de equilibrio que armoniza la elaboración prolija con la justa elegancia del giro, y la perfección escultórica con el movimiento de la vida. Es en “Ariel”, sin duda, donde ese equilibrio se realiza más plenamente, sosteniéndose en todas sus páginas. En tal sentido, “Ariel” es un libro sin tacha; obra de estilista, perfecta. “Motivos de Proteo” es, en cambio, el libro donde aparecen más frecuentemente aquellos defectos. Ciertamente que hay también, en este libro, páginas de alta perfección ar-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

mónica; pero abundan las páginas en que la prosa se torna fría, monótona, pesada.

En el ensayo sobre Bolívar, Rodó, aun conservando en parte las cualidades características de su estilo, se ha apartado mucho, como ya observamos, del tono mesurado que le es habitual, para adoptar a menudo el énfasis oratorio, como si soplara entre sus frases aquel viento romántico que agita la capa del Libertador, y arremolina la hinchada retórica de su famoso Sueño del Chimborazo.

En el estudio sobre Montalvo, la prosa intelectualista de Rodó, siempre más cerca del mármol que de la carne, (del mármol, dijo que era "la carne de los dioses"), y más cultora del dibujo que del color, adquiere cierto realismo pictórico, cierta sensualidad de colorido que en sus otros trabajos no tiene, respondiendo acaso al carácter de la materia misma que trata.

Por sobre todo ello, y para cerrar este esquema de su personalidad, anotemos que Rodó ha sido el escritor de más amplia y equilibrada cultura que ha tenido el Uruguay hasta el presente; el crítico y ensayista de mayor fuste intelectual y de más categórica representación en su época; el prosista de más depurada forma y dominio de la palabra; y, en fin, la única figura de nuestras letras — y de las letras americanas — que traspasando las fronteras nacionales, ha ejercido en toda América, por un cuarto de siglo, el alto magisterio de la cultura.

H E R R E R A Y R E I S S I G

En Julio Herrera y Reissig, el Uruguay ha dado uno de los más altos poetas líricos de lengua castellana. Tal puede considerarse por su valor intrínseco, aparte toda limitación de país y de escuela. Por el carácter de su obra es, así mismo, una de las más altas figuras representativas del “Modernismo”, en la poesía latino-americana. En este aspecto, sólo Rubén Darío y Leopoldo Lugones, entre los líricos ilustres del primer cuarto del siglo XX, compiten con él ante el juicio de propios y extraños.

La gloria de Darío es, ciertamente, y todavía, más universal que la de Herrera y Reissig, por haber sido más universal su imperio en las letras de habla hispana; pues que, a los valores intrínsecos de su arte, aúna el título, único, de iniciador y pontífice de aquel movimiento de renovación literaria. Leopoldo Lugones tiene, por su parte, una personalidad más vasta y más múltiple; no sólo poeta, sino también narrador y ensayista, — bizarro y enciclopédico — ha impuesto en toda su obra la garra de una recia mentalidad; como poeta mismo, el más diverso y proteico de todos, caracterízase por ese dominio técnico de la intelectualidad sobre su labor de artífice.

Herrera y Reissig, sin el imperio olímpico de Darío, y sin la universalidad intelectual de Lugo-

ALBERTO ZUM FELDE

nes, es, no obstante, un poeta más puro que ambos, habiendo alcanzado en su vuelo silencioso un plano de más alta subjetividad y de mayor transparencia lírica. Comparado con Herrera y Reissig, es Darío un poeta asaz objetivo, decorativo, externo; no se hallan en el autor de los "Peregrinos de Piedra" aquellas sensuales suntuosidades ni aquellas ricas instrumentaciones verbales del mago de "Prosas Profanas"; más, tampoco hállase en éste esa atmósfera de super-realidad estética que, en aquél, espiritualiza la imagen. Toda la poesía de Darío es un sensualismo estético refinado; la de Herrera es, en cambio, de una espiritualidad esencial.

El simbolismo alcanzó en Herrera una expresión más subjetiva, y por tanto más pura que en Darío. Las mismas palabras que en el uno se refieren a las cualidades sensibles del objeto, en el otro son sólo símbolos de una vida interior. Cuando Darío habla de oros y terciopelos — y lo hace con frecuencia, por que era un poeta de gustos cortesanos — siéntese siempre el placer suntuario del tacto o la vista de esas materias; cuando Herrera dice "Anoche vino a mí de terciopelo...", lo que sugiere es el valor subjetivo de esa aparición así ceñida de terciopelo oscuro, es decir, de sombra y de dulzura, soberbia y dolorosa al par.

Toda la poesía de Herrera está sumergida en un ambiente irreal de subjetividad y ensueño, aún en aquellos cuadros de colorido más realista como algunos de sus sonetos rústicos, en los cuales, sin embargo, la idealización lírica quita toda materialidad a las cosas. Así, habla el poeta de sembrados de maíz y de ajo, de gallineros, pesebres y cocinas,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

de comadres, zurcidos y potages; pero todo ello vive en una atmósfera de sueño, está visto a través de un velo lírico; no es la cosa, es la imagen de la cosa reflejada en un agua translúcida y ligera...

Entre la poesía de Herrera y la de Lugones — el Lugones de “Los Crepúsculos del Jardín”, solamente — con el cual tiene mayores puntos de contacto, nótanse empero diferencias tan esenciales como aquellas que observamos con respecto a Darío, si bien son de otra índole.

La poesía de Lugones es producto esencialmente “intelectual” como su temperamento; y todo su arte, de valores estéticos indudables, se reduce a un prodigioso dominio técnico de los elementos literarios. Esto mismo explica su portentosa facilidad y su universal competencia para todos los géneros literarios, y para todos los modos de poesía, desde la erudición didáctica al cuento psicológico y desde el retorcido madrigal gongorino a la robusta oda civil. Ello explica así mismo que cada libro suyo se diferencie tan radicalmente en su modalidad, apareciendo cada vez un Lugones distinto y todos igualmente acertados, haciendo pensar en un buen actor que representara, con igual maestría, los papeles más distintos. Parece que el escritor se complaciera en demostrar su dominio en todos los géneros y maneras de literatura; si tal es su propósito, lo ha cumplido; todo lo que Lugones ha hecho está bien; y a veces se piensa que tal vez no pueda hacerse mejor.

Pero, ¿es Lugones, en puridad, un poeta?... La maestría de su factura literaria, su mágico dominio de la técnica, — así como el erudito enci-

ALBERTO ZUM FELDE

clopedismo de su cultura — le caracterizan como a un magistral hombre de letras, como a un artífice excelente, — a quien no pueden negarse dotes imaginativas — sí, más no quizás como a un verdadero poeta lírico, en cuanto poesía signifique intuición espiritual, emotividad interior, puro estado de gracia. Lo cierto es que, entre la poesía de Herrera y la de Lugones, existe esta diferencia esencial: ambos se parecen a veces, mucho, en lo externo, en las formas, en el procedimiento, en la imagen; pero hay en las composiciones de Herrera una íntima vibración lírica, un finísimo estremecimiento emotivo, una espiritualidad diáfana y profunda que no se hallan en Lugones. A veces no se podría concretar en que consiste esa diferencia, tan sutil como un perfume; pero se siente. Diríase que ésta tiene — y aquélla no — eso que llamamos *alma*.

Existe, de todos modos, un don que podríamos llamar la *gracia poética*, — semejante a la gracia mística — y que es independiente del mismo talento literario, como la otra es independiente del saber teológico. La intelectualidad da el instrumento expresivo; pero el temperamento es lo que da la esencia. En Herrera se produce la coexistencia armónica de ambas virtudes.

Lugones se sienta a su escritorio, pone en función su perfecta máquina intelectual, — fina y resistente a la vez — y escribe, según se lo proponga, uno de esos sonetos exquisitos de “Los Doce Gozos”, o una de esas extravagancias *lautreamoníanas* de su “Lunario”, o uno de esos recios y realistas cantos civiles de sus Odas Seculares; o una conferencia erudita, o un artículo político. Su

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

máquina cerebral tiene todos los resortes. Herrera, — el pobre — andaba días y días dándole vueltas a un soneto, gozándolo, sufriendolo, viviéndolo enteramente, con todo su ser, como si lo arrancara de las raíces; se acostaba, se levantaba, hablaba, iba, venía, siempre destilando aquel poema que llevaba dentro de sí; era como un sonámbulo con su sueño. Se siente que todos sus arduos tropos simbolistas y sus refinados hermetismos verbales, han pasado a través de alambiques que no son los del gabinete literario, sino los de su espíritu.

Herrera no es pues, el mero artífice verbal o el alquimista poético que haría suponer el gongorismo de su manera. El ha logrado infundir en las formas estilizadas y sutiles de sus imágenes, en los refinamientos, a veces: torturados de sus frases, su hondo estremecimiento lírico, su propia esencia espiritual, y — lo que es ya casi milagroso en tal género de poesía — una gracia natural y divina de flor delicada o temblorosa estrella... Y aliando así, el sumo refinamiento verbal con la sensibilidad lírica más honda, Herrera puede ser tenido por uno de los poetas líricos de más alta calidad de cualquier época, modalidad y lengua.

*

* *

¿Podríamos atrevernos a insinuar que, teniendo su poesía el carácter de un nuevo gongorismo, es, en cierto modo, Herrera y Reissig, más completo que Góngora?... Góngora es sólo el sabio refinamiento del lenguaje poético, la compleja elegancia

ALBERTO ZUM FELDE

de la línea, la sutileza simbólica de la metáfora. Pero, quizás en Góngora, el artífice *tuerza el cuello* al poeta. En Herrera y Reissig, poeta y artífice conviven en una armonía perfecta, sin que nunca, o casi nunca, el uno sacrifique al otro. No sólo el vaso es precioso; es también precioso el vino. La metáfora sutil, el vocablo hermético, el complicado giro, son, para el lírico de las *Euforodias*, medios cabales de expresión; su espíritu camina seguro por el laberinto, como un niño de dios; su emotividad poética no se enfría ni se pierde a través de los alambiques estéticos; sólo se refina, purgándose de toda vulgaridad; sólo se purifica de todo grueso realismo.

Cierto que en la estética simbolista de Herrera — y aun en la sugerencia de sus motivos — actúa la influencia poderosa de los simbolistas franceses; cierto que en su obra se patentiza el ejemplo — y hasta la reminiscencia a veces — de Mallarmé, de Samain, de Moreas. ¿Pero acaso en la manera de Góngora, no se evidencia la influencia directa de Marini, príncipe de los preciosistas italianos del 1600?...; ¿acaso el gongorismo, no es la forma española — muy española, si — del marinismo? La influencia italiana sobre la lírica del siglo de oro español es comparable en todo a la influencia de la lírica simbolista francesa sobre el modernismo hispanoamericano. Vale decir, que ello no desvirtúa los valores propios de la poesía de Herrera.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

*

* *

Esa emotividad poética de Herrera y Reissig tan delicada y tan profunda, si es lo que ha impedido por una parte, que toda su poesía sea un producto meramente retórico, ha impedido así mismo que sea un producto meramente libresco.

La obra de Herrera no es, en efecto, original en sus motivos; es decir que, en general, sus temas y todos sus elementos objetivos, — paisajes, personajes, escenas; — no son trasunto de un mundo directamente percibido, no provienen de una experiencia de sus sentidos; su material poético proviene de la literatura europea y sus motivaciones le han sido sugeridas por sus lecturas. En principio, esta procedencia indirecta, literaria, de su material, es de carácter negativo, pues que falsea y desvirtúa la poesía lírica en cuanto se refiere a uno de los tres factores de su originalidad: (motivo, manera, espíritu) haciéndola tributaria de lo ajeno, y en cierto modo remedativa.

Esa propiedad del elemento objetivo con que opera el artista, — cualquiera sea la forma y el modo en que se sirva de ella — es la razón capital del americanismo literario, y la única valedera desde el punto de vista del arte. No valen, en efecto, para el arte, razones patrióticas ni sociológicas: lo que impone al artista la obligación de valerse de la objetividad de su propio ambiente perceptorio, en cuanto su obra tenga de objetivo, — en este caso, de su ambiente americano, — es un

ALBERTO ZUM FELDE

principio puramente estético, que responde a la naturaleza misma del arte.

Suelen los literatos nuestros, protestar contra las exigencias del *americanismo*, como norma estética, arguyendo que su arte no es regionalista ni son nacionalistas ellos, sino el uno y los otros, universales. Incurren en el equívoco antedicho; confunden lo político con lo estético. Y ocurre que, al querer ser universales y cosmopolitas, prescindiendo de la objetividad americana de su ambiente, lo que hacen es ir a pedir prestados a la literatura europea los motivos y los materiales de su obra. Por lo cual su obra resulta, en cierto modo, parásita de aquélla.

Tal fué, casi unánimemente, el gran pecado del modernismo latino-americano, que, en general aparece hoy como un reflejo del modernismo francés, así en sus formas como en sus motivos. Y tal fué, asimismo, y a pesar de todo, el gran pecado de Herrera y Reissig. Toda su poesía — como la de Darío, como la de Nervo, como la de Lugones (éste, hasta su Lunario, al menos), se alimenta del motivo literario europeo, de la sugerencia del libro francés...

Herrera profesó hasta sus últimos tiempos, el mayor desdén por los elementos de su ambiente nativo. La objetividad nacional no existió para él: vivió como envuelto en la nube de su mundo subjetivo, nutrido con las imágenes sugeridas por sus lecturas. Sólo vió y sólo amó esas imágenes.

En este exotismo literario de Herrera intervienen dos factores; uno personal, íntimo, inherente a su propia idiosincrasia lírica; otro de ambiente, circunstancial e histórico. Este segundo factor

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

es el común a toda la poesía modernista latino-americana. El otro es privativo de la psicología de Herrera.

En pocos artistas como en el autor de "Los Parques Abandonados", la imaginación fué virtud absorbente y tiránica. Era Herrera de aquellos temperamentos para quienes el verdadero y hasta el único mundo estético posible era el de su imaginación pura, el de su puro ensueño, vale decir, un mundo desprendido de toda realidad perceptoria inmediata, y sin relación con el mundo de sus sentidos. Diríase que, para él, el valor poético de una imagen estaba en relación inversa a su objetividad sensorial.

Esta facultad de vivir psíquicamente lo imaginado, y de experimentarlo íntegramente, tal como si se tratara de la propia realidad sensorial para los demás hombres, este estado permanente de onirismo estético que se patentiza en toda la obra de Herrera, llega a su máximun de poder mágico en algunos de sus "Éxtasis de la Montaña". No cabe más cabal e íntegra experiencia del objeto, que la dada por Herrera en esos *sonetos vascos*, escritos sin que el autor haya estado jamás ni cerca de tierras vascongadas. Nunca dejó Herrera este su solar del Plata, y sólo se alejó de su casa paterna para residir unos meses en Buenos Aires, que es como atravesar la calle para visitar al vecino.

El más europeísta de nuestros poetas, se murió sin poder realizar un viaje a Europa. Pero su Torre de los Panoramas era una estancia mágica, en cuyo espejo se reflejaban todos los paisajes del mundo; todos, menos los de su tierra. Pudo hablar

ALBERTO ZUM FELDE

así, con propiedad, sin hacer mera figura retórica, de “mi arcilla fosfórica y sonámbula, errante sobre un empedrado de trivialismo de provincia”. Era, en verdad, como un sonámbulo, que vivía sólo de las imágenes de sus sueños, y para quien toda la realidad exterior que le rodeaba carecía de sentido.

El otro factor, de índole circunstancial y sociológica, que concurrió, sino a determinar, a acentuar más decididamente ese exotismo poético de Herrera, es el conflicto de las tendencias intelectuales de su generación, con el ambiente tradicional del país. Hacia 1900, como ya hemos anotado en otro capítulo, se produjo entre el elemento intelectual más avanzado un intenso movimiento *européista*, frente al espíritu del tradicionalismo nacionalista, un tanto rutinario y lugareño, que, de modo general dominaba así en las letras como en las costumbres. Igual fenómeno ocurría en los otros países hispano-americanos, por lo cual dijimos que este factor circunstancial era común a toda esa generación modernista.

Herrera, como la mayoría de los hombres de su generación, que habíanse asimilado con entusiasmo las nuevas corrientes ideológicas y estéticas del siglo, — se halló en conflicto violento con la normalidad tradicionalista del ambiente nacional, cuyo patriotismo declamatorio le resultaba ingenuo y miope, y cuyos hábitos y gustos le sabían a cursilería provinciana. Entre sus aspiraciones a una cultura de horizontes universales y las limitaciones lugareñas del ambiente, se entabló guerra sin cuartel. El ambiente les motejó — a Herrera y a los otros — de extravagantes, extraviados y locos,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

poniéndolos al margen de sus estimaciones y cerrándoles todas las puertas. Ellos, a su vez, lanzaron contra el ambiente nacional sus burlas y sarcasmos más afilados, escarneciendo hombres y cosas. Y fué arma en esa guerra, el desprecio en que los nuevos intelectuales tuvieron a todas las cosas del terruño, por los nacionalistas tan amadas y cultivadas con patriótico celo; las tuvieron y declararon como indignas del arte, y cuando se ocuparon de ellas fué para satirizarlas. El exotismo de los motivos literarios era, pues, también, una especie de bandera de lucha en ese conflicto del europeísmo intelectual con el nacionalismo ingenuo y conservador. Herrera fué de los que adoptaron una posición más radical en ese conflicto.

Es así que, a la natural propensión de su temperamento lírico por la vivencia interior de una realidad lejana, se unía su agresivo desdén europeo por todo lo *uruguayo*, su enconada hostilidad hacia el nacionalismo. Su carta-crítica titulada: "Epílogo Wagneriano a la Política de Fusión", documento notable, al que hacemos luego más explícita referencia, expresa de manera rotunda y concluyente su despego espiritual por el país. Años más tarde, empero, calmados en parte los rigores de aquella lucha intelectual con el ambiente, y también más madura y templada su conciencia, depuso en cierto modo aquella intransigencia juvenil, mostrándose propicio a la valoración estética de lo *nativo*. Su discurso en la tumba de Alcides de María, viejo versificador gauchesco y popular, revela que, no sólo conocía muy bien sino que había llegado a *sentir* la ruda poesía de la

ALBERTO ZUM FELDE

égloga americana con sus elementos tradicionales característicos y su sabor agridulce de fruto autóctono. La musa exótica pagó esa vez un rico tributo de metáforas originales a la musa criolla, que hasta entonces había tenido vedada su entrada en el sagrario de la Torre. Verdad que la Torre misma ya no existía, pues eso ocurría en 1909, — poco antes de morir el poeta.

Ese discurso, en el que, dicho sea al pasar, atribuye, magnánimo, a aquel cantor campero, una personalidad literaria que está muy lejos de alcanzar — encierra todo un programa de poesía *nativista*. Un íntimo amigo de Herrera, César Miranda, asegura que era intención del poeta, en sus últimos tiempos, “fijar en el mármol del alejandrino la geórgica nativa”. Si ese magno proyecto existió positivamente, es más que lamentable que la muerte le haya impedido realizarlo.

*

* *

No obstante el exotismo que, hasta cierto punto, es pecado capital en la obra de Herrera, esta escapa, por razones especiales, a la condenación general que tal pecado merece en la poesía latino-americana, pues que no llega a afectar en lo fundamental el valor de su obra. Su virtualidad lírica y la magia re-creadora de su arte, compensan, en efecto, y redimen, el origen vicioso de su materia poética.

Haciéndolas revivir dentro de su espíritu, saturándolas de su más íntima sensibilidad, el poeta

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

las ha creado de nuevo, infundiéndoles un nuevo valor subjetivo; la objetividad concreta, geográficamente limitada, ha pasado a segundo o tercer plano; sumergidas en esa atmósfera de sueño, las cosas sufren una transfiguración mágica; dejan de ser esas cosas mismas, para trocarse, como las palabras, en símbolos.

La poesía, en la obra de Herrera, no está en las cosas, en el motivo, en la anécdota; esos son sólo a modo de los accidentes eucarísticos de su poesía: su pan y su vino, que no es ya pan ni vino sino sustancia espiritual. Y ello es así no sólo en aquellas composiciones de un simbolismo más abstracto, o si se quiere, más puramente subjetivas, en que todas las cosas no hablan ya sino un lenguaje metafísico, tales como “Tertulia Lunática”, o “La Torre de las Esfinges”, — en las que el poeta uruguayo ha llegado más lejos que todos los simbolistas y los decadentes—sino en aquellas otras de una visión objetiva más concreta y plástica, tales como los sonetos eglógicos de “Los Extasis de la Montaña”.

Es, sin duda, en esos sonetos, por ser de carácter más descriptivo y pictórico, donde el exotismo europeizante de los motivos aparece más en evidencia, y como destacándose en el primer plano. Sin embargo, ahí mismo, la idealidad de ensueño que a los más de ellos les envuelve y empapa, les subjetiviza, dándoles una existencia especial. No va el poeta al motivo, ciñéndose a él, como fiel pintor objetivo, para trasuntarlo en su poema; trae el motivo a vivir dentro de su subjetividad, se apodera de él y le da su propio espíritu. Esas campañas

ALBERTO ZUM FELDE

sonámbulas, esos rebaños bíblicos, esos campesinos de nombres griegos, esas campanas solariegas que suenan en el silencio de la tarde, esos ladridos lejanos de los perros, esos carros que se alejan por los caminos violetas, esas diligencias sudorosas y tintineantes que llegan al pueblo, esos mismos *gluglutantes rezongos de la olla* en el hogar campesino, flotan en una atmósfera de irrealidad estética, que es lo que les da sentido: no son sinó sueños.

Herrera y Reissig se define así como el más subjetivista — o si se prefiere el más espiritual — de los poetas líricos americanos de su generación; y por ende, el más puro de esos poetas.

Esa subjetividad que caracteriza todo la poesía de Herrera, y el simbolismo, que es su módulo genérico y permanente, cualidades ambas que, sin desvirtuarse, llegan en los sonetos eglógicos a su máximo grado de claridad pictórica, tocan el opuesto grado extremo, el de la oscuridad y la abstracción, en “Desolación Absurda” y en “Tertulia Lunática”. Esta última especialmente, tiene ya naturaleza de delirio, en el cual la aparente incoherencia de las imágenes se aduna a la tortura metafísica del lenguaje. Todo es monstruoso, desorbitado y caótico en ese poema, donde la conciencia se lanza y se agita más allá de los límites de la razón; y en que la palabra quiere expresar la vivencia más profunda del Subconsciente. Nada corresponde ya en él, al orden objetivo y racional del mundo; todo se confunde y gira en un más allá fantasmal de todo límite.

“Tertulia Lunática”, como ya antes “Desolación Absurda”, parecería expresar un estado oní-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

rico morbosos, y se ha supuesto que algo tenga que ver en ello la morfina. La imaginación delirante del poeta parece estar, en efecto, bajo la acción de algún estimulante misterioso. Mas, sea o no cierto que haya intervenido en esa concepción un agente físico, sobreexcitando la sensibilidad y la imaginación, lo cierto es que nadie ha llegado tan lejos en la expresión de los estados psíquicos ultra-rationales y en la utilización simbolista del lenguaje.

*

* *

En general, la obra de Herrera tiene grandes semejanzas literarias con toda la escuela simbolista francesa, en sus diversos módulos, de Rimbaud a Regnier, de Moreas a Samain; sus versos han gustado la miel de toda la pléyade *decadente* que zumbaba, como un enjambre de abejas de oro, en torno del olimpo de Mallarmé y Verlaine, los grandes dioses.

De todos, fueron Mallarmé y Samain, quienes, no obstante, ejercieron sobre el arte de Herrera más directo y permanente influjo. En líneas generales, puede decirse que el factor mallarmeano prepondera en las "Wagnerianas" y otras composiciones de su primera época, las de su iniciación simbolista.

Tal aquella "Desolación Absurda":

.....

"Es la divina hora azul
en que cruza el meteoro
como metáfora de oro
por un gran cerebro azul.

ALBERTO ZUM FELDE

Una encantada Stambul
surge de tu guardapelo
y llevan su desconsuelo
hacia vagos ostracismos
floridos sonambulismos
y adioses de terciopelo.

Y tal aquel “soneto en llave de U” que empieza: “Ursula punza la boyuna yunta”, y se hizo famoso en aquel tiempo, aun cuando no tenga más valor que el meramente ingenioso.

Hacia 1904, el influjo de Samain actuó sobre su arte de un modo profundamente benéfico. Su manera, en esos tres o cuatro años primeros de su iniciación simbolista, era en exceso torturada, nebulosa, rebuscadamente rara, y además como una artificiosa pose de decadentismo neurasténico. Cada escuela —aun la que pretende ser más libre, más individualista, cae fatalmente en un amaneramiento retórico, tanto en lo que atañe al repertorio de temas como a la fraseología. Esa primera etapa *decadente* de Herrera está demasiado imbuida de tal retórica, sin que, a pesar de ello, el artista haya dejado de producir composiciones tan sugestivas como esa *Desolación Absurda* a que acabamos de aludir, la mejor, probablemente, de ese período; y a punto tal que, fuera de ello, lo demás que escribió en esos años no está a la altura de su producción posterior; y debiera ser prescindido en una edición selecta y definitiva de su obra.

Bajo el influjo del autor de “Au flanc du vase” su arte se depura, se aclara y se equilibra. Sin perder lo que es ya virtud esencial en él, el arduo simbolismo de la imagen y del vocablo, se purga

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

de las impurezas nocivas del decadentismo; archiva el repertorio escolar y adquiere el pleno dominio de sí mismo, logrando un armonioso ajuste. Es entonces cuando escribe lo más puro y culminante de su obra: las *Eufocordias*, las *Eglogánimas*, las *Clepsidras*.

Gemían los rebaños. Los caminos
llenábanse de lúgubres cortejos.
Una congoja de holocaustos viejos
Ahogaba los silencios campesinos.

Bajo el misterio de los velos finos
evocabas los símbolos perplejos,
hierática, perdiéndote a lo lejos
con tus húmedos ojos mortecinos.

Mientras unidos por un mal hermano
me hablaban con suprema confianza
los mudos apretones de tu mano,

manchó la soñadora transparencia
de la tarde infinita, el tren lejano,
ahullando de dolor hacia la ausencia.

(“La Sombra Dolorosa”)

Alicia y Cloris abren de par en par la puerta
y, torpes, con el dorso de la mano haragana
restréganse los húmedos ojos de lumbre incierta
por donde huyen los últimos sueños de la mañana.

La inocencia del día se lava en la fontana.
El arado, en el surco vagoroso despierta.
Y en torno de la casa rectoral, la sotana
del cura, se pasea gravemente en la huerta.

ALBERTO ZUM FELDE

Todo suspira y ríe. La placidez remota
de la montaña, suena celestiales rutinas.
El esquilón repite siempre su misma nota

de grillo de las candidas églogas matutinas.
Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas
como flechas perdidas de la noche en derrota.

(“El Despertar”)

En “Las Clepsidras” sonetos de asuntos bárbaros y suntuosos, que datan de sus dos últimos años, se percibe algo del influjo parnasiano de Leconte y de Heredia. El parnasianismo de “Les Trophées” y de “Poemes Barbares”, se ha aliado, sin embargo, en Herrera, con el refinado simbolismo que es módulo esencial y general de su obra, de manera que sus Clepsidras, si tienen puntos de contacto con aquellos, en los motivos arqueológicos y en cierto lapidario ajuste del verso, se apartan y diferencian también de ellos en mucho, y especialmente en esa subjetividad de ensueño característica así mismo de toda la poesía de Herrera, que en este caso despoja a sus visiones antiguas de aquella plasticidad concreta e histórica de los frisos parnasianos. Las *clepsidras* son de esencia más musical que plástica. Así:

Lóbrega rosa que tu almizele efluvias
y pitonisa de epilepsias livias
ofrendaste a Gonk-gonk visceras tibias
y corazones de panteras nubias.

Para evocar los genios de las lluvias
tragedizaste póstumias lascivias
entre osamentas y mortuorias tibias
y cabelleras de cautivas rubias

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Sonó un trueno. A los últimos reflejos
de fuego y sangre, en místicos sigilos
se aplacaron los ídolos perplejos.

Picó la lluvia en crepitantes hilos,
y largamente suspiró a lo lejos,
el miserere de los cocodrilos.

(“Oblación Abracadabra”)

Con pompas de brahamánicas unciones
Abrióse el lecho de tus primaveras
ante un lúbrico rito de panteras
y una erección de símbolos varones.

Al trágico fulgor de los hachones
ondeó la danza de las bayaderas
por entre una apoteosis de banderas
y un siniestro trueno de leones.

Ardió al epitalamio de tu paso
un himno de trompetas fulgurantes.
Sobre mi corazón, los hierofantes

ungieron tu sandalia, urna de raso,
a tiempo que cien blancos elefantes
enroscaron su trompa hacia el ocaso.

(“Epitalamio Ancestral”)

Pero estas diferencias de modalidad que indicamos en la obra de Herrera, a través de sus años, sólo son, en verdad, matices, de no muy precisa definición ni fijación cronológica; no son separables en el conjunto de su labor aquellos dos módulos — parnasiano, simbolista — por sus constantes interferencias y gradaciones. La obra entera de Herrera, desde 1900 hasta 1910, tiene una gran unidad de manera y un sello de personalidad total.

ALBERTO ZUM FELDE

*

* *

Forzoso es, así mismo, referirse a ciertas analogías que, una parte de su obra presenta con respecto a los otros dos poetas americanos, que componen con él la más alta representación del modernismo: Darío y Lugones.

Sólo en “Las Pascuas del Tiempo”, escritas entre 1900 y 1901 puede señalarse un influjo directo de la manera de Darío, el de “Prosas Profanas”. La especie de carnaval mitológico que ese poema presenta, así como los giros del lenguaje poético, son de evidente procedencia dariana; demasiado evidente.

No insistió Herrera, sin embargo, en esa modalidad, y ninguna relación directa tiene el resto de su obra — que es decir, su obra más valiosa y representativa — con la manera dariana. Indirectas sí, las tiene, como las tienen entre sí todos los *modernistas*, por afinidad de escuela. La composición a que nos referimos, es una excepción, y algo así como un desliz, desliz afortunado por lo demás, ya que tiene ingenio y elegancia, propio de esa su primera época de sugerencias y tanteos.

Más notables son sus analogías con Lugones, el de “Los crepúsculos del Jardín”. Sonetos hay de Herrera que pueden confundirse casi con los del poeta argentino, en ese libro, tal es su similitud de estilo. Tal semejanza, es más perceptible en los sonetos de “Los Maitines” de Herrera que datan de 1900, es decir, los de esa primera época de tanteos y sugerencias a que antes nos referimos. Pos-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

teriormente se atenuó en mucho esa similitud, adquiriendo los sonetos de Herrera escritos después de 1903, cualidades propias bien definidas.

¿Pertenece a Herrera o a Lugones la primicia de tal modalidad de soneto?; ¿influyó éste en aquél o aquél en éste? Tal ha sido uno de los pequeños problemas literarios más discutidos en el Plata; y no por pequeño menos encarnizado, ya que estas disputas en que está en juego lo personal, son siempre las más apasionadas.

Los amigos del lírico de la Torre, afirmaron y siguen afirmando que fué Lugones quien imitó a Herrera; los amigos de Lugones aseguran, por su parte, que esa modalidad pertenece originalmente al autor de los *Crepúsculos*. Tercia en el pleito el prestigioso escritor venezolano Blanco Fombona, desde Europa, donde reside. En prólogo que puso a una edición de Herrera y Reissig, hecha en Madrid en 1925, da por sentado que es Lugones quien imitó a aquél. Debe observarse, sin embargo, que, aparte el tono general de ese proemio, todo de franca antipatía y acritud hacia Lugones — a quien trata con ese apasionamiento panfletario que es característica del pújil escritor caribe, — los datos en que funda tal aserto son inseguros. Dice que los “*Crepúsculos del Jardín*” aparecieron en 1905, fecha posterior, desde luego, a la elaboración de los sonetos de Herrera y a su publicación en las revistas. Pero desconoce Fombona que, también, mucho antes de la edición del libro, Lugones había publicado ya, en revistas platenses, algunos de esos sonetos que motivan el pleito. Dice también Fombona que en el año 1900, cuando ya Herrera es-

cribía y publicaba sonetos de ese corte, Lugones acababa de publicar sus "Montañas del Oro", netamente hugonianas. Olvida Fombona que ese primer libro de Lugones data de 1897; que, precisamente, en esos años fronterizos del siglo, por su contacto con Darío, Lugones se convirtió al "modernismo", y que sus primeras manifestaciones de este nuevo orden siguieron casi inmediatamente a la trasposición de aquellas Montañas.

Horacio Quiroga, amigo bastante íntimo de Herrera en aquel entonces, y más que testigo, actor él mismo en los hechos, ha aportado a este pleito no sólo su propia opinión, — y la única de valor testimonial en este caso, — sino algunos datos concretos. Asegura Quiroga, en artículo publicado en 1925, en la prensa porteña, contestando a Fombona, que "Los Doce Gozos" *pieza de litigio* en este caso, fueron dados a publicidad en el año 1898, en las revistas "Iris" y "La Quincena" de Buenos Aires. Asegura también Quiroga que fueron esos sonetos de Lugones los que él, Quiroga, imitó en su libro "Arrecifes de Coral", editado en 1901; y asegura, asimismo, finalmente, ya bajo la fe de su palabra, que fué por su mediación que Herrera conoció aquellos sonetos de Lugones, cuando aun no había pensado en escribir los suyos.

Algo seguro hay en todo esto; y es que los sonetos de Lugones aparecieron en aquellas revistas, dos (o tres) años antes de que Herrera publicara los que componen "Los Maitines". Ha de recordarse así mismo que, por esa fecha de 1898, Herrera no había salido todavía de su primera edad romántica y publicaba su "Canto a Lamartine".

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

La primacía de Lugones parece, pues, probada; y probada la influencia que ejerció sobre Herrera.

De todos modos, entendemos que ese punto es de interés secundario para apreciar el valor en sí de la obra poética del autor de "*Los Peregrinos*". Esa influencia de Lugones, si la hubo, como parece — de igual modo que la otra, de Darío, en virtud de las cuales escribió algunas composiciones *a la manera* de ellos, fueron después fundiéndose en su propio crisol y adquiriendo su perfil propio.

Por otra parte, los sonetos aquellos de Lugones proceden, en su íntima modalidad, de los simbolistas franceses; pues, tanto él, como Darío, como Herrera, y como los demás modernistas menores de hispano-américa, gravitaban entonces en el campo de influencias universales de Mallarmé, de Heredia, de Verlaine, de Samain y de los otros; por manera que en todos, la originalidad — en tal sentido — es relativa. La originalidad de cada uno de esos poetas americanos hay que buscarla, en aquello que de su propio temperamento lírico han puesto en juego al elaborar formas más o menos comunes a toda una escuela. La originalidad de Herrera y Reissig no consiste ni en su repertorio de motivos ni en sus procedimientos retóricos, sino en aquella poderosa virtud de su subjetividad poética, que daba a todos los elementos literarios una tonalidad suya propia.

Algo más cabría agregar respecto a este pleito. Y es que, sin quitar a los sonetos de Lugones el mérito que en verdad tienen, debe reconocerse que los de Herrera, en sus Eufocordias y en sus Eglogánimas, son más profundamente líricos, de

ALBERTO ZUM FELDE

una calidad poética más pura. Motivaciones y formas semejantes, cobran, al entrar en la atmósfera espiritual de Herrera, un estremecimiento emotivo que, en Lugones, artífice, no tienen.

Así, lo que en Lugones sólo es arte, en Herrera es, también, *poesía*. Y, precisamente, debe señalarse que Herrera ha logrado lo que es virtud muy rara, casi milagrosa, aun entre los mayores poetas simbolistas: aunar la sutileza intelectual de la imagen con la expresividad emocional más pura; y dar a las formas complicadas y preciosas un latido interno de la vida.

*

* *

Breve fué el pasaje de Herrera y Reissig por ese mundo. Nacido en Enero de 1875, (el día del motín de Latorre!...) sólo contaba pues, 35 años cuando murió, de un mal cardíaco, en Marzo del 910. Como Florencio Sánchez, — muerto a su misma edad, y por ese mismo tiempo —, realizó toda su obra, la parte valiosa y perdurable de su obra, en poco más de un lustro.

De niño, parecía destinado en su país a una existencia principesca y dichosa. Era vástago de una familia prócer y rentada, de abolengo patricio y de prestigio público: los Herrera, que habían dado a la historia platense, desde el Coloniaje, hombres de actuación eminente; tales don Nicolás, el primer doctor civil que tuvo el país, graduado en Charcas, Secretario y Asesor de Cabildos y Juntas;

ALBERTO ZUM FELDE

don Manuel, Ministro Universal y factotum durante la Defensa de Montevideo; don Julio, caudillo popular y Presidente de la República.

A los quince años, en el colegio católico donde se educaba — de jesuitas, según unos, de salesianos según otros, — durante la Presidencia de su tío Julio, era un adolescente pálido y suave; bajo la luna melancólica de su frente se abrían las dos flores azules de sus ojos, de una dulzura vaga y soñadora, que conservó inmarcesibles hasta su muerte. Aquel retoño crepuscular de la cuarta generación nativa de una familia de políticos y letrados, no mostraba el temple vigoroso y las tendencias positivas de sus mayores; temperamento delicado y contemplativo, más inclinado al ensueño que a la realidad, la sensibilidad y la imaginación predominaban en él sobre la voluntad, trazándole ya, desde la adolescencia, un camino que no conducía precisamente al Capitolio...

Llevado por la inercia de su ambiente y de su posición, hubiera, sin embargo, cursado los consabidos estudios de abogacía y llegado a ocupar bancas en el Parlamento. Pero sólo contaba veinte años, cuando, en 1897, se produjo el total derrumbe político del *herrerismo*; y con él, la ruina económica y social de su familia.

Su tío Julio salió del país, desterrado; su casa quedó pobre y desalentada; y cerrados le fueron los caminos del favor oficial. La nueva situación odiaba el apellido de los Herrera. Tal circunstancia le llevó definitivamente por el lado de la literatura, a la cual ya había pagado el tributo juvenil de algunos cantos.

ALBERTO ZUM FELDE

Su lirismo seguía aún la trillada senda romántica de sus maestros. Sus primeros *cantos*, a *España*, a *Castelar*, a *Lamartine*, a *Guido Spano*, son largas tiradas de elocuencia declamatoria, bastante plagadas de viejos lugares comunes, y tocadas con el gorro frigio del civismo republicano, heredado de los poetas del Ateneo. A decir verdad, nada presagia todavía en esos poemas, enfáticos y verbosos, al futuro artífice simbolista de las Eufocordias.

Más aún, declaraba el poeta, en esas vísperas, su aversión acérrima hacia las nuevas formas revolucionarias, que atacaba, ingenuo, desde su atalaya tradicional. A un paso de allí, empero, en el primer recodo de su camino de Damasco, le esperaba el rayo de la revelación estética que había de convertirle en el más absoluto de los simbolistas.

En 1900, aparecen ya en “La Revista”, publicación literaria que dirigía, sus primeras *wagnerianas*; al año siguiente, en el “Almanaque Artístico del Siglo XX” publica sus “Pascuas del Tiempo”.

El vehemente y gárrulo cantor de Castelar y Lamartine, ha muerto. En su lugar brota y crece el discípulo complicado y sutil de Mallarmé, que recoge, en el Plata, el tirso de rosas de Darío, ya ido a España siguiendo su ruta de Iniciador. El joven poeta de abolengo patricio, ex-monaguillo del Seminario y niño mimado de las viejas — arrojó de su frente la temprana corona del laurel cívico, que habíanle discernido sus compatriotas, para ceñirse otra de enfermizas orquideas y de lotos enigmáticos... Y ello bastó, en aquel ambiente provinciano de su Montevideo, para que empezara a

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

mirársele de reojo y los elogios se trocaban en hostilidad. —“¡ Tan lindos versos que escribía!... comentaban las señoras en las visitas — ¿no ve Vd. los dislates que ahora escribe?; ¿quién lo entiende? — “Pobre Julio, está loco!”— lamentábanse sus amigos...

Mas, no fué sólo eso. Lo de menos, al fin, eran sus versos raros; lo peor eran sus raras ideas. Al par de la estética “decadente”, su joven mentalidad, ya despertaba a la inquietud de nuevos horizontes, experimentó el influjo de los ideólogos revolucionarios. Leyó ávidamente a los filósofos del individualismo, a los teóricos del materialismo científico. El seráfico alumno del colegio católico, el congregacionista de San Luis, se convirtió a las más nefandas herejías materialistas; el joven de abolengo patricio — renegando de las sagradas tradiciones patrióticas y domésticas — se hizo anarquista.

Jamás habíase visto en el ambiente social montevideano — tan sólo agitado por las luchas políticas — escándalo semejante al de aquel cenáculo de Herrera y de sus nuevos amigos, en el que actuaba, como su aliado, uno de los tipos más demoniacos que pariera esta tierra: Roberto de las Carreras, recién llegado de Europa; él fué quien introdujo en el círculo incipiente de la Torre, el filtro de cantáridas de su sensualismo y el dandysmo cínico de su acracia.

Roberto de las Carreras ejerció una viva influencia personal sobre Herrera y Reissig, en aquella época. Ambos tenían más o menos la misma edad, pero Roberto, de carácter más enérgico

ALBERTO ZUM FELDE

y atrevido que Julio, traía de París el prestigio seductor de su anarquismo elegante. A su contacto débese, en gran parte, la conversión ideológica de Herrera; y son de influencia suya ciertos pujos de erotismo donjuanesco que aparecen en escritos de Herrera de aquel entonces, y que tan agenos son a su temperamento. Ello prueba, por lo demás, que era el poeta un hombre muy sugestionable.

Poco más tarde, rompióse violenta y ruidosamente esa amistad, sosteniendo ambos cofrades públicas disputas literarias y personales que degeneraron en diatribas. Roberto acusó a su amigo, entre otras sátiras no menos hirientes, de tener a Samain *secuestrado en un armario...*, queriendo significar con ello que copiaba al ilustre poeta francés, todavía casi desconocido en nuestro medio. La acusación era insidiosa, por cierto; pero revela un dato muy sugerente; y es que el único ejemplar existente entonces, en plaza, de las obras de aquel poeta francés, era el que Roberto había traído de París, y prestado a Julio, que lo guardaba celosamente.

En carta abierta dirigida a su amigo Oneto y Viana, — joven abogado que acababa de publicar, en ese año de 1902, un libro de materia política, — expresa Herrera sus ideas sobre la realidad nacional y define su posición espiritual con respecto al ambiente. Esa carta, — a la que ya antes aludimos — titulada “Epílogo Wagneriano a la Política de Fusión”, es documento de un interés vivísimo para la biografía intelectual de Herrera. “A ser yo colorado — decia en ella el poeta — como lo he sido en un tiempo, cuando era virgen mi

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

espíritu, cuando juzgaba que era una doncella la chandra gubernativa, cuando era cuerdo, como dicen por esas calles algunos incircuncisos, cuando mi pensamiento, nevando ingenuidades, no había sido nutrido con el áspero y grave tónico de ciencias como la Sociología o la Psico-fisiología, te hubiera aplaudido con el frenesí de un devoto...” — “En vez de Juan Carlos Gómez, y mi pariente Melchor (Pacheco y Obes), algunos ingleses y alemanes que hacen inútilmente pensar en sabe Dios cuantas cosas que no interesan a los uruguayos, se hospedan en mi cuchitril. De un mordisco helado me han roto el umbilical del nacionalismo, del pandillaje, del énfasis de partido, del ceremonial charrúa, de la ingenuidad celícola, del cazurro catonismo; hicieron trizas los viejos goznes convencionales; de un salivazo han desteñido mi caduca divisa roja, no dejando en ella sino un débil rosicler que se halla en buenas relaciones con el siglo XX...” — “Como te digo, anclado lejos de la costa atávica, libre por excelencia de la cureña aborigen, sin la mochila disciplinaria del palaciego pedestre, me arrebujo en mi desdén por todo lo de mi país, y a la manera que el pastor tendido sobre la yerba, contempla con ojo holgazán correr el hilo de agua, yo, desperezándome en los matorrales de la indiferencia, miro, sonriente y complacido, los sucesos, las polémicas, los volatines en la maroma, el galope de la tropa púnica por la llanura presupestívora, el tiempo que huye cantando, los acuerdos electorales, las fusiones y las escisiones, todo, todo lo miro y casi no lo veo, Carlos amigo!...

ALBERTO ZUM FELDE

Yo no sé que será de mí, rendido de soportar la necesidad implacable de este ambiente desolador!...”

No sabía entonces, Julio, pobre poeta, que su género de dandysmo es el más imperdonable de los pecados, en el ambiente fanático de la normalidad burguesa; y que ese desdén altanero y elegante por las cosas y las gentes del terruño, sería ofensa que los solemnes mandarines criollos no olvidarían jamás.

“La *murra* electoral — agregaba en otro párrafo de esa carta — y por este procedimiento un beneficio en la Tesorería, es el solo problema, la sola ocupación fiebrosa de nuestro indiaje político...”. Eso, que en su época él llamaba *indiaje político*, se vengó de esas y de otras frases, cerrándole para siempre todas las puertas, y negándole hasta un modesto puesto de Cónsul de segunda clase que una vez, en 1907, — apremiado en su situación familiar — solicitó graciosamente... Verdad que lo solicitó en una carta orgullosa, condimentada de ironía, un tanto fuera de las normas protocolares en tales casos, y que a los mandatarios oficinescos habrá parecido insolente.

Pero ello no justifica, en modo alguno, la torpe negativa, tratándose de un artista tan valioso; hubo necesidad en los políticos dirigentes, al confundir la espiritualidad excepcional de un artista de talento con la vulgar incorrección de un tipo común.

“La ocasión la pintan calva, — decía — y juzgo que sería del caso demostrarme en un acto que

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

por todos lados me satisfaría, la confianza y la buena voluntad de V. E. y del Sr. Presidente. En todo caso, yo, que no he querido incomodar personalmente al Sr. B..., y que desearía no se me confundiera con los tantos cuantitativos, acudo a la alta magnanimidad y luminoso criterio selectivo del Sr. Ministro, con todos mis escasos méritos... políticos, y con la frente bien alta y bien limpia, por si juzgare la hora digna de mis aspiraciones. No sé qué me dice el corazón de oscuro y negativo, como la sentencia infernal del Dante; pero, conste en el peor de los casos, que a mí *no me han hecho*, sino que *soy*; que es más lo que merezco que lo que he pedido; y que siempre daré más de lo que se me ha dado”. — “Mi ilustre amigo el Sr. B..., en caso de serle grato, podría valientemente hacer valer mi nombre y mis palabras al Sr. W..., y tal vez algún día se me hiciera justicia y el país fuera digno de Julio Herrera y Reissig!!!”.

Ingenuidad, la del poeta!... En vez de tomar por el único atajo que conduce a esos nombramientos: el de la amistad y el padrinazgo, esperó que le harían justicia por sus solos merecimientos intelectuales; y a la actitud mansa y adulatoria, grata a los gobernantes, sustituyó con ese bello gesto orgulloso, lleno de gracia... Pero ni el Sr. B. ni el Sr. W. estaban para bellos gestos; ellos, como todos, estaban para *colocar* a los amigos; y el poeta se quedó sin el consulado.

Dos años después de esa incidencia, — en 1909 — por mediación de un amigo, — creemos que

ALBERTO ZUM FELDE

el mismo Dr. Onetto y Viana — se le dió al poeta un empleo de bibliotecario en la Facultad de Ingeniería; pero, muy enfermo ya, no alcanzó a desempeñarlo; murió al año siguiente.

La guerra del poeta con el ambiente estaba declarada desde 1900, guerra desigual de uno contra todos, y en la cual, si bien el poeta triunfó moralmente, manteniendo su altivez estoica, fué materialmente vencido, pues que vivió hasta el fin pobre y mal mirado. Su ambiente justificó en tal caso la acusación de estrecho y pacato provincianismo que le dirigiera, ya que no supo reconocer en él los derechos del intelectual y los fueros del artista. Pues, precisamente es pecado de la estrechez provinciana — como, lo contrario es virtud de los ambientes de alta cultura — medir al intelectual y al artista — tipos especiales — con el mismo rasero normalista y burocrático que se aplica al común de los ciudadanos.

Los ambientes sociales de una cultura intensa, — tales como los de los grandes centros urbanos de Europa — saben distinguir, al intelectual y al artista, del burgués. La misma burguesía dirigente, de la política y de los salones, está lo bastante educada para saber dar al César lo que es del César, y al intelectual y al artista lo que les corresponde. Tuvo Herrera la desgracia, como otros la han tenido, de no hallar entonces en su país ese ambiente. No se le supo *distinguir*. Su actitud altiva, sus originalidades y sus bellos gestos, chocaron con el dogmatismo normalista, de gesto

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

adusto e intransigente, con la incomprensión simplista e inquisidora, con la necia severidad del dómine y del fariseo.

De 1900 a 1907, hizo Herrera una vida simple y bohemia, en la casa solariega cuya azotea ostentaba el famoso mirador convertido en la legendaria Torre de los Panoramas... Allí se pasaba los días, entre sus libros, sus amigos, sus versos. Salía poco y sólo cuando algún camarada le invitaba a un paseo. Su mal cardíaco, congénito, acentuándose cada año, agravaba su natural indolencia, apartándolo de toda actividad. Para calmar los angustiosos accesos de su mal, adquirió el hábito funesto de la morfina. Su cuerpo — esbelto en la adolescencia — fué tomando un aire pesado y de fatiga; se encorvaron un tanto sus anchas espaldas, se hincharon sus pies, envejeció prematuramente; pero su rostro conservó siempre, y hasta sus últimos días, la belleza fina de la mocedad; y las oscuras borras de la vida, no enturbiaron nunca sus puros ojos de niño.

Hacia 1905 vivió unos meses en Buenos Aires, donde le habían proporcionado un empleo; fué el único breve viaje que hizo en su vida. En 1908 murió su padre, y la casa familiar, que habitara hasta entonces, se deshizo. El poeta contrajo matrimonio y fué a vivir a casa de su nueva familia, encontrando en su esposa, Julieta de la Fuente, una compañera amorosa y suave, que sentía adoración por sus versos y ejecutaba al piano sus músicos favoritos.

En esos últimos tiempos, parece que su espíritu había vuelto, en cierto modo, a la fé religiosa

ALBERTO ZUM FELDE

de sus primeros años; vieja fuente sellada de consuelo, la gracia mística se había abierto otra vez, para su pobre alma decadente... Poco pudo gustar, sin embargo, de esa doble dulzura; se agravó, a pesar de todo, su enfermedad; y a los dos años, una noche de Marzo, su corazón dejó de latir silenciosamente, mientras su mujer tocaba al piano uno de los *carnavales* de Schumann...

F L O R E N C I O S A N C H E Z

La figura de Florencio Sánchez, ofrece la singularidad de pertenecer por igual al Uruguay y a la Argentina. *Teatro Argentino*, llámase al suyo, unánimemente, allende el Plata; *nuestro gran dramaturgo*, dicen, aquende, en modo no menos unánime. Los críticos e historiadores de allá le tratan, en crónicas y estudios, como autor argentino, como al primero de sus autores; y en crónicas e historias de aquí, se le trata asimismo como al primero de los autores uruguayos.

Y, en verdad, ninguno de los países del Plata puede apropiárselo de manera completa: Florencio Sánchez es el más ampliamente *platense* de los escritores; en su persona y en su obra se borran las fronteras nacionales; y es tan internacional por los caracteres de su producción como por las circunstancias de su vida. Nuevo *Coloso* apoya un pie en Montevideo y otro en Buenos Aires; el Río de la Plata corre bajo el ángulo de su gloria. Y así, en vez de ser motivo de mezquina disputa lugareña, su figura ha de ser puente de una unión espiritual más alta que los horizontes fronterizos.

En el Uruguay nació y formó su mentalidad; su adolescencia y su juventud, hasta los veinticinco años, maduraron entre las cosas y los hombres del solar nativo; pero fué en la Argentina que realizó su carrera de dramaturgo, produciendo en ella

ALBERTO ZUM FELDE

la mayor parte de su obra. Su teatro, hecho casi todo de motivos argentinos, y, en todo caso, situado en aquel medio, está asimismo vinculado de manera intrínseca al ambiente y a la historia teatrales trasplatinos.

Algunos dramas suyos, como "Los Muertos", son netamente porteños, reflejando aspectos característicos de la vida de la gran capital. Otros, como "En Familia", "Barranco Abajo" y "M'hijo el Dotor" — y aun cuando la acción sucede en la Argentina — son comunes al ambiente de ambos países, por la comunidad de caracteres existente en aquella parte de su sociedad que conserva los rasgos tradicionales. Si la acción de "En Familia" ocurriera en Montevideo, nada habría que cambiar en los rasgos de la obra. Del mismo modo, "Barranca Abajo" y "M'hijo el Dotor", podrían ocurrir en un departamento del Uruguay. Otros, como "La Gringa", presentan tipos y hechos también comunes a los dos ambientes, pero, mediante circunstancias muy propias de la Argentina, por el colorido regional que las caracteriza. La lucha étnica y social tratada en "La Gringa" está vista en el escenario de la provincia de Santa Fe, donde la colonización agrícola e industrial italiana ha sido más intensa, suplantando casi por completo a la antigua población criolla, ganadera y tradicional. Otros dramas hay, — finalmente, — tales como "Nuestros Hijos" y "Los Derechos de la Salud" que — aun cuando se ubica su acción en Buenos Aires — carecen de ambiente determinado, siendo sus personajes y sus asuntos de carácter universal.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

El teatro de Sánchez es, pues, en general, *característicamente* argentino; y sólo puede ser uruguayo, en aquella parte que el Uruguay tiene de semejanza o de comunidad con la Argentina. Lo mismo puede decirse, por otra parte, del teatro argentino en general, incluso el sainete de costumbres. Muchos de los tipos y los conflictos que refleja el género costumbrista, tan abundante en los escenarios bonaerenses, y algunos de cuyos más caracterizados cultivadores han sido uruguayos, presentan similitudes confundibles con los de aquende el Plata.

A este carácter del teatro de Sánchez, se agrega, como factor circunstancial, biográfico, de no menos valor que el otro, el hecho de que la vida de Sánchez, en cuanto autor, transcurriera casi enteramente en Buenos Aires. Estrenó todas sus obras en aquella ciudad, con excepción de las dos últimas: “Nuestros Hijos” y “Los Derechos de la Salud”.

En los dos últimos años de su vida, entre 1908 y 1910, — y antes de embarcarse para Italia, — residió, sin embargo, más largas temporadas en Montevideo, estrenando aquí sus últimas obras; y recibiendo al fin, del gobierno uruguayo, la pensión que le permitió efectuar su viaje a Europa, tan ansiado por todos los escritores americanos, y que para el fué, en verdad, el viaje sin retorno.

Por otra parte, no solo de hecho, sino por convicción, Florencio Sánchez fué una individualidad internacional. Anti-patriota declarado, — en cuanto patriotismo signifique limitación y rivalidad fronteriza — se complació en demostrar con sus palabras y actitudes, sus ideas francamente in-

ALBERTO ZUM FELDE

ternacionalistas. Conviene puntualizar esta posición especial de Florencio Sánchez de acuerdo con sus tendencias sociales revolucionarias, respecto a la geografía política de nuestras letras, antes de encarar los caracteres de su personalidad misma.

*

* *

Nacido en Montevideo, de humilde familia criolla cuyos rasgos raciales llevaba en la tostada tez y en los cabellos negros y lacios, no recibió más instrucción que la de la escuela primaria. Por propia vocación leyó, desordenadamente, cuanto libro y revista cayeron en sus manos, y así aprendió nociones vulgarizadas de historia, de literatura y de filosofía. Desde muchacho se inició en el periodismo; escribió croniquillas en "El Nacional" de Acevedo Díaz y en "La Razón" de Carlos María Ramírez. Formó su carácter y su conciencia en el ambiente popular, confundido entre artesanos honestos y bajos tahures, paisanos y periodistas, frecuentando los lugares donde se bebe y se sufre, conociendo íntimamente desde su adolescencia todo el dolor y toda la corrupción humanas. De aquel origen y de esta formación conservó, en su persona y en su obra, rasgos caracterizantes. Su tipo físico era el vulgar de nuestro proletariado criollo de la ciudad. Siempre vistió con la modestia inelegante de los obreros en día domingo. Sus manos no conocieron los guantes, ni su talle desgarbado el smocking. Aun ya ilustre, frecuentaba fondines y se

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

abrazaba con los cocheros. Nunca sintió la vanidad del arrivismo burgués ni le sedujo el decoro mundano. Sus ideas socialistas y “libertarias” contribuyeron a mantener en su persona, ese rasgo de desdén bohemio hacia toda exterioridad convencional.

Por tradición familiar era *blanco*. A los veinte años, como buen criollo, sirvió en una patriada. La revolución de 1897 le curó, sin embargo, de su idealismo tradicionalista. En sus interesantísimas *Cartas de un Flojo*, el primer escrito que se conoce de él, nos cuenta, con crudeza sarcástica, el desencanto doloroso de su tradicionalismo romántico, al contacto de las realidades que había conocido.

Estas cartas, escritas hacia 1899, desde Buenos Aires, donde ya residía, a un amigo y ex-correligionario político de Montevideo, — nos muestran al joven periodista bohemio ya convertido a las doctrinas del individualismo anarquista, satirizando con la más aguda saña el culto criollo del coraje, el caudillismo partidista y el nacionalismo retórico, al uso, entonces, en esta que llamaba Juan Carlos Gómez *patria chica*, por oposición a la otra *patria grande* que serían los Estados Unidos del Plata...

Cuenta en ellas cómo su mocedad briosa e ingenua de criollo predispuesto al culto tradicional del coraje, enardecida por la retórica de los editoriales y de las tribunas que concitaban a la *patriada*, había corrido, en ímpetu de gozo heroico, a enrolarse en las huestes que acaudillaban Lamas y Saravia. Mas, parece que la realidad de la guerra no respondió a su concepción romántica, y el idea-

ALBERTO ZUM FELDE

lismo partidario que inflamaba su adolescencia sufrió ruda decepción a la hora del “arreglo”. Se derrumbaron sus ídolos políticos. Volvió a su casa triste y maltrecho de ánimo — como un quijotillo de divisa celeste — con una pesada congoja sobre el corazón y un amargo sarcasmo en la boca.

Este hecho de su vida, tiene una importancia especialísima en la definición de su individualidad y de su obra, por que trueca al nacionalista romántico de la víspera en el sociólogo realista que conocemos. El sentido crítico de la realidad se manifestó en él en aquel momento, tras la crisis moral que debe haber sufrido. Y ese realismo sociológico, con que desde entonces encaró la vida, es lo que constituye luego la norma renovadora de su teatro.

“Nacidos de chulo y de charrúa — decía en las Cartas esas — nos queda de la india madre un resto de sus rebeldías indómitas, su braveza, su instinto guerrero, su tenacidad y su resistencia; — y del chulo que la fecundó, la afición al fandango, los desplantes atrevidos, las fanfarronerías, la verbosidad comadrera y el salivazo por el colmillo, — elementos constitucionales más que suficientes ambos para generar los vicios y defectos de eso que ha dado en llamar nuestra megalomanía *raza de los Treinta y Tres*”.

“Te declaro con toda franqueza — agregaba Florencio en otro párrafo — que quisiera ser más optimista acerca de la suerte de ese país; pero no puedo ver de color de rosa lo que se está poniendo de un gris muy oscuro. Creo que tengan Vds. las bellas condiciones de que me hablas, pero nada positivo espero de ellas, desde que veo a esa intelec-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

tualidad joven quemándose las cejas sobre amarillos mamotretos, empeñada en desentrañar enseñanzas de las epopeyas de nuestra raquílica existencia americana, en vez de ocuparse de los hermosos problemas científicos que agitan las mentalidades contemporáneas; y agrupada en pos de las tibias reseca del primer gaucho clásico que se le ocurre héroe, enarboladas a guisa de ideal, o de las piltrafas vivas de cualquier pseudo caudillo, tropero de pasiones, en lugar de estar con los que, desde ahora, trazan rumbos sobre el porvenir, desperdiciando, en una subordinación lamentable de lo que vale a la insignificancia, toda su exhuberante vitalidad!... No creo en Vds., patriotas, guapos y politiqueros”.

Por esos años fronterizos del siglo, habíase iniciado en Montevideo aquel ruidoso movimiento anarquista al que ya hicimos antes referencia — suscitado por agitadores italianos y españoles, procedentes de Buenos Aires y refugiados en nuestra ciudad, quienes, en unión de elementos intelectuales y obreros del país, fundaron el “Centro Internacional de Estudios Sociales”, activa tribuna de proselitismo acrático. La frecuentación ardorosa de ese Centro y la lectura de Bakounine, Kropotkin, Prudhon, Grave, Malatesta, Reclus, y otros famosos teorizantes *de la Revolución Social*, ejercieron en la mentalidad del futuro dramaturgo una influencia decisiva, que perduró hasta sus años más maduros, manifestándose a través de sus obras.

La ideología del anarquismo científico — como entonces se llamaba al de aquellos teorizadores,

ALBERTO ZUM FELDE

por su apoyo en el materialismo histórico marxista y en las doctrinas deterministas del Positivismo — halló en el desengañado nacionalista de la víspera, terreno propicio, obrando asimismo sobre su sensibilidad emotiva, tan penetrante para el dolor humano. Así, Arturo, el protagonista de “M’hi-jo el dotor”, su primer obra grande, y la revelación de su talento, es un hijo de estanciero — viejo de normas tradicionales — que en la ciudad se ha asimilado las teorías del individualismo anárquico y científico, de acuerdo con las cuales se conduce, originando el conflicto dramático.

Poco horizonte ofrecía ya su ciudad solariega al joven periodista desligado de su partido tradicional, y en pugna ideológica con el ambiente. Hacia 1900 fué a la Argentina en busca de campo más amplio; y entonces empezó para él el período de la bohemia y la busconería, la andanza aventurera, la recorrida de las redacciones, la inseguridad del pan, el traje raído, la noctambulancia de café. Sus tendencias revolucionarias chocaban en el ambiente de los diarios conservadores, que eran los que pagaban. Frecuentó las tertulias literarias del *Royal Keller* y de *La Brasileña*, trabando amistad con Lugones, Ingenieros, Ghiraldo, Payró, de Vedia, Gerchunof, y otros prestigiosos escritores argentinos. Pero el amigo más íntimo y más terrible que conoció en esa época de bohemia, el más seductor y falso de los compañeros, fué el alcohol; como su Lisandro de “Los Muertos”, tenía Sánchez la voluntad débil; y así el falso amigo hizo su presa en él, no abandonándolo ya nunca, hasta la hora postrera.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

La imaginación popular ha bordado una leyenda de dolor y de injusticia en torno a la figura bohemia de Sánchez, falseando en mucho la realidad de esos años de lucha que el dramaturgo vivió en la Argentina, antes de su primer triunfo escénico.

En realidad, el camino de Sánchez fué más llano y más rápido que el de muchos otros escritores y artistas de fama mundial, en los comienzos de su carrera. Sus contemporáneos no tienen mucho que reprocharse en este punto. No sufrió ataques viles ni odiosos silencios. Pronto, en su mismo cenáculo del café, halló al hombre influyente que comprendió su talento y apadrinó su obra ante la consabida ceguedad de los empresarios para todo autor novel. Don Joaquín de Vedia fué, para el renovador del teatro rioplatense, entonces ignorado, un factor providente.

Narra el mismo de Vedia, que al día siguiente de haber leído los sucios originales de "M'hijo el dotor", se presentó en el *Teatro Comedia* — donde actuaba la compañía nacional de Jerónimo Podes-tá, — y dijo: "Creo que tengo en mi poder la mejor pieza dramática escrita hasta hoy en Buenos Aires". De inmediato fué leída a la compañía; y ahí no más puesta en ensayo, y estrenada antes de quince días. Tal estreno, acaecido en Agosto de 1903, fué un éxito rotundo, antes no conocido en el ambiente del teatro vernáculo, y después pocas veces repetido. "Desde el primer acto — decía un diario porteño al otro día — el público que llenaba completamente la sala, premió con aplausos entusiastas al autor llamándole repetidas veces a esce-

ALBERTO ZUM FELDE

na. Concluído el tercero, autor y artistas fueron objeto de una verdadera ovación, que se repitió en el *foyer* al retirarse el Sr. Sánchez”.

Toda la prensa, unánime, reconocía el valor excepcional de aquella su primera obra y lo declaraba la personalidad más culminante del teatro argentino. Así, al día siguiente del estreno, Sánchez, que no había cumplido aun sus treinta años, ya era célebre en ambos países del Plata. Al representarse poco después la obra en Montevideo, — donde era ansiosamente esperada, y a donde expresamente se trasladó la farándula — su triunfo no fué menos rotundo que el conquistado en Buenos Aires. Al éxito literario se agregó aquí la demostración *patriótica*.

No tuvo Sánchez que luchar, pues — como otros escritores famosos — ni con la incompreensión del público, ni con el dogmatismo de la crítica, ni con la ruin hostilidad de los enemigos. Como autor, toda su carrera fué una serie de triunfos; y si pasó algunas penurias económicas, si sufrió la explotación mercantil de los empresarios, no conoció ese otro dolor, el más acerbo, el verdaderamente lacerante para un escritor, el que significa la más grande injusticia: ver negada su obra, desconocido su talento, silenciado o escarnecido su nombre. Si vivió siempre pobre y en apuros, no conoció el más terrible de los venenos morales: el del fracaso injusto, que otros, en cambio, han apurado en la soledad de sus noches.

Después de “M’hijo el Dotor”, cada obra estrenada fué, para Sánchez, una nueva victoria. Muchos fueron los banquetes y las veladas con que

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

se le celebró en su corta carrera de poco más de un lustro. Reconocido como el *maestro* indiscutido del teatro nacional — en ambos países del Plata — fué la suya la opinión más autorizada, y su presencia la más influyente. Tal vez, y sin tal vez, no ha habido autor en el Plata que haya gustado más plenamente las satisfacciones del éxito y el prestigio de la popularidad. La noche del estreno de “Nuestros Hijos”, en el teatro Urquiza de Montevideo, viósele llevado en hombros por la multitud, en manifestación aclamatoria.

Solamente entre las altas clases burguesas su obra y su nombre no fueron, por entonces, muy apreciados. Ello se explica por la índole crudamente realista y revolucionaria de su teatro. Por su parte, él no puso jamás interés en halagar a esa alta burguesía mundana y conquistar su aplauso, cosa que le hubiera sido fácil. Hubiérale bastado escribir una comedia mundana, de amable filosofía.

Cierto que no logró la posición económica segura y confortable a que tenía derecho, dado el éxito de sus obras; y en cambio otros pudieron lograr pingües beneficios con ellas. Pero esos eran los malos negocios de un artista inhábil en administración, de vida desordenada y siempre en apuros, víctima, por tanto, de la explotación de los empresarios sin escrúpulos. Eso del negocio es cosa aparte de su triunfo de autor, y de la alta consideración en que se le tenía. A haber vivido y estrenado en la actualidad,—cuando los autores teatrales se han organizado en sindicato — su producción le hubiera valido una fortuna. Mas, entonces, siempre en apre-

ALBERTO ZUM FELDE

mio, Sánchez vendía generalmente sus obras por unos cientos de pesos, a empresarios que obtenían con ellas apreciables ganancias. El dinero que cobraba por adelantado — enagenando sus derechos de autor — lo derrochaba en gran parte con los amigos, — pues era espléndido y generoso cuanto podía, sin acordarse del mañana — y así llegaba a veces la fecha del estreno habiendo ya liquidado sus haberes.

Por esa inhabilidad administrativa, se encontró proletario cuando pensó en efectuar su ansiado viaje a Europa. El gobierno uruguayo le acordó entonces una pensión, honor éste más que merecido, y que nada tiene, por cierto, de extraordinario, si se considera la personalidad del dramaturgo, pero que demuestra cómo, en ningún caso, sufrió desconsideración ni hostilidad, en su tiempo.

*

* *

Dos factores intelectuales obraron sobre la mentalidad de Florencio Sánchez en esa época que siguió a su apartamiento del tradicionalismo nacional, y precedió al estreno de su primer obra, es decir, de 1898 a 1903: la ideología anarquista, — a la cual ya nos hemos referido — y el realismo literario. Ejercieron especial influjo sobre su cultura — además de aquellos teorizadores sociales — los novelistas y dramaturgos de índole realista más neta. Zola, Tolstoy y Gorky entre los primeros; Ibsen, Sudermann, Bracco, entre los segundos,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

constituyeron sus más apasionadas lecturas y sus más caros ejemplos, debiéndose observar que prefería — por afinidad con su propio temperamento — aquellos escritores en quienes, como los citados, al realismo fiel de la observación y del procedimiento, se aliaban las tendencias éticas revolucionarias. En toda su obra son tan visibles esas influencias de los grandes escritores realistas, como las de aquellos ideólogos sociales, sin que ni éstas ni aquéllas lleguen, empero, a desvirtuar el valor original de sus escenas y de sus figuras, pues que su inspiración directa de la vida — su intuición de artista — se sobrepuso y las dominó, sirviéndose de ellas en vez de ser su tributario.

Puede señalarse también la singularidad de que Florencio Sánchez es entre todos los escritores platenses de su generación, probablemente el único que no sintió el predominio sugestivo de la literatura francesa. Si se exceptúa a Zola — y sólo en cierta parte — sus preferencias fueron para los escritores nórdicos, rusos, y también para algunos realistas italianos. Sudermann, Gorki y Bracco, son sin duda sus predilectos, y aquellos con quienes su obra tiene más puntos de contacto.

Tampoco, y contra la tendencia unánime de los latino-americanos, fué Francia quien le atrajo cuando llegó el momento de su viaje, sino Italia. Y no la Italia renacentista y florentina, la de los monumentos, las estatuas, las *logias*, — esa Italia, Museo del *cuatrocento*, que atrajo el esteticismo de Rodó — sino la otra, la viva, la moderna, la ideológica, cuyo centro era Milán.

ALBERTO ZUM FELDE

Milán era, en efecto, como la capital de aquella Italia moderna en cuyo seno gris proliferaban el industrialismo técnico, la sociología científica y las ideologías revolucionarias llegadas de Alemania y de Rusia. Todo eso atraía a Florencio Sánchez, más que la belleza evocativa de las ciudades muertas y las grandezas históricas de su arte. Más, antes que todo ello, era Milán el centro teatral de Italia, y, en cierto modo, la metrópoli teatral del Plata.

El teatro francés, — así el académico y oficial de la *Comedie*, solemne y recitativo, como el más libre y moderno del *boulevard*, — vivía casi exclusivamente de sí mismo. Entre los bellos versos declamados por la Bernardt y los escabrosos conflictos de adulterio de sus comediógrafos de tesis, París apenas dejaba un leve margen a la dramaturgia universal. Las compañías francesas que llegaban al Plata, traían un repertorio puramente francés, cuyo carácter muy mundano poca afinidad tenía con las tendencias de Sánchez. Y en cuanto a las compañías españolas — de calidad muy inferior a las francesas — ofrecían, a sí mismo, un cartel casi exclusivamente español, repartido entre los disparates de Etchegaray, las confituras de los Quintero, y las comedias burguesas de Benavente; y a veces, como gala, alguna pieza del repertorio clásico.

Sólo las compañías italianas — Novelli, Zacconi, la Duse, la Tina di Lorenzo, la della Guardia, — traían al Plata un repertorio internacional, ampliamente europeo, en el cual las mejores piezas del teatro italiano moderno alternaban con las de

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

los autores más famosos de todas partes. Fueron esas giras anuales de las compañías italianas, las que dieron a conocer en nuestro ambiente el fuerte teatro nórdico de Ibsen, de Bjerson, de Sudermann, — para quienes estaban cerrados franceses y españoles — al par del refinado y poemático de D'Annunzio, o de Wilde; no olvidando tampoco lo mejor del teatro francés contemporáneo: Hervieu, Donnay, Berstein, Bataille.

Ello, principalmente acaso, llevó a Milán al dramaturgo platense. Por otra parte, el teatro de Sánchez tiene en muchas de sus obras evidente afinidad de sabor con el mismo teatro realista italiano, y hasta con el teatro regional, el siciliano, por ejemplo. Era asimismo una de sus más caras esperanzas hacer incorporar al repertorio de esas compañías algunas de sus obras, tales como “Nuestros hijos” o “Los Derechos de la Salud”, que mejor podían adaptarse a las traducciones.

Milán, y no París, era para Sánchez el centro de su Europa. El refinado modernismo francés de su época, la literatura llamada *psicológica*, esencialmente aristocrática, en sus personajes y sus ambientes, no seducía a Sánchez, cuyo realismo era de esencia más popular y social. No gustaba de enfrascarse en esos procesos morales complicados y sutiles, un poco artificiosos, predominantes en la novela y en el teatro francés de comienzos del siglo, cuyos protagonistas pertenecían a aquella categoría de almas que, — según decía Mirbeau, refiriéndose a Bourget — no podían tener menos de diez mil francos de renta.

ALBERTO ZUM FELDE

El carácter del teatro de Sánchez es decididamente democrático, no sólo por sus ideas sociales, sino por la índole de sus personajes y sus ambientes. Amaba Sánchez al pueblo, a la gente sencilla y humilde, tanto como le era antipática la burguesía. Sus preferencias eran para el paisano, el obrero, el empleado, el inmigrante; amaba a los desheredados, a los que sufren en un orden social absurdo, y tienen hambre de pan o de justicia; amaba asimismo a los seres derrotados, a las víctimas de su debilidad y de la crueldad de los otros, al borracho, al ladrón, a la prostituta.

Priman en su obra los cuadros de miseria y de desventura, así como los problemas de índole sociológica, es decir, aquellos que se relacionan directamente con factores sociales y tienden a reaccionar sobre las formas del régimen económico y moral colectivo. Problemas sociales entrañan, en efecto: "En Familia", "Los Muertos", "Barranca Abajo", "Nuestros Hijos", "Canillita", "La Tigra", "El pasado", "La Pobre Gente", "El desalojo". En tal sentido, puede definirse el de Sánchez como un teatro social.

Y así como, un hondo estremecimiento de piedad y ternura hacia los humildes, y de encendida rebelión contra las injusticias del mundo, llena sus cuadros de ambiente popular, cuando sube a los ambientes burgueses, cuando pisa las alfombradas salas de los ricos, como en "Nuestros Hijos", es para mostrar y escarnecer falsos prejuicios y mentiras convencionales, poseído del santo furor con que Jesús anatematizaba a los fariseos o empuñaba el látigo contra los mercaderes. El

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

corazón de este anarquista — como el de casi todos los anarquistas puros de su tiempo ... — estaba henchido de un sombrío amor por sus semejantes. Florencio Sánchez era una especie de cristiano al revés; en lugar del reino de los cielos, pedía para los humildes el reino de la tierra; quería realizar la justicia aquí abajo.

A haber vivido en tiempos de fe religiosa, hubiera sido, tal vez, un dulce apóstol de la Caridad, un hermano de San Francisco. En el tiempo de negación religiosa y de sociología materialista en que existió, su sentimiento de justicia encarnó en las teorías anárquicas. El fondo cristiano de gran parte de su obra se transparenta tras las tendencias revolucionarias que lo caracterizan. Su teatro baja hasta los más oscuros y dolorosos antros de la miseria, del vicio y de la infamia, para levantar a los caídos, para mostrar a la sociedad las víctimas de su barbarie. No es sólo, como en “La Pobre Gente”, la costurerita que, a la luz mortecina de la lámpara, en pesados insomnios, se vuelve tísica sobre la labor o, al fin, sucumbe a las torpes asechanzas del seductor; no es sólo, como en “Barranca Abajo”, el gaucho viejo, viejo ombú carcomido por la adversidad, que se derrumba en la desolación de su anochecer; no es sólo, como en “Canillita”, el ingenuo pillete que ambula, con frío, hambre y orfandad por las calles inhóspitas, entre las encrucijadas del delito; es también el borracho, que ha perdido voluntad y dignidad, deviniendo una lamentable piltrafa como en “Los Muertos”; es, también, la prostituta, en cuya noche crapulosa busca el autor la estrella de mater-

ALBERTO ZUM FELDE

nal ternura que titila en el fondo de su lobreguez, como en "La Tigra". La idea que campea en "Nuestros Hijos" es la misma de la parábola del Evangelio que se refiere a la mujer adúltera. Como Jesús, él se afronta a la sociedad farisea para decirle: el que esté libre de culpa que arroje la primera piedra.

Dice el noble periodista argentino Joaquín de Vedia — quien más íntimamente conoció al dramaturgo, entre los amigos intelectuales — que era, el de Florencio, un carácter extraño, pues en la vida parecía frío e indiferente, y sólo despertaba su emotividad bajo el influjo de su imaginación, al concebir la obra.

Extraño puede parecer tal carácter, con respecto a la generalidad de los hombres, al tipo humano común; pero no lo es tratándose de un escritor, de un artista. Al contrario, en este tipo intelectual, lo normal es esa aparente contradicción. Pues, la emotividad que, en el hombre común, — o en el hombre de actividades prácticas — reacciona sobre la realidad inmediata, sobre el objeto mismo que la provoca, en el escritor y el artista reacciona, en cambio, sobre la representación de la realidad, sobre la imagen del objeto, en el plano de la creación teórica o estética. Y tal es la condición necesaria de esa creación del artista; pues, lo propio de su función como tal, es sentir y expresar la vida reflejada en su imaginación. El artista crea representaciones de la vida, destinadas a provocar en los hombres, de una manera más neta y acentuada, esa emotividad de lo real. Y a tal efecto requiere concentrar y enfocar su sensi-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

bilidad en el plano de la imagen. De ahí que, autor de emotividad humana tan profunda como el creador de “Barranca Abajo” y de “La Tigra”, haya parecido a sus amigos, en la realidad cotidiana, frío e indiferente. Toda esa emotividad suya actuaba sobre la obra.

Este factor subjetivo y personalísimo de su sentimentalidad, súmase a los otros dos que hemos ya anotado — ideología anarquista, realismo literario — fundiéndolos y vivificándolos, animándolos de un cálido soplo humano, y siendo como la clave de su obra. El realismo de su procedimiento, y su ideología revolucionaria, no hubieran dado más que un producto cerebral frío, estudios de una objetividad científica, o tesis de contextura dialéctica. Lo que humaniza y enciende la obra de Sánchez es el profundo sentimiento de amor al prójimo que la inspira, en virtud del cual siente y hace sentir, compartiéndolos, el dolor y la ilusión de las almas.

Imposible sería separar estos tres factores integrantes de la obra de Sánchez, pues actúan de consuno, en íntima unidad. Junto al pintor verísimo de tipos y ambientes, está siempre el sociólogo revolucionario que da a los hechos su sentido; y entre ambos, el poeta cuya emotividad convive en palpitación íntima con sus personajes.

*

* *

No es el suyo, en general, como pudiera creerse, y como suele decirse, un teatro de tesis. Sólo po-

ALBERTO ZUM FELDE

dría clasificarse más definidamente entre las obras de *tesis*: “Nuestros Hijos”, en la cual el dramaturgo parecía emprender una nueva etapa de su producción, truncada por la muerte. Pero en toda su producción anterior, comprendiendo sus mejores obras, no hay tesis propiamente; y no puede en rigor decirse que la haya, puesto que el autor no se propone ni demostrar ni defender *idea* alguna, como parece haberlo querido hacer en aquella citada.

Lo que evidencian sus obras es sólo una manera de ver o de encarar los hechos desde un punto de vista sociológico, mas sin apartarse de la veracidad objetiva. Los personajes son como son en la realidad cotidiana observables, y todo ocurre como ocurre empíricamente en la realidad. No hay en sus obras lo que es inherente al teatro de tesis: personajes que prediquen las ideas del autor y personajes que obren según las teorías del autor, sustituyendo lo que *es* con lo que *debe ser*.

El protagonista de “M’hijo el dotor” podría ser interpretado como un tipo que habla y obra según los conceptos del autor, y por tanto sería esa, definidamente, una obra de tesis. Bien considerado, no es así, sin embargo. Ese drama sólo plantea, en el fondo, el conflicto de dos ambientes y de dos modalidades de conciencia: el padre, viejo gaucho patriarcal de normas tradicionales, y el hijo, educado intelectualmente en la ciudad, e imbuido de ideologías innovadoras. El autor ha dado a Julio, el hijo, ideas individualistas, materialistas y anárquicas; es discutible, y en último caso secundario, si las ideas que Julio expone en el curso

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

del drama, y en virtud de las cuales procede, son las mismas de Sánchez, es decir, si representan lo que Sánchez cree que debe pensarse y hacerse; nos basta saber, en este caso, que esas ideas eran las que entonces, en la época de Sánchez, revolucionaban el ambiente moral y social de la ciudad, y son, por tanto, las que mejor ponen en evidencia el conflicto del sencillo tradicionalismo paterno con el intelectualismo agudo del hijo.

Mas, toda última posibilidad de tesis queda anulada, puesto que el personaje ideólogo, resuelve al fin el conflicto moral, obrando, no según las teorías individualistas que antes sostuvo, sino según sus íntimos sentimientos naturales de piedad y de justicia. El altruismo de la piedad triunfa al fin sobre el egoísmo del concepto, y el deber moral sobre el derecho individualista. Esa claudicación del personaje, significando el triunfo de la verdad humana sobre las teorizaciones puramente racionales, es lo que da su verdadero sentido a la obra. Fiel a la vida, más que a las ideas, Sánchez hizo sostener las suyas al personaje; pero llegado al desenlace del nudo dramático reconoció a la vida sus supremas razones. Para Sánchez, la suprema verdad estuvo siempre en el sentimiento. Esa solución es, así mismo, lo que da humana realidad, como personaje, al Julio de ese drama, impidiendo que se quede en la especie de mero títere ideológico del autor.

Al cabo de su producción, volvió el dramaturgo a plantear, en "Los Derechos de la Salud", el mismo problema moral del egoísmo y del altruismo, del deber y del derecho, — si bien en circuns-

ALBERTO ZUM FELDE

tancias argumentales muy distintas, y resolviéndolo esta vez, *aparentemente*, en favor del egoísmo, en su sentido nietzscheano. Aparentemente, decimos, por que si bien el personaje teoriza, justificando los derechos vitales de los fuertes frente a la piedad que inspiran los débiles, lo que determina el drama no es precisamente su teoría, sino las fuerzas mismas de orden subconsciente, y las mismas circunstancias reales y fatales de la vida.

Siente el personaje, en este drama, el imperio obscuro de esa realidad fatal, determinando sus pasiones, y quiere justificarse ante su propia conciencia moral y ante la conciencia de los otros, invocando teorías nietzscheanas; pero los hechos se producen independientemente de la teoría; y tal como el dramaturgo plantea las circunstancias, se producirían igualmente aunque la teoría no existiera. La divagación del tercer acto, en que, el protagonista, un tanto turbado por el alcohol y la fatiga, sienta la tesis de que la piedad por los débiles y los enfermos no debe ser obstáculo a la felicidad de los sanos y de los fuertes, no hace sino agregar un elemento más al horror del drama que ya se está produciendo por si mismo, sin que nada pueda impedirlo, y que, en verdad, tiene caracteres de *tragedia*, puesto que es la fatalidad lo que lo determina.

Si en vez de ser esta fatalidad de los instintos y de las circunstancias, fenómenos de psicología subconsciente ajenas a la voluntad y a la razón de los personajes — fuese la voluntad consciente y razonada de los personajes la que moviese el drama, entonces sí, sería esta una obra de tesis; pero pues-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

to que, con o sin la teorización del tercer acto los hechos se producen de igual modo, la obra en sí misma no lo es.

Es digno de anotarse a este respecto que, la opinión corriente, — así del público como de los cronistas — consideró “Los Derechos de la Salud” obra de tesis, y de tesis revolucionaria desde luego, por que en ella los hechos no se desarrollan y resuelven en el sentido de la piedad. Quisiérase que los dos personajes fuertes de la obra, sacrificaran su mutuo amor y renunciaran a su felicidad, por un sentimiento de compasión y de generosidad hacia el débil. La solución cruel de la obra, que a pesar de todo arroja a Roberto y a Renata uno en brazos del otro, — contrariando los sentimientos morales del público — produce ese efecto de una inhumana e inaceptable *tesis*.

Sin embargo, esta solución piadosa y optimista que exige la generalidad, aun cuando satisfaría los sentimientos morales del público, sería precisamente la convencional, la que respondería a lo que se entiende que *debe ser*, y no, simplemente, a lo que *es*. Pues, ciertamente que, si en la vida real triunfan en muchos casos el deber y la piedad, ¿cuántas veces triunfan las fuerzas trágicas y crueles de la vida, más poderosas en ciertos trances, que la piedad y que el deber? Si todo sucediera conforme a la bondad y a la razón, no habría tragedia en el mundo; y ya sabemos que, desgraciadamente, (para el arte, felizmente...) la vida en su esencia, es trágica.

En “Los Derechos de la Salud” hay que ver, ante todo, uno de esos casos fatales en que la

ALBERTO ZUM FELDE

crueldad es la solución real del conflicto, como en otros puede serlo la solución piadosa, según los caracteres y las circunstancias. Negarse a aceptar — así en la vida como en el arte — las soluciones crueles, es incurrir en un optimismo candoroso o en un preceptismo moralizador, ambos funestos. Este drama de Sánchez sería así, en el fondo, y no obstante la divagación del tercer acto, lo contrario de una obra de tesis. No era tan ingenuo Sánchez, en cuanto dramaturgo, para incurrir en esos pecados de simplismo; y no es por ese lado que el teatro de Sánchez puede perder valores ante la posteridad.

Es en “Nuestros Hijos”, donde Sánchez ha hecho, de modo indudable, obra de tesis. Normalmente, cuando ocurre a una familia burguesa el caso que en el drama se plantea: la hija soltera encinta, el seductor es obligado a casarse con ella, a *reparar* su falta; y si tal solución no es factible, la hija es obligada a ocultar de algún modo su pecado, frecuentemente haciéndose monja. Pero, en la obra de Sánchez, interviene para desviar estos hechos, el personaje ideólogo y revolucionario, que es nada menos que el padre; y los hechos se producen entonces, de acuerdo con sus ideas, y en forma de una lucha con los convencionalismos morales y contra los intereses sociales de la familia.

La solución del conflicto dramático no es, en este caso, la objetiva, sino la que *debiera ser* según los conceptos del autor; y como el autor encarna en ese personaje sus propias ideas, la obra tiene el sentido de una prédica, que desvirtúa un tanto su valor artístico puro, siendo probablemente, — y

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

no obstante algunas vigorosas escenas — la más floja de sus producciones mayores.

Debe observarse que, la valorización del teatro de tesis, corresponde al período más intelectualista de la cultura moderna, esto es, a la valorización misma, predominante, del factor ideológico, como determinante de la conducta humana. Ese período, que dura un medio siglo, decae y termina después de la Guerra Europea. Posteriormente, la conciencia filosófica tiende a valorizar preeminentemente los factores de orden más natural e intuitivo; y de ahí que ahora el teatro o la novela de tesis, es decir *ideológicos*, sean tenidos en menos. Sin embargo, y según acabamos de examinar, Sánchez incurrió en tal modalidad, en grado mucho menor de lo que se ha supuesto, juzgando ligeramente, por apariencias; su realismo objetivo, — fiel al hecho — predomina sobre todos los otros aspectos de su teatro.

En conjunto, la obra de Sánchez está movida por la fatalidad trágica de los caracteres y de las circunstancias, es teatro de hechos más que de ideas; “Barranca Abajo”, “En Familia”, “Los Muertos” — las que pueden considerarse sus obras maestras, — a las que, según hemos examinado, puede así mismo sumarse “Los Derechos de la Salud” — están internamente movidas por la fatalidad. Se ven sus protagonistas arrastrados por factores psicológicos o sociales, — pasiones, vicios, desgracias, — más fuertes que su voluntad y su razón... Ciertamente que esta fatalidad no es, para él, adepto del materialismo científico, aquella fatalidad metafísica, misteriosa y sagrada, que era para

ALBERTO ZUM FELDE

los antiguos. El trata de analizarla, de explicarla, de reducirla a términos naturales y dominables; su fatalidad se llama *determinismo*. Pero, ¿acaso el llamado determinismo no es un nombre, una forma mejor dicho, de la vieja fatalidad? No por ser de orden físico y mecánico, esos factores deterministas son menos fatales, en cuanto a su correlación de causas y efectos. Recordemos que, en el concepto puro del materialismo histórico marxista, el devenir socialista aparece como el resultado seguro e inevitable de un proceso.

*

* *

La originalidad del teatro de Sánchez, con respecto a la anterior producción teatral en el Río de la Plata, consiste, fundamentalmente, en su realismo. Hasta entonces el teatro había sido romántico. Y, como casi toda la producción romántica de los demás géneros — y quizás mayormente, por que no había surgido hasta entonces ningún autor de talento — era un producto falso. Sus personajes y sus asuntos padecían del mismo idealismo convencional y del mismo énfasis declamatorio. Gauchos, doctores, damas, galanes y hasta sirvientes, eran entes retóricos, como lo eran, en el período romántico, todas las figuras del teatro europeo, de cuya manera el platense fué trasunto.

El teatro romántico, rompiendo las tablas de la Ley, que a Boileau, profeta de peluca, entregara

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

el dios Aristóteles, quiso inspirarse en Shakespeare y en Calderón. Pero sólo fué — y aún en sus mejores piezas — una caricatura de aquellos. Los grandes dramas de Hugo — y citamos al máximo entre ellos — no pasan de melodramas. Desde el grandilocuente “Ruy Blas” hasta la desmayada “Flor de un Día”, el mismo falseamiento de la realidad humana hacía mover y declamar sobre la escena títeres literarios. Y si así era el teatro europeo, ¿qué podía ser el americano, su discípulo?

Verdad es que no hubo, tampoco, en el teatro platense, ningún poeta de la talla de Hugo; todos fueron más o menos Camprodones. Faltaron talentos; y de ahí que nada de valor, siquiera relativo, sobreviviera al ventarrón que se llevó su fronda. Ni don Martín Coronado y don Nicolás Granada en la Argentina, ni Washington Bermúdez u Orosmán Moratorio en el Uruguay, — por citar los más fecundos o estimados en su época — lograron inspiración dramática capaz de salvar de una definitiva muerte al teatro romántico platense.

Como documento de una época social semi-bárbara, quédanos la tradición del primitivo drama criollo, nacido en el circo de lona y candil de los arrabales, con sus ingenuas parodias gauchescas, cuyos autores eran los mismos histriones de esas trupes ecuestres que recorrían las poblaciones del Uruguay y la Argentina, mezclando a sus rudimentarios engendros dramáticos, ejercicios de acróbatas y bufonerías de payasos. Ya hemos tratado de ese género, en otro capítulo de esta Historia.

ALBERTO ZUM FELDE

Sin la literatura de oropel con que después le vistieron, para civilizarlo, los autores cultos, el primitivo drama de picadero, el que representó "Pepino el 88", tiene simplicidad de mito popular y sabor de farsa infantil. Un poeta dramático asistido de cierto numen, pudo hacer de él obra de arte superior y perdurable, a haber conservado, en su frescura, los elementos populares que ofrecía. Pero, los autores cultos que después teatralizaron la farsa primitiva del picadero, no supieron desentrañar su esencia, estilizándola, y sólo se limitaron a vestir de usada ropa literaria al bárbaro engendro primitivo.

Ya dimos noticia, a este respecto, del "Juan Soldao" de Moratorio, diciendo cual era su interés como documento teatral, y su indigencia de valores artísticos. Refirámonos ahora a otra pieza de ese mismo carácter, "Cobarde", de Víctor Pérez Petit, en la cual parece haberse intentado una realización seria del género. Nacida de una apuesta, y casi improvisada en pocas horas, no llegó a ser lo que pudo y lo que debía, quedándose a medio camino entre el picadero y el teatro.

Y es así que "M'hijo el dotor" de Florencio Sánchez, aparece como obra de valor primicial en la dramaturgía platense, no siendo lo anterior sino endebles o frustrados conatos. Por primera vez, de un modo serio, los elementos de la vida nacional adquieren categoría artística en la escena.

La renovación que — con Florencio Sánchez — experimentó el teatro platense por la influencia del realismo, es semejante a la que experimentó la novela. Sánchez hizo en la escena, lo

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

que en la narración ya había hecho Viana. Ambos escritores introducen en nuestra literatura la fiel observación de los tipos, la pintura verista del ambiente, el análisis de los caracteres. Existe la diferencia de que, en la escena, el romanticismo no había creado nada de valor, por lo cual Sánchez no tiene antecesores en su género; en la obra narrativa, en cambio, se alzaba la figura del autor de "Ismael" y "Soledad", predecesor ilustre.

Grandes y evidentes son, en este aspecto, las similitudes entre la obra de Sánchez y de Viana. El ambiente y los caracteres que el uno nos da en "Campo" y "Gurí", son muy semejantes a los dados por el otro en "Barranca Abajo" y "En Familia". "En Familia" se titula también, precisamente, una de las más crudas narraciones de "Campo", pintándose en ella, y en el medio gauchesco, los mismos rasgos psicológicos que Sánchez nos da luego en la comedia de ese nombre. Ambas producciones trasuntan un mal característico de nuestra clase media criolla, que es común a ambos ambientes.

La noción de nuestra realidad social que se halla en la obra de estos dos escritores, es idéntica en caracteres, aun cuando sea más extensa, completa y penetrante en el dramaturgo. Viana se limita al campo, y Sánchez abarca campo y ciudad; cuando ambos tratan personajes y ambientes camperos, coinciden completamente; los tipos de mujeres paisanas que aparecen en "Barranca Abajo", se encuentran, con iguales rasgos, en "Doña Melitona" y otros cuentos de Viana.

ALBERTO ZUM FELDE

Pero, esta similitud que señalamos atañe sólo a los valores objetivos de la obra. Sánchez, es no sólo más vasto sino más profundo que el cuentista. El realismo del autor de "Campo" es de un valor casi puramente exterior. Es Viana un pintor magistral, de tipos y escenas, un admirable escritor *costumbrista*; pero, carece de los valores internos de emoción y de pensamiento que posee el realismo de Sánchez. Sánchez une, al colorido típico del costumbrismo, el certero concepto crítico que da sentido a los hechos, y la sensibilidad emocional que penetra en las almas.

La pintura de la objetividad es, en el teatro de Sánchez, tan crudamente exacta y vigorosa —así en lo trágico como en lo cómico— que agota toda observación y hace toda objeción imposible. No cae en lo prolijo, defecto frecuente en la modalidad realista; todos los rasgos que apresa y trasunta, aún los más nimios en apariencia, son de un valor caracterizante o emocional preciso. De sus cuadros puede decirse que en ellos — dentro de su escuela— nada falta y nada sobra.

El sentido crítico de la realidad que actúa a través de su obra es de una lucidez y una agudeza que los convierte en verdaderos estudios sociales, poniendo en evidencia, en sus términos concretos, los problemas morales y económicos de la vida contemporánea, y en especial de la platense.

Y siendo tan exacta la pintura, tan aguda la crítica, una palpitación íntima, que recorre toda la gama de la emotividad, desde el horror a la ternura, estremece toda la acción, haciéndonos convivir con la verdad sentimental de todos sus personajes.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

La piedad profunda del dramaturgo —sentimiento predominante en él— no se detiene sólo en la desgracia de los buenos: esa sería una piedad estrecha, de beata, sin talento; su amor alcanza también a los *malos*; aún los peores personajes de sus dramas, los más encanallados, los más cínicos, son para su corazón miserables criaturas víctimas de las flaquezas de su naturaleza o de las condiciones absurdas del ambiente social. Su acusación no se dirige casi nunca a los individuos sino a la sociedad que los deforma. Todos parecen ser más o menos buenos en su origen; el mundo los ha hecho malos. Muy pocos autores, como él, sienten y saben hacer sentir la tristeza de las vidas quebradas y el sufrimiento de los humildes; hay en “Los Muertos” y en “Barranca Abajo” escenas de una tan acongojante ternura que oprime la garganta del espectador hasta el sollozo. Y en pocas obras de la literatura universal alienta más hondo sentimiento de amor hacia los *caídos*, que en esas obras citadas y en el boceto que se llama “La Tigra”. Y de muy pocas obras se desprende, así mismo, como de esas las suyas, tan cruel lección moral.

“Los Muertos”, la más brutal de sus obras, podría ser representada para ejemplo del desastre que traen al mundo y al hombre la flaqueza de la voluntad y del carácter, la abulia que ha llevado a Lisandro por el despeñadero del alcoholismo, al desquicio moral irredimible. Naturalmente que el sentido de este drama es más profundo que el de una simple lección moral; “Los Muertos” es una de sus más hondas manifestaciones de piedad fraternal hacia los vencidos de la vida.

ALBERTO ZUM FELDE

*

* *

Detengámonos en una faz a que ya hicimos referencia en páginas anteriores: la etiología sociológica de los males que Sánchez trasunta en todas sus obras, porque es uno de los rasgos más fundamentales y característicos de su teatro, al punto de que, como dijimos, puede, el suyo, ser considerado un teatro eminentemente *social*.

Hállase siempre en sus obras una acusación contra los farisaicos convencionalismos morales, o contra las injusticias del régimen económico. Pero no es ello lo que especializa su teatro, ya que espíritu tal de rebelión, inspira casi todas las obras del teatro de ideas o de tesis cultivado en su tiempo. Lo que singulariza la obra de Sánchez dentro del propio teatro *social*, es la evidenciación del determinismo sociológico —no sólo en los hechos sino en los caracteres— siendo en algunas de sus piezas el factor económico, algo así como el *deus - ex - machina*.

A veces, esa causa económica aparece de modo explícito, inmediato, a flor de escena; otras veces, está algo más escondida, implícita, es como la raíz. Para Sánchez, la gran causante de casi todos los males morales que padece la Humanidad es la Miseria. La Miseria engendra la relajación del carácter, el envilecimiento servil, la prostitución, la delincuencia. En este punto, Sánchez, de acuerdo con sus convicciones doctrinarias, comparte y aplica el criterio general del socialismo positivista. La

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

originalidad del dramaturgo consiste en haber llevado esa concepción sociológica al teatro, transformando la teoría en hecho palpitante, y planteándola en el terreno de la experiencia viva.

Así, vemos como la miseria va relajando y envileciendo a esas dos familias que nos pinta, —una del campo, otra de la ciudad— en “Barranca Abajo” y “En Familia”. Así vemos como la miseria es quien ha hecho ramera a la protagonista de “La Tigra”, y ladrón al de “Moneda falsa”. “La Pobre Gente”, “El Dasalojo” y otras piezas menores son también casos en que el factor económico-social juega el papel preponderante. Acaso pudiera objetarse que los personajes de “En Familia” están en la pobreza porque no trabajan, porque son haraganes y presuntuosos, es decir, que la miseria no es la causa sino el efecto de su mal. Pero, obsérvese que los hijos de ese hogar desmoralizado, tienen esos caracteres, porque —según Sánchez— han sido educados en la mala escuela de sus padres, ya hechos al vivir oblicuo, después de haber perdido sus antiguas posiciones; además, obra sobre ellos el prejuicio de clase, esa vergüenza del trabajo *vil*, en una sociedad donde toda jerarquía la da el dinero, y tiene, por tanto, el culto de las apariencias; esa humillación que implica ser obrero, bolichero o empleadillo, en una sociedad donde imperan soberanas las vanidades burguesas, y máxime a gente como esa de “En Familia”, que en otro tiempo *ha estado bien*. Detrás de todo eso, opera el factor económico. Están cansados de predicarlo los socialistas.

ALBERTO ZUM FELDE

Ciertamente, no en todos los dramas de Sánchez ese factor juega el rol principal. En "M'hijo el doctor", en "El Pasado", en "Nuestros hijos", en "La Gringa", en "Los derechos de la salud", son otros aspectos de la realidad los que aparecen en primer término. En estos casos, el autor no olvida nunca su determinismo sociológico. Y si hubiera sacrificado, o supeditado nada más, a este concepto sociológico, la verdad de la vida — como lo hicieron otros dramaturgos de tendencias ideológicas — su teatro carecería de valor artístico verdadero, teniendo sólo un interés educativo, didáctico. Pero Sánchez, ni sacrificó ni supeditó nunca la realidad viva, la verdad humana, a sus conceptos. Sólo los hizo valer en cuanto coincidían con esa realidad, sin estorbarla; antes bien, sirviéndola.

Una severa revisión crítica de la obra de Sánchez, tras los veinte años que han transcurrido desde su muerte, deja inmunes sus valores primarios. Su teatro, cuyas virtudes no han sido superadas hasta hoy, aparece como lo más completo realizado en América, en su género. Sin embargo, la representación actual de sus obras —si bien en el ambiente popular sigue produciendo sus mismos efectos sugestivos— en el medio más intelectual y cultivado, no obtiene ya la resonancia plena de otro tiempo. Y no porque se desconozcan sus méritos; sino porque la sensibilidad y los gustos estéticos actuales, se apartan de aquel realismo demasiado objetivo y analítico de su procedimiento, carácter este que le es común con todo el teatro y la novela de su época. Las tendencias del arte y la literatura

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

—en todos sus géneros, incluso, desde luego, el teatro— están orientadas hacia la síntesis y la estilización en las formas; y hacia una super-realidad (o intra-realidad) más espiritual, en los motivos. Los problemas ético-sociales que abordaba Sánchez, no son ya los que más interesan en el arte; esta época tiene preferencia por los problemas subjetivos, en los que es factor preponderante la Subconciencia. Por otra parte, el Teatro, siguiendo la evolución general del arte, busca ahora más los medios de sugerir que los de exponer. Y es así que el teatro de Sánchez va pasando, en parte al menos, al plano de la historia. Pero ello es sólo un fenómeno de relatividad estética, que no afecta a sus valores en sí.

*

* *

Del estreno de “M’hijo el doctor”, su primera obra, en 1903, hasta el estreno de la última, “Un buen negocio”, en 1909, median, pues, sólo seis años. En ese transcurso breve, que comprende desde los treinta a los treinta y seis años de su edad, el dramaturgo realizó toda su vasta producción, no sólo la más valiosa, sino una de las prolíficas del teatro platense; escribió hasta veinte obras, de distintos géneros, ocho de ellas en tres actos.

Así como era desordenado en su vida, lo era en su modo de producir. Las obras iban gestándose y madurando dentro de él, mentalmente, acaso de modo un tanto subconsciente, a través de sus continuos ambulamientos de café, de camarín y de

ALBERTO ZUM FELDE

redacción, sin que se ocupara en tomar apuntes ni anotar nada. Se pasaba así tres o cuatro meses ocioso; y de pronto, encerrándose tres o cuatro días en cualquier parte, escribía de un solo tirón toda la obra; y tan rápidamente como si se la dictaran. Las mejores de sus obras, no tardaron en ser escritas más que esos tres o cuatro días de encierro, en los que trabajaba continuamente, como poseído de una fiebre intelectual, ajeno a todo y aun así mismo, a punto que se olvidaba de comer y dormir. Cuando ponía *telón* bajo el tercer acto, quedaba extenuado y supino como una mujer que acaba de tener un parto.

Por lo común, en tales casos, escribía un acto entero por día. Sentarse a escribir a la mesa de un café, en un rincón, y levantarse a las tres horas, con una pieza ya hecha, en el bolsillo, le ocurrió más de una vez. Casi todos sus bocetos en un acto fueron escritos de ese modo. Joaquín de Vedia asegura que su facilidad de producción era tan portentosa, que puede calcularse que su obra total, — cerca de cuarenta actos — no suma más de cuarenta días de labor efectiva, en el espacio de aquellos seis años.

Escribía de corrido, con una seguridad perfecta, y casi sin enmiendas ni tachaduras. En la Biblioteca Nacional de Montevideo, se conserva, donado por su viuda, el manuscrito original de “En Familia”, trazado en letra grande y clara, casi sin correcciones, de una limpieza asombrosa, excepcional entre los escritores. Hay largas escenas enteras sin una sola enmienda; han salido de su cabeza sin una vacilación. Ese original, que da-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

ta de los últimos días de Octubre del año 1905, está escrito en un block de formularios del *Telégrafo Nacional Argentino* y al dorso de lo impreso. De este último detalle — ya conocido de antes por informes de Vedia — se había llegado a inferir, ingenuamente, la extrema pobreza de Sánchez, que ni para comprar papel tenía...Reconozcamos que eso de los formularios, sino es un curioso capricho, sólo prueba los hábitos despreocupados de su bohemia. Pues si hay algo que cueste poco o nada es el papel, que él tenía a su disposición, por lo demás, en todas las redacciones.

Otra característica de sus manuscritos es el tener poquísimas acotaciones escénicas. De actos enteros ha escrito sólo la letra, el dialogado, sin ninguna indicación de movimientos. Puro hombre de teatro, acostumbraba a dirigir él mismo todos los ensayos de sus obras, haciendo personalmente las indicaciones necesarias a los actores.

*

* *

En los últimos tiempos, el alcohol había hecho ya en su organismo grandes estragos. Tenía un cuerpo débil, a pesar de su talla alta y huesuda; sus espaldas eran anchas pero algo encorvadas; y en su pecho un poco hundido, y en su cara de muchachón, pálida, cetrina y casi imberbe, con mucho de indígena, mostró siempre tendencias a la tuberculosis. Mientras vivió cerca de su familia, y manos solícitas de mujeres le cuidaron, se reponía

ALBERTO ZUM FELDE

bien de sus continuos excesos alcohólicos y de sus invernales trasnochadas. Puede decirse que su ciudad solariega, era toda ella, para Sánchez, un seno familiar; en muchas madrugadas, sus amigos, los cocheros de la Plaza Independencia, llevaban gratuitamente su laxo corpachón hasta la puerta de su casa, donde las dulces manos familiares le recogían y cuidaban como a un niño.

Pero allá en Milán, solo, desconocido, lejos de los cuidados familiares, esas madrugadas frías le fueron funestas. Una congestión pulmonar precipitó el proceso lento, semi oculto, de la tuberculosis. Murió el 7 de Noviembre de 1910, cuando por las ventanas altas del hospital asomábase un lívido amanecer de Otoño, semejante a un trasnochado bebedor que saliese de la taberna...

JAVIER DE VIANA

El juicio póstero ha de ver en Javier de Viana al autor de "Campo" y "Gurí", colecciones de cuentos y novelas cortas; y hasta cierto punto de "Gaucha", ensayo de novela. Los tomos titulados: "Cardos", "Macachines", "Leña Seca", "Yuyos", y otros varios, que contienen, coleccionada, su producción de colaborador regular de semanarios porteños, -- su medio de vida durante una larga época, -- si bien han popularizado mucho su nombre de cuentista criollo, deben ser considerados, en general, de mucho menos valor que los tres libros antes citados; y—salvo excepciones—descartados al apreciar sus verdaderos méritos de escritor. Si Viana no tuviera, en su haber, más que esa labor de colaboración semanal y de *modus vivendi*, no ocuparía en las letras nacionales el importante puesto que, sin duda, le corresponde. Sería un cuentista criollo, fácil, ameno, pintoresco, un poco anecdótico y superficial, y bastante repetido. Porque, obligado a elaborar dos o tres cuentos por semana, sobre el mismo tema campero, publicó mucha cosa insustancial y se repitió bastante. Alguna vez, es verdad, entre la novillada de cuentos, le salió un *torazo* digno de los bocetos magistrales de "Campo", entre los que debe mencionarse especialmente "Facundo Imperial"

ALBERTO ZUM FELDE

Este cuento data, empero, de su mejor época, y está más próximo a sus primeros libros. Desde 1896 en que aparece "Campo", y contando el autor solo veinticinco años — hasta 1905, más o menos, época en que comenzó a colaborar continuamente en las revistas porteñas — su talento de escritor se mantuvo tenso, y lanzó sus más certeras obras. Después, y hasta su muerte, en 1925, sus facultades fueron aflojándose, en una decadencia lenta y fatal, agravada probablemente por el alcoholismo, que acabó reduciéndole, en sus postreros tiempos, a un estado de reblandecimiento mental.

"Campo" y "Gurí", contienen algunas de las páginas más verídicas que se hayan escrito sobre nuestro ambiente rural contemporáneo; pues, aunque datan del último lustro del siglo pasado y primero del presente, las condiciones y caracteres de vida en nuestra campiña son, en general, idénticas a aquellas que el escritor reflejó en sus relatos.

Por la veracidad objetiva de su observación, y por el vigor realista con que traza sus cuadros — ambientes, escenas, figuras — ha de considerarse a Javier de Viana como el *pintor* por excelencia de nuestra vida criolla; así como, por su procedimiento analítico y la crudeza moral de su pintura, ha de tenersele como el primer representante del naturalismo *zoliano* en el Uruguay; y sus cuentos, los únicos ejemplares de positiva valía, de esa modalidad y ese género, existentes en nuestra literatura.

De la escuela *naturalista* tiene Viana las virtudes y los defectos. Por influjo de sus virtudes fuéle dado observar con neto objetivismo la reali-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

dad de la vida rural, despojándose de los prejuicios románticos que hasta entonces habían velado, con su bello tul de ilusión idealista o de pudor cristiano, la verdadera imagen de esa vida. Pero, arroja asimismo sobre su obra la carga de defectos inherentes a tal escuela, y en especial ese cientificismo, tan ingenuo como dogmático, de su psicología, que pretende dar a todas sus producciones carácter de *estudios*.

Así, junto a la exacta observación del medio y de los tipos, que es su mérito principal, hállanse en las narraciones de Viana abundantes rastros de teorías científicas, traídas para explicar los hechos; y —lo que es mucho peor aún— hasta intentos de tesis fisio - psicológicas, forzando la realidad al querer simplificarla dogmáticamente. Los estudios de medicina que siguió el escritor durante algún tiempo, sin terminar la carrera, contribuyeron a ahincar en él esa manía científica — que era, por lo demás, muy de su época, — introduciendo en su obra frecuentes expresiones técnicas, propias de textos o tratados de fisio - psicología, pero enteramente impropias de la novela. En su época — cuando la Ciencia era el supremo dios — esos cientificismos hacían gran efecto de sapiencia y seriedad; hoy parecen pueriles, y se cargan a la cuenta de los defectos. Tales vicios de escuela desmerecen, si, en parte, la obra de Viana, aminorando en mucho el valor de algunos de sus cuentos. Precisamente en “Gurí”, apesar de todo uno de sus mejores relatos, es también donde ese vicio ha dejado algunos de sus más lamentables rastros.

ALBERTO ZUM FELDE

Debido a ello, Viana falla generalmente cuando entra a *explicar* la psicología de sus personajes y a razonar los hechos; todo lo que tiene de *estudio*, como se decía entonces, es la parte negativa y caduca de su obra. No es Viana precisamente un psicólogo, sino un fuerte pintor objetivo; la verdad interna de sus personajes hay que buscarla en su acción misma; son reales sus tipos mientras obran, mientras se mueven, mientras hablan ellos mismos; dejan de serlo cuando el autor los analiza y explica. Todo lo que en sus cuentos es producto de su observación directa, de su propia intuición, es de un acierto pleno; todo lo que es producto libresco de su pseudo-psicología científica, es falso y flojo hasta la puerilidad. Pero sus cualidades pictóricas, la verdad de sus descripciones, el vigor de sus relatos, bastan para dar a su obra palpitante vitalidad y valor literario positivo.

*

* *

La obra de Javier de Viana, como documento humano y social, deja en la conciencia del lector un sombrío pesimismo. Brutalidad y miseria llenan sus páginas. La vida de nuestra campaña que nos presenta en sus narraciones, es de una barbarie desolante. No es la barbarie primitiva, sana, pujante y heroica, que aparece en "Ismael"; es una barbarie triste y corrupta, de degeneración.

El paisano de las narraciones de Viana es un ser abúlico y apático, que nada cree, nada piensa,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

nada sabe, nada quiere, nada espera. Un fatalismo pasivo, un cínico servilismo pudren la raza criolla. La miseria, la prostitución, el alcohol, el juego, la tuberculosis, hacen presa de sus sórdidos rancheríos.

“En Familia” es una pintura brutal y repugnante de un hogar criollo, donde la ociosidad, la torpeza y el vicio conviven en monstruosa abyección cotidiana. Florencio Sánchez ha trazado, bajo el mismo título, un cuadro semejante. Y aun cuando uno se desarrolla en el ambiente burgués de la ciudad y el otro en un *puesto* de estancia, los mismos vicios identifican a los personajes en un lamentable parentesco de raza. En “Pájaro Bobo”, nos presenta el cuentista el ambiente crapuloso y malevo de los suburbios de las poblaciones del interior, ese suburbio de garitos, burdeles, pulperías, bailongos, donde pernocta el parasitismo rural y la sífilis pudre la sangre desde la adolescencia. En “Doña Mariquita”, se describe la vida de esos rancheríos misérrimos, donde vegetan en la haraganeería y la suciedad, hombres y mujeres, donde el comadraje y la rufianería alimentan los ocios, entre un mate lavado y una destemplada milonguita. “En las Cuchillas”, se traza una escena de guerra civil, cuya brutalidad salvaje corresponde a los cuadros de miseria y abyección del tiempo de paz.

He aquí cómo describe Viana una vivienda criolla: “Su primera visita fué para Secundina, la madre de las *cuerudas*. La habitación era un rancho que el pampero había casi tumbado hacia el norte y que se sostenía con prodigios de equilibrio. No había un árbol, ni un cerco, ni una gallina, y,

ALBERTO ZUM FELDE

en toda la media hectárea de terreno de que era propietaria doña Secundina, no había plantado una mata de trigo, ni de maíz, ni de patatas, ni de cebolla siquiera, y no pacía tampoco lechera ni oveja alguna. La propietaria era una mujer joven aun, baja y rolliza, despeinada y muy sucia, mostrando en su semblante apático su haraganería, su desidia, su indiferencia de bestia. Había hecho un fuego con chilcas, cerca de la única puerta del rancho, y estaba sentada en un tronco de sauce, tomando mate y asando choclos. Desde afuera se veía la única pieza, negra como una cueva. En un rincón, una cama de hierro con las ropas todavía revueltas; en otro, en el suelo de tierra, un colchón de chala, donde dormían las muchachas; un cajón que servía de baúl, otro cajón sobre el cual había un par de platos de latón y algunos trebejos más, una silla de pino sin respaldo, sobre la cual, una botella cubierta de sebo, sostenía un cabo de vela. Y era todo. No se veía palangana, ni jabón, ni escoba, pero se sentía un hedor de pocilga, húmedo y tibio, que hacía retroceder al curioso." Las demás viviendas del rancherío son semejantes a la descripta.

Otras narraciones de Viana, como "Ultima Campaña" y "Por la causa", pintan el aspecto político de la vida rural. En "Ultima Campaña", el viejo caudillo gaucho, retirado en su estancia, cubierto de cicatrices y de desengaños, es tentado a una última aventura guerrera,—y a un último desengaño—por el discurso cálido y retórico de un *doctor* de la ciudad. El viejo león siente calentarse su sangre de pelea y, quebrando su resolución de no volver a intervenir más en las contiendas civiles,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

blande la lanza histórica y ordena alzarse a su gente. Este asunto ha sido tratado después en el teatro por Ernesto Herrera: “Última Campaña” y “El León Ciego” expresan la misma psicología, aunque difieran en las circunstancias.

“Por la causa”, episodio eleccionario, es todo un documento histórico de la época, todavía reciente, en que la autoridad policial ganaba elecciones a base de fraudes y de atropellos, haciendo del sufragio una farsa grotesca y convenciendo al gaucho de que todo era *al ñudo* y no había más razón que los “alzamientos.”

Otras narraciones, tales “La Vencedura” y “El Ceibal”, son más personales, más íntimas. Por ser así contienen más emoción y belleza que las otras, aunque sean de menos importancia social. “La Vencedura”, relato de prodigiosa fuerza emotiva, presenta un caso extraño de *curanderismo*, y plantea un problema *científico* de hondo interés.

*

* *

Cuando Zola publicó “La Tierra”, la crítica francesa protestó por la “calumnia” que la obra significaba para la población rural de Francia. “No son todos así — se dijo. Hay en nuestros campos hombres honrados y mujeres honestas”.

¿Cabe, entre nosotros, y a propósito de la obra de Viana, parecida protesta? Desgraciadamente, esa obra expresa una dolorosa realidad. Hay, sí, en nuestros campos, muchos hombres laboriosos, de hábitos sobrios, propicios a la instrucción y al mejoramiento. Pero es innegable, para todo aquel que

ALBERTO ZUM FELDE

conozca un poco del interior del país, que una gran parte de nuestra población rural criolla vive en completo abandono material y moral. La ociosidad, el alcoholismo, el compadraje, el juego, la prostitución, la mendicidad, todos los males que aparecen, pintados al desnudo, en la obra de Viana, hacen estragos en los rancheríos y en los pueblos. El paisaje es abúlico y vicioso en su mayoría. Las mujeres son haraganas, livianas, sucias y chismosas. La miseria y la inmoralidad señorean por doquier. En general, Viana no ha calumniado a nuestro paisano. La triste verdad es esa. La leyenda de la *Arcadia cimarrona* se ha disipado. Hace largos años que el rudo gaucho primitivo y la patriarcal virtud, son raros en nuestros campos. Después de un breve ciclo heroico, la raza gaucha entró en un período de decadencia, que se prolonga hasta nuestros días. Viana ha visto a nuestro paisano en esta etapa decadente de su involución. Y así lo ha pintado.

Los relatos de “Campo” tienen así, además de su valor literario, un positivo interés sociológico; y en esto sí, el arte de Viana realiza plenamente la aspiración de la novela naturalista y experimental, en cuanto quiere ser un documento.

Acevedo Diaz nos había dado — en “Ismael”, en “Grito de Gloria”, en “Soledad” — al tipo gaucho en su período de grandeza natural, en la genuinidad de sus atributos raciales, en la integridad de sus caracteres históricos. El paisano degenerado que nos presentan los relatos de Viana, es el producto de ese triste proceso social que trazamos esquemáticamente, y que — por paradójica ironía — no es otro que el proceso del desenvolvimiento mis-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

mo del país, dentro de las formas de la civilización europea. En un paralelismo de sentido inverso, a medida que el país ha ido *progresando* ha ido degenerando la población gauchesca.

Hasta 1875, — en que el régimen de Latorre hirió de muerte al caudillismo cimarrón — el gaucho había sido el tipo estético primitivo que nos presenta “Ismael”; en adelante, y de mal en peor a cada etapa, será el paria degenerado de las narraciones de “Campo”.

En nuestro ensayo sobre la evolución sociológica del Uruguay, hemos expuesto ampliamente este proceso de la decadencia gaucha; resumiremos aquí sus principales rasgos, por la íntima relación que tal fenómeno tiene con la obra de Viana.

*

* *

La dictadura militarista de Latorre, al abatir al caudillaje, extirpó al órgano político de la campaña. Latorre ha sido en nuestra evolución política, el Luis XI, — valga la feliz comparación del historiador Melián Lafinur. El suprimió, en efecto, nuestro feudalismo caudillesco del interior, centralizando el poder político en la capital, que, hasta entonces, habíase sentido débil frente al territorio, siendo siempre precario su gobierno. Bajo el régimen despótico latorrista, todos los caudillos, grandes y chicos, fueron, u oficializados o suprimidos; al que se sometía, se le daban, después de arrancarle las uñas y los dientes, cargos y honores, dependientes del Ejecutivo; al contumaz rebelde, al

ALBERTO ZUM FELDE

que no quería enajenar su señorío, se le hacía caer en una emboscada. Muchos comandantes revolucionarios de la víspera se convirtieron en comisarios de sus pagos, y aun en jueces de paz, es decir, en simples empleados del gobierno.

Así desposeída de este órgano político y guerrero, la población gaucha está entregada a la acción dominante y absorbente de la autoridad policial. La centralización de la fuerza operada por Latorre, el robustecimiento del ejército de línea y el auge militarista de Santos, preparan la acción presidencial de Herrera. La instauración del presidencialismo intensifica la influencia de la ciudad sobre la campaña. Hasta entonces, la campaña ha predominado e influenciado a la ciudad, mucho más de lo que la ciudad influenciaba; desde ahora, la ciudad toma vigoroso ascendiente sobre el territorio.

La máquina del oficialismo, tritura entre sus engranajes la rebeldía de la raza gaucha, la somete a la función electoral pasiva bajo la férula de los comisarios. A medida que la autoridad policial se robustece y extiende, la libertad gaucha disminuye, y con la libertad, las virtudes primitivas del carácter. Obligado a optar entre el sometimiento o la delincuencia, el gaucho se hace humilde, compadre criminal; acorralado, se vuelve hipócrita y traicionero; o se ensimisma en una misantropía huraña, mugiendo sordamente, como un toro. La ociosidad se trueca en vagancia, la independencia en miseria; el paisanaje adquiere vicios que no tenía, engordan otros que eran flacos; el juego, la caña, el abigeato y la pendencia lo van haciendo pasar en gran número por los calabozos de las Comisarías y de las

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Jefaturas, por el sable de los cuarteles. La vida se hace difícil: hay que ser peón o milico, a la fuerza. Hay arreadas en vísperas de elecciones. "Hasta la hacienda baguala cae al jagüel con la seca", dice el viejo Vizcacha en *Martín Fierro*. Hay gran seca política y el gauchaje bagualón se acerca a las comisarias, jagüeles de la autoridad. Es preciso estar bien con el patrón y con el comisario. En cada gaucho domado y resignado, hay un viejo Vizcacha, filósofo vividor, ¿qué remedio!

Latorre había prometido limpiar la campaña de matreros, suprimir de raíz el abigeato. Y lo cumplió de modo brutal, matando cientos de gauchos y trayendo otros cientos a los cuarteles para convertirlos en milicos. Bajo su régimen de terror, por robar una oveja se pegaba cuatro tiros a un hombre. Y es preciso hacer constar, a este respecto, que el gauchaje conservaba aún en gran parte, los hábitos y los conceptos de su jurisprudencia primitiva, cuando el ganado medio cimarrón era de todos, o por lo menos, había de él tanta abundancia, y era tan mínimo su precio, que apoderarse de un animal no constituía delito.

Pero, desde que el *progreso* avanzó hacia el interior, por la instalación del ferrocarril, el aumento de la inmigración, y el desarrollo del comercio, las condiciones económico - sociales de la vida rural se fueron transformando rápidamente.

Cada línea férrea es a la vez tentáculo que la ciudad alarga y conducto por el que envía sus elementos. Por donde iba hasta ahora, lardeando y dando tumbos, a fuerza de picana y de ternos, la carreta gliptodóntica, introduce el ferrocarril sus

ALBERTO ZUM FELDE

rieles brillantes, y el estrépito del tren veloz atraviesa las soledades salvajes, donde antes no se oía sino el mugir del toro o el grito de los chajaes.

Por donde avanza la vía férrea, la estancia se transforma. La tierra se valoriza, el ganado sube de precio, la hacienda bovina aumenta y disminuye la caballar; ya no hay hacienda cerril; toda está marcada, contada, apartada en potreros con alambrado; una vaca vale tanto y un carnero cuanto. Se suprime el uso de las boleadoras; es preciso que el ganado no se estropee; todo se aprovecha, cuero, hueso, pezuñas, cuernos, cerdas. Comienza la exportación de animales en pie y la zafra lanar toma importancia suma. Se establecen los frigoríficos. Aparecen en los campos el Durham y el Hereford, traídos de Inglaterra, el Lincoln y el Merino, importados para cruzamiento. El mejoramiento del ganado preocupa a los estancieros; se buscan tipos de mestización animal que den mayor rendimiento por su peso o por su lana. La ganadería tiende a hacerse industria técnica: se acaba aquel deporte bárbaro en que el gaucho ejercitaba el músculo vigoroso y bravío. La vida de la estancia se torna regular y el trabajo monótono. El paisano se ve obligado a cambiar de costumbres y de indumentaria, adaptándose a las nuevas condiciones. Sustitúyese la bota de potro por la bota de fábrica o la alpargata, y el chiripá por la bombacha o el pantalón comprados en la pulpería o en la tienda del pueblo. Ya no se oye el rinrín de las nazarenas; se acaban las corridas de sortijas, los pericones y los gatos; se conservan las carreras de parejeros, pero la fiesta no tiene el carácter de antes: falta colorido. La pol-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

ca, el vals, la mazurca, bailes de la ciudad, suplantaban al baile criollo. La propia guitarra tradicional y romántica, que han pulsado el amor, el humor y el heroísmo, en los fogones y bajo los ombúes, en los atardeceres de la enramada y en la fatiga de los campamentos, la guitarra, grave y cálida como una hembra apasionada, empieza a tener por rival el acordeón, gangoso cocoliche, que avanza contoneándose desde los pagos de Canelones.

*

* *

Resumamos otros rasgos de aquel estudio, necesarios a la exégesis de la obra de Viana.

El régimen ganadero primitivo, daba holgado abasto a la población: una estancia tenía cuantos peones acudían a ella, y fuera de la estancia no era difícil la vida. Al valorizarse los ganados, desaparecer la hacienda cerril, importarse animales finos y cuidarse más los rodeos, la carne ya no abunda, ni el animal se desperdicia. El abigeato — antes cosa venial — es ahora delito castigado severamente. Los estancieros no conservan durante todo el año sino los peones necesarios para el cuidado de las haciendas: pocos hombres bastan para atender estancias de leguas; sólo en la época de la esquila y la yerra se toman peonadas ocasionales, que se despiden luego. Este sistema reduce necesariamente a la miseria gran parte de la población rural. El latifundio, efecto natural de la despoblación y del poco valor de las tierras durante los siglos XVIII y XIX, ha sido la única forma posible de la propie-

ALBERTO ZUM FELDE

dad; así como la ganadería bruta, la única forma de industria. Pero al cambiar las condiciones económicas, por el ferrocarril, por la exportación de productos animales en gran escala, por la valorización consiguiente de la tierra y del ganado, el latifundio se convierte en un elemento adverso, porque crea la miseria de gran parte de la población rural. La poca demanda de brazos con respecto a la población hábil para el trabajo, determina sueldos mínimos, apenas lo suficiente para vegetar. El peón de las estancias, está casi solamente por la casa y la comida, más unos reales para pilchas, taba y pulpería; gran parte, se pasa el año de tapera en galpón esperando la época de la zafra. Eliminada toda competencia, no hay posibilidad de prosperar, ni de salir nunca de peón. Y éstos son los que están mejor. Gran parte no tiene ni aun esto, pues no hay trabajo para todos en las estancias; viven del merodeo, del pichuleo, de la servidumbre, de las changuitas, de los parejeros, de la limosna, de la prostitución, no se sabe de qué. Este es el más poderoso factor de la degeneración de la raza, porque produce la debilidad, la suciedad, la inmoralidad, la ignorancia, la delincuencia.

En los tiempos patriarcales del país, una estancia podía ser una tribu. Muchas familias vivían en ella y de ella, por la abundancia que había, y todo costaba nada. Ahora, una estancia es una extensión de muchas leguas cuadradas, con montes y arroyos, toda dividida en potreros, poblada de ovejas y vacas, con una casa confortable en el alto, rodeada de galpones; y todo al cuidado de una docena de peones al mando de un capataz. El estanciero

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

vive generalmente en la ciudad y viene a pasar aquí el verano; un mayordomo cuida los intereses. Cuando el latifundista es medio gaucho vive en la estancia y tiene por los alrededores ranchos con chinas y numerosos hijos naturales. Este es el tipo general del latifundio ganadero.

Este sistema del latifundio ganadero, origina, pues, a partir del último tercio del siglo XIX, la ociosidad, la miseria y la degeneración de gran parte de la población rural. La familia propiamente dicha escasea; la prostitución, la promiscuidad y el matriarcado es lo general. En ranchos pequeños y míseros, viven mezclados hombres, mujeres, niños, viejos, enfermos y sanos. Los hermanos son hijos de varios padres y a veces de padres desconocidos; son frecuentes el incesto y la rufianería.

Así, de consuno con aquellos factores políticos a que antes hicimos referencia, estos, económicos, van haciendo perder cada día más al paisano su altivez, su concepto del honor, su austeridad varonil, su sencillez patriarcal de otros tiempos. A la degeneración moral se suma luego la degeneración fisiológica; la mala alimentación, la vivienda infecta, la miseria, en fin, hacen tuberculosos en gran número. La prostitución propaga desde los arrabales de los pueblos, su sífilis, como una plaga.

*

* *

La obra de Javier de Viana, planteaba pues, a la conciencia del país, un grave problema social. No se supo o no se quiso tomarlo en cuenta; sólo se

ALBERTO ZUM FELDE

vió la obra literaria. Mas, el problema sigue todavía hoy sin resolver, casi sin tocar. Todos los males que esa obra literaria ponía de manifiesto al terminar el siglo pasado, lejos de amenguar, han proseguido su proceso degenerativo. Se ha intensificado el *progreso*; paralelamente, se ha extendido la miseria — moral y física — del proletariado rural. Un escritor del carácter *verista* de Viana, no podría trazar hoy, de nuestro paisanaje, un cuadro menos sombrío.

En estos últimos años se ha legislado mucho — y en parte muy bien — en materia económico-social; pero se ha legislado casi exclusivamente para la ciudad. Ninguno de los beneficios de las llamadas leyes sociales alcanzan al miserable y envilecido habitante de nuestros rancheríos, menguado descendiente de los gauchos heroicos de las patriadas, a quienes, por ironía, la ciudad ha levantado un monumento. El problema social de nuestros campos, que ya, de modo tácito, planteaban hacia 1900 los relatos de Viana, sigue reclamando aún, en vano, la atención de los hombres de Estado.

•

* *

En “Gaucha”, se ha aventurado Viana fuera del terreno estrictamente realista de sus otras narraciones, intentando obra de cierta grandeza poética, por la emotividad estética de sus elementos. Se ha salido asimismo del plano de simple observación objetiva de la vida vulgar de la gente de

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

campo, para tratar un asunto de caracteres excepcionales, así por lo raro de los personajes como por las circunstancias novelescas.

Solo en parte ha sido logrado el intento. La figura del viejo trenzador — solitario y mudo habitante del bañado, fosco y sombrío misántropo en su tapera, que parece como reconcentrado en un trágico regreso a la animalidad — es sin duda una concepción de gran fuerza sugestiva, y aun en su extraña psicología reconocemos rasgos evidentemente verdaderos, siendo como la degeneración maniática de ese tipo de viejo gaucho reconcentrado y silencioso, que suele encontrarse todavía en los pagos más agrestes del territorio.

La figura de Juana, la sobrina huérfana que el viejo recoge en su guarida salvaje, ya parece una excepción un poco más arbitraria. Es una histérica, privada de toda sensibilidad sexual y emocional, arduo caso de estudio psiquiátrico, de cuya anormalidad el novelista nos da unas referencias y unas explicaciones que no convencen. En ningún momento este personaje da sensación de realidad, sino de mero capricho, ni aun teniendo en cuenta que es una histérica. Pero aun mero capricho, podría ser aceptable y hasta admirable artísticamente, si el autor no se mostrara tan confuso, a la vez que tan prolijo, en los análisis pseudo - científicos que hace de su morbosa psicología. Es precisamente en esta novela, — y en este personaje, — donde la flojedad de Viana como psicologista hace crisis, malogrando en gran parte, personaje y novela.

Todos los defectos que, en este sentido hemos señalado, a propósito de "Campo" y de "Guri", se

ALBERTO ZUM FELDE

hallan aquí agravados al extremo. El autor se complace en trabajar pesadas páginas de análisis psíquicos, que abruman, tanto por lo extensos como por lo inconsistentes.

Esta abrumadora pesadez de su falso psicologismo perjudica fundamentalmente a la novela, cuyo valor hubiera sido muy otro, si el autor se hubiera limitado a la pintura simple de los tipos, y al simple relato de los hechos, unos y otros suficientes, por sí, en manos de un narrador como Viana, para dar vida intensa y perdurable a una obra.

Hubiera entonces logrado una novela poemática de las mejores de nuestra literatura — algo semejante a “Soledad” de Acevedo Diaz, con la que tiene algún punto de contacto — dada la dramaticidad de los caracteres y la belleza bárbara y sombría de las escenas.

*

* *

Entre la abundantísima producción menor de Javier de Viana, — los cuentos que escribió, por docenas, para las revistas — debe destacarse especialmente “Facundo Imperial”. Es un boceto magistral de un tipo gaucho, bravo, altivo y noble, al que las persecuciones arbitrarias de la autoridad, en su pago, traen al fin, en una de aquellas arreadas famosas, a un cuartel de la ciudad. Los brutales castigos disciplinarios, — aquellas tandas de azotes con varas de membrillo, curadas con salmuera y ensordecidas con *dianas*, que es fama dábanse a diario en los cuarteles del tiempo de Santos y Latorre — acaban por doblegar su carácter, dejándole

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

más manso que un borrego. De altivo y noble que era, se torna hipócrita y servil a tal punto que al fin consiente, disimula y aprovecha los amoríos de su propia mujer con el capitán de su compañía.

Este cuento, — que literariamente es uno de sus trabajos más vigorosos — como *documento* representa una de las facetas más interesantes de aquel proceso de la dominación del campo por la ciudad, a que antes nos referimos: el de los cientos de gauchos, y entre ellos la *flor y nata* del paisanaje, que las dictaduras militares fueron convirtiendo en milicos.

*

* *

Javier de Viana no es, precisamente, un prosista. Su prosa carece de arte propio, está desprovista de cualidades estéticas, y aun puede asegurarse que es incorrecta y vulgar a menudo. Espontánea y corriente, demasiado corriente y común a veces, esa prosa tiene, sin embargo, una virtud que la hace especialmente apta para el género de narración que el autor cultiva: el color. Viana es un escritor puramente colorista y su pincel tiene la crudeza y aun la brutalidad del más neto verismo.

Fiel a este colorismo verista, el lenguaje gauchesco en que hablan siempre sus personajes está reproducido en sus más exactos detalles, con todos los modismos especiales de sintaxis y de pronunciación que hacen de él una verdadera forma *dialectal*

ALBERTO ZUM FELDE

con respecto al idioma castellano común a todos los países de hispano origen, y que es el órgano *ecuménico* de nuestra literatura.

Ocupando los diálogos una gran parte de sus relatos, tal característica, si bien acentúa el realismo de la obra, restringe fatalmente su alcance a los límites regionales del Plata, donde ese lenguaje dialectal es entendido por una mayoría; pero fuera de tal límite, en España y aún en todo el resto de América, — donde cada país tiene sus modismos propios de lenguaje inculto, muy distintos entre sí — resulta de comprensión difícilísima y poco menos que ininteligible.

Tal género de realismo regional plantea un grave conflicto literario entre nativismo y universalidad. Por un lado, ¿puede el autor hacer hablar a sus personajes gauchescos en otro lenguaje que en el suyo propio, sin desvirtuar en cierto modo sus características?; por otro lado ¿no debe toda obra literaria de cierta categoría aspirar a lo universal?; y no es una limitación empequeñecedora de la obra ese alcance exclusivamente regional y tan circunscrito?

De un modo total, ese conflicto es insoluble; y los escritores cuya producción contenga caracteres gauchescos, deben resignarse a que una parte de su producción, más o menos grande, no pueda franquear las fronteras regionales. Pero es indudable que puede reducirse en mucho tal inconveniente, siempre que el escritor no abuse del empleo de ese lenguaje, o mejor dicho, lo use sólo en la medida estrictamente necesaria para caracterizar o para no descaracterizar a sus personajes.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

*

* *

En general, los escritores de ambiente gauchesco — que son la mayoría de nuestros escritores narrativos, por que nuestra narrativa es todavía, predominantemente campera — abusan del modismo dialectal llevándolo a su más fiel reproducción fonográfica, esto es, incluyendo en el modismo criollo todos los vicios, digamos así, de pronunciación, a punto de hacer a veces engorrosa la comprensión de muchas frases para los mismos lectores platenses, no muy íntimamente familiarizados con el ambiente campero. Esto es ya un error literario. Tal reproducción fonográfica del lenguaje gauchesco (de una ortografía arbitraria al escribirse) no es necesaria a la caracterización de los personajes; sólo barbariza, oscurece y restringe el relato. Es, a su vez, un procedimiento vicioso. Limitado el lenguaje campero a lo indispensable, esto es, a sus vocablos y giros más genuinos, sustanciales y pintorescos, el relato, sin perder el realismo de su caracterización, ganaría literariamente en el sentido de su universalidad.

Hay una gran parte de la literatura platense, que no será nunca más que restrictamente platense, debido a ese error de la reproducción fonográfica del lenguaje dialectal popular, respondiendo a un propósito de realismo pintoresco. Y no sólo en los asuntos camperos sino en los urbanos; pues al lenguaje gauchesco vino luego a sumarse el *cocoliche* y el *lunfardo*, productos populares del suburbio, especialmente empleados en el sainete, con un

ALBERTO ZUM FELDE

abuso rayano en la chocarrería, aun cuando podría justificarse en este caso, por la índole generalmente burlesca y reidera de esa producción popular. Otra cosa es ya el cuento o la novela de carácter serio.

Javier de Viana fué el primer escritor de alcurnia que, respondiendo a su procedimiento de pintor realista, empleó, con abusivo exceso, el lenguaje gauchesco en sus relatos, cuyo dialogado es por tanto incomprensible, en gran parte, para los lectores no platenses. No es ésto un defecto de su obra, considerada en sí misma; pero es, sí, un aspecto negativo con relación a sus alcances extra-regionales. Pudo Viana, así mismo, haber reducido en mucho el empleo del fono-grafismo dialectal, con ventaja para la universalidad literaria de su obra.

DELMIRA AGUSTINI

Cuando Delmira Agustini publicó "El Libro Blanco", un movimiento de admiración y de estupor se produjo en el pequeño ambiente intelectual del país. Nunca hasta entonces, habíanse dado versos de tal hondura mental, y dentro de tan magníficas formas imaginativas, como los de esa graciosa muchacha, de carne y alma en flor, que nunca había cursado ninguna clase de estudios ni pisado un aula académica. La poetisa no contaba aún veinte años, y algunos de sus poemas fueron escritos a los quince.

Espíritu tan serio y cauteloso como el de Vaz Ferreira, dijo de ella, expresando aquel sentimiento de asombro: "Si hubiera de apreciar con criterio relativo, teniendo en cuenta su edad, etc., calificaría su libro, sencillamente como *un milagro*. Vd. no debiera ser capaz, no precisamente de escribir, sino de entender su libro. Como ha llegado Vd., sea a saber, sea a sentir lo que ha puesto en ciertas páginas suyas, es algo completamente inexplicable."

Aquella profundidad *metafísica* de sus versos, en una niña casi, que carecía de estudios y que, ignorando la filosofía de los libros, carecía así mismo de la experiencia normal de la vida, era un caso que escapaba a toda exégesis de método determinista, y representaba para la fisio-psicolo-

ALBERTO ZUM FELDE

gía científica un desconcertante enigma. Sólo actualmente, a la luz de la nueva psicología intuicional — que reconoce en la conciencia la actuación de factores internos más profundos e inmediatos que los del intelecto — aquel *misterio* de Delmira Agustini puede ser, hasta cierto punto, comprendido.

Lo que llamamos Intuición era sólo, hasta ha poco, una expresión literaria, una metáfora, sin valor concreto para la psicología, del mismo modo que muchas otras expresiones, que en el lenguaje de la época anterior representaban ideas ajenas al positivismo científico. En rigor, sólo se admitía como explicación valedera de los fenómenos de conciencia, la mecánica del determinismo; todo era percepción, asociación, memoria, sugestión, herencia, actividad refleja, ley de adaptación, proceso de lo simple a lo compuesto y de lo concreto a lo abstracto, etc.; y todo lo demás, mera literatura.

No fué sino después de 1920 — fecha aproximada de la llegada de Bergson, aquí al Plata, — que esa vaga metáfora literaria empezó a cobrar un valor real en la psicología, convirtiéndose en el eje de la nueva concepción de la vida. La época actual — fuera de sus grupos positivistas ya rezagados, cree que existe en el hombre un modo de conciencia profunda, ultra intelectual y ultra racional, en la que se funda toda psicología de orden estético, metafísico y religioso, por cuanto significa el conocimiento inmediato y directo de la vida, no ya en sus formas, sino en sus contenidos, en sus esencias.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Implica asimismo, tal *facultad* humana, agudísima en ciertos tipos de selección, algo como el fenómeno de una pre-conciencia, una especie de rara madurez espiritual, anterior a toda experiencia actual, como si — al decir vulgar — ya nacieran sabiendo. Y, en todo caso, un conocimiento esencial de la realidad, que no avanza por los caminos normales, sino por otros, de velocidades misteriosas.

*

* *

Delmira Agustini se nos presenta como el más extraordinario caso de conciencia intuitiva habido en nuestra literatura. De chica, manifestó ya una lucidez precoz asombrosa para toda clase de aprendizaje; a poco más de un año de su edad, ya hablaba claramente. No fué nunca al colegio, porque su madre, mujer culta, quiso ella misma servirle de maestra. A los cinco años sabía leer y escribir correctamente. A los diez escribió los primeros versos. Sólo tuvo dos profesores: de piano y de francés. Niña todavía, ya ejecutaba al piano las partituras clásicas más difíciles.

Como todos los espíritus precoces y delicados, tuvo una niñez callada y melancólica, retirada de juegos y de amigas, recogida junto a su madre, en quien halló abrigo propicio para su temprana vocación literaria; y a la edad en que las otras muchachas sólo piensan en las doradas futilidades del mundo, ella leía apasionadamente, y hasta altas horas de la noche, a los poetas y a los novelistas más sutiles y más amargos de la *Decadencia*.

ALBERTO ZUM FELDE

Colaboró desde sus primeros años en revistas del país, tales como "La Alborada", que publicaban en lugar preferente sus versos trémulos de adolescencia, en los que ya latía el germen de su poderosa personalidad lírica. Y hacia los veinte años publicó ese "Libro Blanco", que mereciera a los más severos críticos el concepto de *milagro*. No era aquel, sin embargo, mas que el fruto todavía en agraz. Tres años después editó "Cantos de la Mañana", que ya contiene algunos de sus poemas definitivos; y finalmente, en 1913, "Los Cálices Vacíos" en el que su expresión alcanza el grado supremo de intensidad, y su individualidad original su madurez espléndida.

"El Libro Blanco" es, como su título lo indica, el casto libro de su adolescencia. Un alba vestidura virginal—traje de marmóreas vestales y de seráficas eucaristías, oculta, tras las alas plegadas del pudor, toda carnal desnudez y todo instinto erótico. La poetisa aparece en él, como hecha de puro pensamiento; sus motivos y sus imágenes sólo expresan el grave vuelo de las ideas sobre la realidad del mundo; y sus sueños son del más puro platonismo moral. Una alta facultad de abstracción ideal se manifiesta en la virgen adolescente. En términos vulgares, podría decirse que en ella el *cerebro* habló antes que el *corazón*.

El *Libro Blanco* tiene, sin embargo, una simbólica *Orla Rosa*. Bajo la veste cándida y serena, asoma ya, al final, la palpitación poderosa del Instinto. La túnica severa se entreabre y deja ver el muslo de la diosa. Son las composiciones de última data, situadas al terminar el libro, como

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

anunciando ya la magnífica florescencia de igneas rosas carnales que ha de seguirle. Sobre el plinto de mármol brota la llama del sacrificio. “El Libro Blanco” es la crisálida de su genialidad poética.

En “Cantos de la Mañana”, y más en “Los Cálices Vacíos”, hallamos ya a la estatua de carne, palpitante en el impudor soberano del Instinto, desnuda de su casta vestidura, estremecida por profundas ansias vitales, transformada en una fuerza dionisiaca de la naturaleza; hallamos ya a los arcángeles puros del pensamiento caídos en el dolor pasional de la Materia, convertidos en trágicos luzbeles, de hermosura sombría y atormentados sueños.

Eso que pudiéramos llamar la encarnación del espíritu de Delmira en la sustancia candente y oscura de su propia feminidad, su *caída* en la realidad trascendental del Sexo, es lo que hace, empero, la genialidad original de su poesía.

Al principio era sólo el pensamiento abstracto, cerniéndose libremente en su vuelo teologal sobre la vida; después fué el pensamiento *dentro* de la sustancia, animando la carne sensual, agitándose y sufriendo con ella, pugnando desde su ciega oscuridad para florecer en magníficos sueños; después fué la poesía con raíces en la realidad trágica de Dionysos, la voz que asciende de la enorme inconsciencia metafísica, el grito más profundo de la Vida.

*

* *

Pudiérase decir, así, que la poesía de Delmira es naturalista, pero en el sentido de Goethe, de

ALBERTO ZUM FELDE

Schopenhauer o de Nietzche, vale decir, de un naturalismo con “voluntad metafísica” y para cuyo sentido profundo de la vida, todas las formas y fenómenos, no son sinó expresiones de una sublime Inmanencia, oculta tras el velo de Maya.

Su naturalismo vitalista — no doctrinario, sinó intuitivo — asume así, modos casi religiosos; religión de danzas y de hechizos, culto mágico.

Y en cierto sentido podría decirse también que es Delmira hija de Nietzche, por su sentimiento de una estirpe heroica, superior y soberbia, que habría de brotar de su carne; su aspiración fervorosa al Super-Hombre, camino hacia el cual, era el grito erótico de su Sexo.

El erotismo de la poesía de Delmira, está todo él inspirado en esa idealidad, de una estirpe suprema.

“Yo esperaba suspensa el aletazo
del abrazo magnífico; un abrazo
de cuatro brazos, que la gloria viste
de fiebre y de milagro, será un vuelo;
y pueden ser los hechizados brazos
cuatro raíces de una raza nueva.

Cuando ofrece su cuerpo, en soberano impudor, “como si fuera la inicial de tu destino, en la página blanca de mi lecho”, no lo ofrece al *simple goce carnal* del hombre, ni a su propio goce carnal, sinó a los misterios trascendentes de la Vida, a un más allá ideal del deleite y de la carne. Diríase que su erotismo es sólo la bella corteza física, bajo la cual corren aquellas, que dijo Maeterlinck, *aguas negras y profundas*.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego...
Pido a tus manos todopoderosas
su cuerpo excelso derramado en fuego
sobre mi cuerpo desmayado en rosas!

La eléctrica corola que hoy despliego
brinda el nectario de un jardín de esposas;
para sus buitres en mi carne entrego
todo un enjambre de palomas rosas.

Da a las dos sierpes de su abrazo, crueles,
mi gran tallo febril... Absintio, mieles,
viérteme de sus venas, de su boca...

Así tendida soy un surco ardiente
donde puede nutrirse la simiente
de otra Estirpe, sublimemente loca...

Este sentido trascendental de su *libido*, es lo que diferencia genéricamente su poesía, de la poesía erótica en general, y en especial del erotismo de otras poetisas modernas, de una calidad más simplemente sensual. En la poesía de Delmira hay sexualidad apasionada y desnuda, pero no hay, propiamente, sensualismo. El deseo amoroso, el goce carnal, no aparecen nunca como una finalidad en sus poemas: son caminos hacia un más allá de sí misma, tienen el sentido trágico de un sacrificio. Diríase que no son cosas para ella, sino para un dios, del cual ella es la sacerdotisa.

Sólo una excepción podría tal vez citarse a este respecto, en toda su producción; el poema "El Cisne", evidentemente sugerido por la imagen

ALBERTO ZUM FELDE

mítica de Júpiter y Leda, y acaso por su sugestiva representación moderna en los dibujos de Moreaux, que conocía. Cabe observar que, es éste, no obstante su real valor poético, uno de los motivos más *literarios* de su obra; vale decir que no ha sido, tanto como los otros, arrancado de las propias honduras vitales. Y es casi obvio hacer constar que, por ser este el más *sensualista* de sus poemas, o el único, tal vez, ha sido vulgarmente el más celebrado.

*

* *

La poesía de Delmira, — así en sus motivos eróticos, los más característicos, como en aquellos de los que todo *libido* está ausente — es un férvido y anhelante soñar; lo que ella ama y canta, no es la simple realidad que pueden alcanzar sus manos: es una supra-realidad que está más allá de sus sentidos, son las imágenes engendradas por su propio ensueño trágico, son fantasmas que no pueden apresar sus brazos carnales. Por eso, todos sus poemas están hechos de visiones extraordinarias y de gritos de angustia. Semejante a las antiguas pitonisas, una especie de sonambulismo lúcido la posee; y con frecuencia su voz suena enronquecida y lejana, hablándonos desde las profundas cavernas de sus sueños.

El mundo de sus imágenes, tiene muy poco de aquel mundo gracioso de la sensualidad pagana, con sus *rosadas ninfas* saludables, sus faunos flau-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

tistas y sus juegos amorosos sobre la hierba; es el suyo un mundo sombrío y atormentado en el que arden celestes hogueras; figuras ideales lo pueblan, como de dioses olímpicos, pero sus cuerpos proyectan sobre el muro de la realidad sombras monstruosas.

En sus praderas de encendidas rosas—ígneas como incensarios—sopla un cálido viento huracanado, lleno del sacro horror que enloquecía a las bacantes. Y cuando el viento se acuesta, en el silencio hondo, sin fondo, más trágico que el clamor, se oye su voz, la voz apasionada y desolada de la poetisa:

“En mi alcoba agrandada de soledad y miedo
taciturno a mi lado apareciste
como un hongo gigante, muerto y vivo,
brotado en los rincones de la noche
húmedos de silencio...”

El amante espectral, en la caverna mágica, se inclina hacia ella, “como un enfermo de la vida a los opios infalibles y a las vendas de piedra de la muerte”; “como el gran sauce de la melancolía a las hondas lagunas del silencio”; “como la torre de mármol del orgullo, minada por un monstruo de tristeza”... En el lúgubre ensueño pasional, ella vibra como la cuerda tensa y pulsada de un instrumento; y su mirada es “una culebra apuntada entre zarzas de pestañas, — al cisne reverente de tu cuerpo...”, “una culebra glisando entre los riscos de la sombra, — a la estatua de lirios de tu cuerpo”... La escena termina en una burla muda

ALBERTO ZUM FELDE

y trágica: “Yo esperaba, suspensa, el aletazo del abrazo magnífico — y cuando te abrí los ojos como un alma, y vi... — que te hacías atrás y te envolvías — en yo no sé que pliegue inmenso de la sombra...”

Esta “Visión”, expresa y simboliza la poesía y la vida de Delmira Agustini. No nos referimos, precisamente, a la tragedia objetiva y cruenta que acabó con sus días breves sobre la tierra; sino a la otra, que vivió dentro de sí, y que fué, a la vez, su tormento y su gloria.

Tragedia de la carne mortal, quemada por ansias inmortales; tragedia de la criatura humana, condenada a sufrir la quimera ardiente de sus sueños; tragedia del sueño fúlgido aprisionado en la cárcel de la realidad cotidiana; tragedia del pobre cuerpo hecho de rosas efímeras que debe contener, como un vaso frágil y sensible, la intensidad tremenda de un espíritu venido desde muy lejos, y cuyos ojos ven en esa sombra de Dios, que es venda piadosa para todos los ojos...

Querer vivir físicamente el sueño, querer encarnar las imágenes, querer convertir la propia subjetividad espiritual en realidad objetiva y corpórea: he ahí el dolor absurdo de Delmira, que puso en su boca sensual un gesto amargo, en torno de sus ojos iluminados, hondas sombras nocturnas, y en sus versos esa palpitación patética que les da entidad por encima de la sola literatura.

Todo el dramatismo de su poesía radica en esa contradicción dolorosa entre su realidad y su sueño. Soñar férvidamente una imagen magnífica que no pueden apresar los brazos carnales; desper-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

tar del profundo delirio visionario a la opaca y pesada forma de la materia; buscar, anhelante, en la vida, las formas de los símbolos que su Instinto y su Mente fraguaban en radiante plenitud de vida interior: tal la emoción que palpita a través de todos sus poemas...

La imagen que ella misma ha forjado en la fragua de su sueño, la domina y la enagena luego, la chupa, como un rutilante vampiro desde la sombra. El amante ideal que ansía y espera "ha de ser vivo a fuerza de soñado — que sangre y alma se me va en los sueños". El amante ideal, "tallado en prodigios de almas y de cuerpos", "arraigando sus uñas extrahumanas en mi carne — solloza en mis ensueños".

*

* *

Profundamente femenina, femenina hasta las raíces más oscuras y misteriosas del sexo, la poesía de Delmira es también, no obstante, de una virilidad de pensamiento, por así decirlo, no alcanzada por ninguna otra poetisa, sólo encontrable en ella. La palabra *virilidad* parece, en este caso, dura, contradictoria y hasta absurda; quizás lo sea; pero, en verdad no se halla otra, en nuestro limitado lenguaje de definiciones, para significar esa facultad suya de abstracción metafísica y de energía verbal características de la mentalidad masculina.

Delmira Agustini, criatura de excepción, aúna la recia mentalidad varonil a la más profun-

ALBERTO ZUM FELDE

da y delicada sensibilidad de mujer; su estro domina tanto la pura emoción como la idea pura, y su poesía va desde la más ardua entelequia a la más fresca gracia, haciendo correr oscuros ríos ardientes por sensitivos cauces de rosas. Pensamientos profundísimos acerca del ser, del destino, del amor y de la muerte, brotan de su frente tempestuosa, sin herir las palomas carnales de su pecho... Y ello, por la sola virtud de su intuición poderosa. "A veces yo temblaba del horror de mi sima...", dice en un verso. También el lector tiembla, a veces, — ante la hondura de su pensamiento, ante la deslumbrante fuga de sus imágenes, — del horror de esa sima sin fondo, en cuya arista la poetisa camina, con la extraña seguridad de los sonámbulos al borde de las altas cornisas.

Así como no procede del estudio su sabiduría metafísica, sino de su revelación intuitiva, su pensamiento está a mil leguas de todo didactismo y de toda dialéctica; jamás se halla en su verso un tecnicismo filosófico, una definición libresca, un tópico de cátedra. Su pensamiento habla el lenguaje vivo de la Intuición, un lenguaje de imágenes, de símbolos. Toda su poesía es de sentido metafísico; pero toda su metafísica es poesía. Por ello quizás, algunos — no admitiendo que haya otra filosofía que la de los Textos — han negado valor mental a la obra de Delmira; pero, el único *filósofo* propiamente tal que ha habido en el Uruguay, reconoció que era milagroso que ella, no ya escribiera, sino comprendiera lo que escribía.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Una de las composiciones de Delmira más culminantes de ese sentido — y al par en el de la Imagen — es la “Plegaria de Eros”.

*

* *

No fué Delmira una artífice del verso. Sus formas poéticas carecen, en general, de ese equilibrio gracioso o de esa severa armonía arquitectónica, en que se expresa la serenidad del ánimo y cuajan las arduas disciplinas estéticas.

Es demasiado tumultuosa y atormentada. Su verso no corre como claro río en que se refleja el paisaje, sino como turbio torrente, que arrastra el lodo del fondo y desgajadas ramas de las orillas. En muy pocas de sus composiciones mantiene la proporción eurítmica de las formas; en su mayor parte es quebrada, violenta, desigual, a veces confusa, y hasta informe a veces.

Nada más lejos del hermetismo formal que su lirismo. No poseyendo un dominio estético seguro sobre su propia sustancia, la poesía fluye de su mente de un modo violento, atorbellinado, hinchando sus venas, enronqueciendo su garganta. La encausa con dificultad por los conductos de la métrica y del ritmo: tan impetuosa y ardiente es. Son como ascuas sus pensamientos, que queman las palabras, y apenas pueden ser manejados.

Casi todas sus composiciones ofrecen, al lado de grandes bellezas de expresión, fealdades de mal gusto; tras una frase de conjugación perfecta,

ALBERTO ZUM FELDE

otra confusa, balbuciente; y originalidades estu-
pendas suelen mezclarse con vanales cursilerías.
Hay en toda ella un contraste violento de calida-
des, y una constante alternativa de cosas muy
buenas y muy malas; la genialidad de sus imáge-
nes, la fuerza de su lirismo, compensan, sin em-
bargo, con creces, los defectos literarios de su ex-
presión; y obligan a olvidar esos pecados de
forma.

La poetisa murió dejando inconcluso un nue-
vo libro: "Los Astros del Abismo", que sería,
según su decir, la cúpula de su obra. En él culmi-
narían seguramente los valores de su poesía; en él
también hubiera llegado en su arte, a un más alto
y perfecto equilibrio. Así al menos, permiten
creerlo algunas composiciones anticipadas en las
revistas.

*

* *

Muchas influencias literarias obraron sobre
Delmira, sin que ninguna llegara a predominar,
supeditando su originalidad propia; tanto que,
sería difícil señalarlas concretamente. No se en-
cuentran en su poesía elementos ya conocidos ni
rastros de otros poetas. Ni en su espíritu, ni en
sus motivos, ni en sus imágenes, tiene parecido
directo con nadie, ni recuerda particularmente, en
ningún caso, a ninguno. Es una de las pocas figu-
ras líricas latino-americanas de quien pueda de-
cirse esto; pues que, en casi todos nuestros poetas
de valía, aun los más próceres, de la Argentina a

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

México, aparecen, a flor de verso, trazas de la manera de tal o cual maestro europeo. Tales influencias no impiden, sin embargo, en los mejores casos, que el poeta erija su personalidad.

En Delmira Agustini no se hallan esas influencias, así, de modo concreto. Pueden acaso percibirse, un tanto borrosas, en algunos aspectos de su expresión, influjos paganos de Darío, cuyo imperio en tal sentido fué continental; de D'Annuncio, en otros, por cuyo refinado sensualismo tenía gran culto; de Baudelaire y Poe, acaso, en sus partes sombrías. Tal diversidad de relaciones, basta ya para definir una soberanía propia.

Ninguno de los autores citados, ni otros que acaso pudieran citarse, dejaron impresa su huella de dominadores en ese suelo ardiente; tempestades y germinaciones han confundido o borrado sus rastros.

Su modalidad se halla comprendida, sin embargo, y de un modo general, dentro de la psicología literaria de la época. Si la sustancia de su poesía es universal y permanente — por cuanto atañe al fondo del alma humana y a la esencia de la eterna feminidad — el modo en que tal sustancia tomó forma y expresión, se relaciona con los caracteres literarios propios del momento en que surgió. La obra, como la personalidad, aun cuando sean originales en su raíz, están condicionadas por los factores históricos: toda obra, aun cuando sea genial y en todo tiempo valedera, es, así mismo, de su tiempo. Y en tal sentido la poesía de Delmira, participa en alto grado de aquel estado de alma “decadente”, propio de las artes y de las letras

ALBERTO ZUM FELDE

occidentales, en los últimos lustros del XIX y primeros del XX. Cuanto de hiperestesia, de pesimismo, de neurosis, de rebeldía individualista, de inquietud torturante, y hasta de perversidad cerebral hay en ese estado de alma que se inicia en aquel “nuevo estremecimiento” de Baudelaire, padre de toda esa época, y que en modos diversos perduró en toda la literatura post-romántica, palpita también en la poesía de Delmira Agustini. Ella es en cierto modo de la raza maldita de Baudelaire; y en el fondo de sus acentos, resuenan las Letanías a Satán.

La originalidad esencial de Delmira Agustini, no es sólo en relación al ambiente literario platense o americano, sino mundial. Puede afirmarse que antes de ella, ninguna poetisa había expresado con tan soberbia desnudez y acentos tan categóricos, la poesía pasional de su sexo; y en sus estrofas, el erotismo adquirió aquel sentido profundo que hasta entonces — galante y sensual — nunca tuviera.

*

* *

El carácter de su poesía por una parte, su propio temperamento por otra, mantuvieron a Delmira Agustini apartada del trato social, hasta su muerte. En el ambiente de sociedades tan imbuídas en los convencionalismos reglamentarios de la moralidad como eran — y siguen siéndolo — las nuestras, hispano-americanas, la desnudez erótica de “Los Cálices Vacíos” produjo natural-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

mente el efecto de una escandalosa transgresión a las normas del pudor femenino; y de una inaceptable licencia. Y así, las señoras de la burguesía hicieron en torno a la poetisa un vacío prudente. Quedó Delmira aislada en su ciudad, sola con sus padres, que la adoraban; y visitada por algunos escritores amigos.

Felizmente para ella, tal aislamiento no fué causa de pena. Por sí misma habíase ella apartado ya de toda sociabilidad mundana. Amaba la soledad; y el trato con las otras mujeres de su clase — pues sus padres eran ricos — sólo proporcionábale fastidio. Entre la vanalidad social y su profundo espíritu había un abismo de diferencias. Nunca concurrió a fiestas mundanas ni tuvo amigas. Vivía recogida en su casa, y de soltera sólo salía a paseo con sus padres. La gente solía verles, por las tardes o en horas tempranas de la noche, paseando lentamente a lo largo de la calle 18 de Julio. A menudo sentábanse, los tres, en un banco de la Plaza Cagancha, bajo los plátanos tranquilos, como una familia de pequeños burgueses.

Era una bella mujer de busto algo opulento, acudulosa cabellera de un rubio leonado, y grandes ojos verdiazules, — de un color de mar, más que de cielo — a los que la sombra violácea de sus ojeras, envolvía en un misterio de crepúsculo. — Y eran estos ojos, de un hondo y raro mirar, ojos que habían visto todos los misterios, — lo único que podía denunciar, en la mujer, a la poetisa.

Por lo demás, conviene saber que la terrible sacerdotisa de Eros, fué una niña perfectamente

ALBERTO ZUM FELDE

casta hasta el día de su matrimonio; y que nunca, ningún otro hombre que su marido tuvo trato carnal con ella. Todo su erotismo fué sueño: por eso fué poesía.

Dentro su misma casa, — y a pesar del infantil apego que tenía por sus padres — se apartaba y permanecía largas horas solitaria y replegada en sí misma, lejana e indiferente a todo, como absorta en un arrobó extraño. El íncubo de su lirismo la poseía.

Sus padres, comprensivos, más por instinto que por cultura, respetaban ese silencio. Concebía y escribía sus poemas en estado de *trance*, como los mediums; su sensibilidad nerviosa era tan hiperestésica en tales momentos, que la hacía daño hasta la presencia de una persona en la pieza contigua. Pasado el *trance* lírico volvía a ser con su madre la niña mimosa que fué siempre. Tocaba el piano y pintaba cosas pueriles.

Tuvo, en su corta vida, dos o tres noviazgos ligeros, con hombres de espíritu común. Contrajo matrimonio con uno de ellos, gallardo mozo y correcto caballero, que amaba a la mujer, sin duda, — a la hermosa mujer que había en ella — pero no pudo comprender el alma de la poetisa.

No era, su marido, un hombre para ella: más, acaso no era tampoco, esta mujer, para ningún hombre. No pudo el carácter de Delmira adaptarse a la realidad matrimonial; necesitaba aquella entera libertad de sí misma que siempre tuvo en casa de sus padres.

Su íncubo trágico estuvo, desde los primeros días, en conficto y guerra con su marido. No hubo

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

armonía posible, se produjeron escenas violentas, y al mes apenas de casada volvía otra vez al lado de sus padres apartándose del esposo.

Transcurrían, calladamente, los largos trámites legales de un juicio de divorcio, cuando una tarde, — en julio de 1914 — cundió por la ciudad la noticia de que Delmira Agustini había sido hallada, en la alcoba de una casa de citas, muerta de un balazo en el corazón, junto al cadáver de su marido, que aún apretaba el arma con que la había ultimado, suicidándose. Aun más que la misma tragedia pasional, sorprendieron al mundo las extrañas circunstancias de aquel suceso, en el cual no había intervenido — directamente, al menos — el tercer personaje del consabido triángulo, ya clásico en los dramas, reales o imaginados, de adulterio. Allí el amante era el propio marido, y la doble muerte habíase producido hallándose ambos solos, y en el lecho de aquella alcoba galante. Mas, a pesar del aparente absurdo, se trataba, en verdad, de un simple y brutal drama de celos; el hombre aquel amaba carnalmente a su mujer, con todo el oscuro imperio de su sexo, y sufría la angustia de perderla; acaso, oculta en el recodo del camino sospechaba la sombra de aquel tercer personaje...; lo cierto es que la atrajo — ya en vísperas de la definitiva separación legal — a una última cita de amor, quizás con la intención premeditada del crimen. Y allí estaban los dos, tendidos en la gran mancha roja de su sangre.

Los diarios, — siempre dispuestos a explotar la nota sensacional — llenaron sus páginas con las

ALBERTO ZUM FELDE

crónicas escandalosas del suceso, sin piedad ni respeto para las intimidades, en una puja de detallismo realista, donde cupo a la fotografía la parte más odiosa. Fué aquél uno de los casos más flagrante en que la libertad informativa de la prensa ha degenerado en el abuso de una licencia injustificable, ya que sólo tiene por finalidad el negocio de las empresas. La gruesa vulgaridad de una crónica policial, fué el último regalo que hizo la vida a aquella criatura extraordinaria. La poetisa frisaba, al morir, en los treinta años, y hallábase en la culminación de su potencialidad lírica.

MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA

Aun cuando María Eugenia Vaz Ferreira fue arrebatada hacia la noche profunda, que ella invocara en sus más bellos versos, antes de que la colección de sus poemas, inéditos o dispersos, que preparaba, fuera dada a la publicidad, tuvo tiempo de dejar confiada a las manos fieles de su hermano la selección que ella misma ordenara, y debe ser tenida como la expresión cabal de su lirismo, con exclusión de cualquiera otra estrofa no inserta en tal volumen.

Librada así su obra de la promiscuidad de las ediciones profanas, hechas con fines comerciales, “La Isla de los Cánticos” nos presenta la personalidad de la poetisa en el tallado justo, anticipándose a esa obra depuradora del tiempo, que separando el grano de la paja, sólo deja de la producción de un escritor aquello que es esencial y lo singulariza.

“Mi hermana—dijo en tal ocasión Carlos Vaz Ferreira — proyectaba desde muy joven publicar en libro sus poesías; pero no se decidió nunca a hacerlo: en parte, por su temperamento, al que era más grato lo imaginado que lo realizado; en parte, porque le repugnaban ciertos aspectos de la publicidad.

Lo que hacía fácilmente era dar copias de sus composiciones a personas amigas, o a quienes se las solicitaban para publicarlas en periódicos o revistas.

ALBERTO ZUM FELDE

Así fueron conocidas desde el principio, y ejercieron su influencia.

Ultimamente, sin embargo, había llevado más adelante su proyecto: había hecho preparar la composición de un folleto con una selección de poesías, y aun había empezado la corrección de las pruebas, que tuvo que interrumpir por la agravación de su enfermedad. Entonces convinimos en que yo la ayudaría para la parte material de esa corrección, si mejoraba; y, para el caso de su muerte, me pidió que yo publicara el libro. Es el presente.

Las poesías que contiene son exactamente las que ella había elegido (si bien no estoy tan seguro en cuanto al orden)".

La selección contenida en "La Isla de los Cán-ticos" (nombre definitivo del libro que antes pensó titular "Fuego y Mármol") es muy breve en sí y en relación con la labor total de la poetisa, desde sus comienzos, hacia fines del siglo pasado, hasta su muerte, acaecida en 1924; toda su producción, que abarca casi treinta años, llenaría, a haberla juntado, un grueso volumen. De ella extrajo la autora — admirable ejemplo de conciencia artística, capaz del sacrificio más duro — las noventa páginas de ese pequeño libro, poco más que un folleto, que sólo comprende cuarenta y una composiciones en total.

*

* *

Su producción, dispersa en las revistas del Plata, desde que empezó a publicar sus primeros versos, a los quince años de su edad, allá por el 90,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

puede dividirse en tres grandes períodos, cuyos caracteres distintos aparecen netamente definidos. En el primer período, hasta el 1900, la poetisa manifiesta la influencia directa y dominante de Heine. Sus “rimas”, a pesar de la reminiscencia becqueriana, transparentan aquella gracia triste, aquella dulzura irónica, aquel ritmo fugitivo de los *Cantares*, en cuya fuente germánica ha bebido. Hay composiciones suyas de esa época, tan impregnadas de ese vago módulo heiniano, que diríanse nacidas junto al propio maestro; tales: “Berceuse”, “Para Siempre”, “¿Por qué?”, insertas en el nuevo “Parnaso Oriental”, antología contemporánea dirigida por el Sr. Montero Bustamante que apareció en 1905. (El viejo “Parnaso” es el de 1837, editado por Lira).

Aun cuando la poetisa no incluyó ninguna de esas composiciones de su primera época en la selección definitiva de su libro, es lícito dar aquí como pieza documentaria, la titulada “Para Siempre”, por cierto de una fineza, dentro de su modalidad romántica, no indigna del propio Heine. Dice:

Aunque los agudos dardos
Me claves de tus desdenes,
De tu luz seré la sombra
Para siempre, dueño mío, para siempre.

Y aunque una herida me abras
A cada paso que sigo,
Mi vida irá con la tuya
Para siempre, para siempre, dueño mío.

ALBERTO ZUM FELDE

Ve, no mas, como un fantasma
Tras el supremo deleite
Del amor y de la gloria,
Para siempre, dueño mío, para siempre.

Que después que te hayas muerto
Yo me volveré al olvido
Y te guardarán mis brazos
Para siempre, para siempre, dueño mío.

A poco de cursar ya el Novecientos, la poetisa se aparta de esa primera modalidad suave y melancólica, seducida por el brillo y la sonoridad verbales: brillo de gemas imperiales, sonoridad de metales guerreros, polifonía orquestal de vocablos. Trueca así la dulzura por el brío, la melancolía por la dureza, la ironía por el énfasis. Es segura, en esta su nueva modalidad, la influencia del mexicano Díaz Mirón; es probable también la del uruguayo Vasseur.

De tal época son "Triunfal", "Invicta", "Rendición", "Heroica" y otros poemas en los cuales, al retador orgullo de la actitud, corresponde la verbalidad altisonante de la forma. Blasona en ellos, la poetisa, de una casta dureza, de una bravura púgil y de una olímpica soberbia, semejante a una Amazona que, a la cabeza de sus ejércitos de palabras, presenta al mundo batalla campal y nunca vista.

Yo soy como la firme roca erguida
Que el oleaje amenaza en su bravura
Y eternamente ante la mar vencida
Su cresta eleva en la gigante altura.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Como la cumbre hundida entre los cielos
Más allá de los astros inmortales,
Que no pueden tocar los raudos vuelos
De las más fuertes águilas caudales.

Es inútil que rujas y seguro
Contra mi pecho tu potencia esgrimas,
Yo tengo un corazón helado y duro
Como la blanca nieve de las cimas.

.....

Así como aquella primera modalidad heiniana corresponde, en la vida de la poetisa, a su primera juventud, a su dulce y liviana primavera, esta segunda manera, enérgica, egolátrica y retumbante, — cuyo defecto esencial está en su énfasis verbalista — corresponde a la plenitud cenital de su existencia, al meridiano antártico de sus treinta años de virgen fuerte y orgullosa, admirada por sus talentos y amada por los hombres, a pesar de su zahareña coquetería.

En sus versos se mostraba entonces como en su trato personal: superior a cuantos la requerían, desdeñosa del mundo, indiferente e inaccesible al amor, desconcertando a todos con sus burlas, como si sólo esperase al Superhombre digno de su soberbia. Como mujer, no era propiamente hermosa; pero su persona tenía dos poderosos hechizos: sus grandes ojos negros, de terciopelo, y su voz de un cálido timbre de contralto. Caprichosa en sus gustos, extravagante en sus actitudes, atrevida y desafiante en su conducta, se complacía en hacer lo contrario de *todo-el-mundo* y en asombrar a las gentes. Pa-

ALBERTO ZUM FELDE

recía convencida de que, a ella, y por ser ella, todo le estaba permitido.

En verdad, sino todo, le estaba permitido mucho. La alta burguesía mundana, tan celosa guardadora de las formas convencionales, le toleraba todas sus extravagancias; y hasta sus impertinencias, que las tenía. Invitada a fiestas y comidas, entreteníase en *boutades*. Lejos de censurársele, celebrábanla: “Locuras de María Eugenia”, — se decía.

Mucho de *posse* había en ello, ciertamente; mas, si no era tan loca como se hacía, distaba mucho de ser una mujer como las otras. Esa misma exacerbación de su orgullo egolátrico, llevado luego hasta la tragedia, nos la presenta como una criatura excepcional y rara; bajo esa su *posse* intelectual y su risa burlona, se ocultaba una de esas “almas malditas”, cuyo horror nadie, ni ella misma entonces, comprendiera.

Este segundo período de su vida y de sus versos, presenta así mismo dos distintas faces; tras los años de plenitud magnífica, en que, como una leona, jugaba con los amorcillos, vino un tiempo en que la mujer dejaba de ser joven, y el orgullo de su virginidad tomó en ella la ruta del desprecio hacia el amor mismo, del culto ascético a la castidad del pensamiento, de la exaltación de lo intelectual puro. Es el tiempo de su “Oda a la Belleza”, de su “Canto Verbal”, de su “Ave Celeste”, poemas en que lo mental puro, superior y ajeno a todo erotismo, superior y ajeno aun a todo lo humano, asume la forma de un idealismo estético absoluto. La poetisa ya no ama sino la frialdad perfecta de los mármoles y el brillo impoluto de las estrellas. Es por enton-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

ces que celebra en glosa entusiasta, una frase de Rodó que parece escrita para ella: “*el mármol, la carne de los dioses...*”

Y viene luego su tercera etapa. La juventud ya había huído, ligera como una corza; habíanse deshojado las rosas del verano; una misma marchitez otoñal, ajaba ya el seno de la virgen y arrebatada, en frías ráfagas, la fronda caduca de su verbo. Para el que dió sus frutos en el estío, el otoño es la dulzura del reposo; pero aquel era el otoño gris y vacío de los que no han amado, duro como un reproche, acervo como un remordimiento. La poetisa vió derrumbarse, convertida en ceniza de tristeza, la fortaleza de su orgullo; y caer de su cuerpo, en pedazos, la herrumbrosa armadura metálica de su soberbia. Quedó aterida, como un pájaro; se sintió sola y perdida entre los hombres, pobre criatura de Dios, a quien su dios negaba hasta la dulzura del consuelo... Su vida había fracasado y sólo le quedaba la liberación de la muerte.

Otro motivo de dolor vino a hacer aún más aciago ese drama de su alma solitaria; su nombre de poetisa, que antes había brillado soberano y puro como el lucero de la mañana, en el horizonte de la poesía femenina del Plata, — (a punto que, en la Antología de 1905 se dice de ella: “es, sin disputa, la primera poetisa de América y la más grande que ha tenido el país”) — se vió empañado y pospuesto por nombres nuevos; Delmira Agustini primero, Juana de Ibarbourou después, vinieron a brillar con fulguraciones más sugestivas, atrayendo todos los ojos y todas las alabanzas. María Eugenia, reivindicada en la Posteridad, vivió sus últimos años

ALBERTO ZUM FELDE

eclipsada por el fuego fascinante de las poetisas eróticas.

Era ya María Eugenia, en esos últimos tiempos, como la sombra lamentable de si misma. Vestida de un modo anticuado, abandonada en toda su persona, veíasele vagabunda y solitaria por las calles, los parques, los tranvías, un rictus sarcástico en la boca, un aire de cansancio y desaliento en su figura. Atendía una cátedra de Literatura en la Universidad de Mujeres, de la cual fué así mismo Secretaria. Al fin la atacó una aguda neurastenia, pasando en reclusión los últimos meses de su vida.

De esta etapa penosa de su tránsito, datan, sin embargo, sus mejores poemas. Junto con aquel su antiguo énfasis orgulloso, cayó, marchita, la fronda verbal de sus cantos; su alma y su arte se desnudaron, al par, de toda vana retórica; escribió sus *confesiones*, dijo su verdad íntima y tremenda, cantó humildemente su dolor, se arrastró gimiendo en el polvo humano que antes no querían ni pisar sus fríos coturnos literarios. Y su verso adquirió así una palpitación dramática, una profundidad de sentido, y una pureza formal que antes no conocieran. Esta producción de su tercera época: *Los Desterrados, Barcarola, El Ataud Flotante, Invocación, El Regreso, Fantasía del Desvelo, Unico Poema*, y otros que integran el libro, — es lo que, en verdad, consagra a María Eugenia como una poetisa de personalidad original y altos valores.

*

* *

La selección de “La Isla de los Cánticos”, está hecha con una exacta conciencia estética. De las

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

composiciones más literarias y verbalistas de su primera época, la poetisa eligió para rodear el núcleo esencial de su lirismo, posteriormente revelado, aquellas cuyo brillo heroico y metálica sonoridad de escudos, componen en torno a su dolor humano como una sinfonía de sobrehumanos énfasis...

Semejante a una Walkiria de soberbia dureza, la poetisa se presenta en "Heroica", en "Oda a la Belleza", en "Sabia Armonía", revestida de yelmo y escudo, ceñido por diamantino cinturón el vientre casto, altiva la frente soñadora, cabalgando, en el bravo corcel de sus rimas, hacia un Walhalla estético. Como la orgullosa hija de Wotan, condenada a sufrir la condición humana, pide al dios que la rodee de un círculo de llamas, para que sólo un héroe magnífico se atreva a despertarla, en su lecho de piedra.

En "Heroica" dice:

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

En cuya grácil mano se quebrante el acero
el oro se diluya,
y el bronce en que se funden las corazas,
el sólido granito de los muros,
los troncos y los mármoles,
como la arcilla modelables sean.

Yo quiero un vencedor de toda cosa,
domador de serpientes
encendedor de astros
trasponedor de abismos.

ALBERTO ZUM FELDE

Así canta, con voz grave de contralto, la orgullosa virgen, bajo el alado yelmo de plata, en versos de una sonoridad guerrera.

Su soberbia castidad que desdeña el sensualismo de las blandas criaturas, sólo rinde culto a la Belleza inmortal, diosa fúlgida y severa como Minerva:

Oh, belleza, que tú seas bendita,
ya que eres absolutamente pura,
ya que eres inviolada,
límpida, firme, sana e impoluta.

.....
Eres inaccesible,
eres pasiva y sola,
sencilla y sobrehumana,
no inspiras ni padeces
el dominio sensual de la materia
ni la sensible turbación del alma.

Pero esta Brunilda cristiana no encontró su libertador; y su sueño sobre la piedra se trocó en irredimible dolor de soledad. Prisionera en el círculo de llamas de su orgullo, su alma despertó un día aterida; y desde entonces fué condenada a vagar sobre la tierra de los hombres, como una sombra extraña... Fué una incomprendida y una desterrada; no conoció el amor humano; no tuvo más confidente de su pena que la noche estrellada, ni más esperanza de liberación que la muerte.

Pocas veces la poesía lírica ha llegado a tener acentos tan profundamente trágicos, como los que nos estremecen en los poemas donde María Euge-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

nia invoca a la muerte, vencida sobre el regazo de su única gran amiga, la Noche. Clama en "El Regreso":

He de volver a tí, propicia tierra,
como una vez surgí de tus entrañas,
con un sacro dolor de carne viva
y la pasividad de las estatuas.
He de volver a tí, gloriosamente,
triste de orgullos arduos e infecundos
con la ofrenda vital inmaculada.

Tú me brotaste fantásticamente
con la quietud de la serena sombra
y el trágico fulgor de las borrascas.
Tú me brotaste caprichosamente,
alguna vez en que se confundieron
tus potencias en una sola ráfaga.

Y no tengo camino...
mis pasos van por la salvaje selva
en un perpetuo afán contradictorio

.....

Así dice a la Vida la poetisa erguida sobre la roca solitaria de su orgullo. María Eugenia es la gran desterrada del amor; su cuerpo está condenado a la fría castidad, su alma a la tristeza. Vagabunda en su propia soledad, ella mira a su alrededor la simple dicha natural de los otros seres y envidia la alegría de la mujer que palpita en brazos del esposo. En el poema "Los Desterrados", uno de los más entrañables gritos de angustia, la poetisa anda, en una fría tarde otoñal, por una

ALBERTO ZUM FELDE

apartada calle, al azar de sus paseos solitarios; por un ventanal ve, curbado el torso vigoroso sobre la fragua, a un joven herrero, que canta al ritmo recio de los martillos. Y de su pecho se escapa esta queja:

Dios de las misericordias
que los destinos amparas
¿por qué no te plugo hacerme
libre de secretas ansias,
como a la feliz doncella
que esta noche y otras tantas
en el hueco de esos brazos
hallará la suma gracia?

La suma gracia del amor humano, no será para ella, la criatura singular, erguida sobre la cálida tierra de la vida, como las estatuas sobre la agitación de la multitud. Y de esa soledad suya sobre la tierra, nace el amor de la gran desterrada por la Noche, hermana del sueño y de la muerte, bajo cuya fulguración de fuegos remotos se alzan sus manos que nunca tocarán la carne de la vida.

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 la inmortal caricia...

¿Esa dura castidad de la poetisa, esa absurda y desolada negación del amor físico, proviene sólo

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

del tremendo orgullo de su alma, o responde también a algún oculto factor psico-fisiológico, a una especie de insensibilidad erótica, a una extraña inhibición de su *libido*...? Sea como fuere, ello es una de las causas principales de esa tragedia que ensombrece y arrastra la última etapa de su vida, como antes fué la causa de aquella su guerrera dureza de amazona lírica, bajo la brillante armadura de sus versos. Y sobre todo, en ese misterio de su ser y de su destino, radica la originalidad de su poesía, la clave de su personalidad. El dolor que ha cantado María Eugenia puede ser, hasta acierto punto, el de todas las vírgenes otoñales, que sólo ella ha podido cantar; y su voz sería así, para siempre, la voz de la soledad sin amor. Mas, sólo hasta cierto punto, decimos, porque la poesía de María Eugenia trasciende ese círculo humano común, y es aún más profunda que la humilde tristeza de la carne sin destino. En María Eugenia hay la tragedia de su tremendo orgullo humillado, y hay un dolor más hondo todavía: el de su soledad espiritual absoluta, el de su desprendimiento de todo afecto humano y de todo humano consuelo. Tampoco siente destino para su alma; y como si fuera en verdad una criatura abortada y maldita, fuera del orden cósmico, — una ironía divina — su aspiración suprema, su suprema necesidad, es desaparecer, aniquilarse.

*

* *

De todas las almas femeninas que la poesía ha revelado en América, la de María Eugenia es,

ALBERTO ZUM FELDE

tal vez, la más trágica. Más que la de Delmira Agustini, y más que la de Gabriela Mistral. Porque si Delmira conoció el tormento de los sueños fulgurantes en el cuerpo sombrío, su vida ardió, al menos, en su propia llama, y su carne perfumó al quemarse, como un pebetero ... Y si Gabriela Mistral supo de los sufrimientos que anonadan, si fué abatida por el rayo del destino, si quedó desposeída y abandonada como Job sobre la tierra, vió también levantarse su alma purificada sobre el estrago, y, como Job, supo de los sublimes diálogos con su Dios...

Pero María Eugenia sólo conoció la soledad. Fué la gran desterrada de la vida, para la cual no calentaron nunca los fuegos de los hogares ni ardieron los cirios místicos del consuelo.

Si Delmira Agustini es el tormento del supremo Amor nunca alcanzado, cuyos ardientes ojos sonámbulos aman más la profundidad del sueño que la realidad de los días; si Gabriela Mistral es el alma que ha triunfado de la tragedia del amor, purificándose en una transfiguración mística, María Eugenia Vaz Ferreira es la desolación del amor encadenado en una torre de orgullo, la tristeza de la carne convertida en cenizas mortuorias sin haber sido llama.

Delmira pide a la vida la realidad quimérica de su sueño, el más intenso sorbo que guarda en su copa vedada; Gabriela, espíritu libertado de todo egoísmo, mano ungida de bálsamos evangélicos, quiere de la vida fuerzas para hacer el bien;

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

María Eugenia, sólo quiere la Muerte, la eterna noche “muda y sin pupila”.

En el ardiente suelo donde se abren “Los Cálices Vacíos”, país de volcánicas montañas y de selvas oscuras, se sienten los fragores del huracán y las furias de las bacantes. En el camino áspero de “Desolación”, árida cuesta pedregosa en que los pies sangran, brilla el haz de luces de lo alto, que cegó a Pablo en el camino de Damasco. Pero en el desierto por donde María Eugenia camina sin rumbo ni esperanza, “en un perpetuo afán contradictorio”, sólo existe la soledad... “La Isla de los Cánticos” es una isla desierta, sin más horizonte que la infinitud monótona del mar y la eternidad muda del cielo.

*

* *

Exteriormente, profesaba la religión católica. Llevaba consigo medallas y escapularios; concurría fielmente a los actos del templo; integraba congregaciones; se confesaba y comulgaba con frecuencia.

Pero, ¿era sincero su catolicismo?...; caprichosa, ¿era aquél uno de sus caprichos?...; posseur, ¿era aquella una de sus poses?... Difícil establecer con certidumbre este punto. Mas, sea cual fuere la verdad de su actitud religiosa, casi puede afirmarse que, en el fondo, no llegó a sentir nunca esa fé que sostiene o que salva, esa fé de las almas sencillas que es roca firme en medio al tempestuoso oleaje de las cosas, o puerto de paz para el regreso fatigado de los navíos...

ALBERTO ZUM FELDE

“La Isla de los Cánticos” no contiene un solo verso católico; ni su fe se transparenta e ilumina en ninguna de sus imágenes, al modo como la luz traspasa los vitrales historiados de las ojivas; más aún, el desolado pesimismo de su poesía es la negación de toda fé religiosa.

No era preciso, ciertamente, que, en testimonio de su fe, escribiera como Santa Teresa sabias estrofas teologales, ni entonara, como Verlaine, ambiguas letanías a la Virgen. Podría no exigírsele, en fin, poesía mística; pero, ¿cómo podría admitirse que existiera la fé donde no hay rastros espirituales de ella, donde todo es soledad, tedio, desesperanza, desconsuelo, deseo de aniquilamiento, vacío y negrura absolutos, es decir, ausencia de Dios...? Es chocante constatar que, precisamente en los versos de una poetisa católica, es donde se halla menos sentimiento religioso, y en cambio, más orgullo egotista y más desierto horizonte. La poetisa llevaba crucifijo de oro sobre su pecho; pero el espíritu de la Cruz no está en sus versos. La muerte que ella invoca, no es el camino al más allá de las esperanzas celestes: es una sombra total y eterna, es la muerte materialista!

Ah, si pudiera desatar un día,
la unidad integral que me aprisiona,
tirar los ojos con los astros quietos
de un lago azul en la nocturna onda...;
tirar la boca muda entre los cálices,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

cuyo ferviente aroma sin destino
disipa el viento en sus alas flotantes...;
darle el último adiós
al insondable enigma del deseo;
cerrar el pensamiento atormentado
y dejarlo dormir un largo sueño
sin clave y sin fulgor de redenciones...

.....

En todo caso, su sentido de la Eternidad se parecía más al no-ser del nirvana búdico que a la angélica beatitud del paraíso católico. Los místicos indúes aseguran que el Nirvana búdico no significa el no-ser, sino el ser-absoluto; pero tal abstracción equivale, para la sensibilidad occidental, al simple no-ser, puesto que la conciencia personal ha desaparecido. Lo que, en cierto modo, correspondería al cielo católico en la concepción budista del cosmos, sería lo que ellos llaman el *Devachán*, — cielo de los Devas — estado post-mortem en que las almas permanecen larga etapa dichosa, antes de volver a la reencarnación; pero en el Devachán se vive una existencia subjetiva, como de sueños, tanto o más real para el alma que la propia existencia física; y lo que María Eugenia pide en sus versos es: “un largo sueño sin clave y sin fulgor de redenciones”, vale decir, un sueño sin sueños, una nada absoluta...

Cierto que en una de las estrofas que hemos transcripto, — de una de las más humanas y dolo-

ALBERTO ZUM FELDE

rosas de sus composiciones — reprocha al “dios de las misericordias” que la haya hecho tan rara y distinta de las otras criaturas, vedándole la simple dicha terrena. Pero el tono general de esa composición (“Los Desterrados”) carece de todo espíritu religioso, y ese *dios de las misericordias* que invoca, más parece una imagen literaria que un objeto de fé.

Cierto también que, según lo ha declarado su hermano, introdujo en composiciones anteriormente publicadas, ciertas modificaciones “por escrúpulos de otro orden que el artístico”, y que no pueden ser sino religiosos, ya que no morales, pues nunca escribió versos eróticos.

Ello probaría su respeto por los preceptos y las normas exteriores del catolicismo que publicamente profesaba; mas no su fé interior. Esa fé, — que es el tesoro de los humildes, la verdad de las almas simples — sólo podía ser, para espíritus tan recios como el de María Eugenia, una divina gracia. Lo más probable es, pues, que a pesar de su sincero afán religioso, esa gracia de la fé — amor divino — le haya sido también negada, como le fué negada la gracia del amor humano... En vano seguía el consejo de Pascal: se santiguaba con el agua bendita de las Iglesias; pero el rayo divino no hería su corazón. En vano sus puños golpeaban el bronce oscuro y sordo del cielo; el cielo permaneció para ella tan duro y cerrado como la tierra. No la estrecharon los brazos hercúleos del herrero — que ella vió una tarde otoñal, martilleando en su fragua; mas tampoco

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

la estrecharon contra su pecho, hecho de lirios, los brazos del Cristo que sonreía, amoroso, en los altares ...

No perfumaron sus senos, como paganas rosas, en la embriaguez dionisiaca de los tálamos; dulces palomas no se posaron tampoco sobre sus castos hombros monacales. Su boca no gustó el sabor del beso terreno; mas tampoco el arrobo eucarístico de la hostia... Sus manos, que "no tocaron nunca la carne de la vida", nunca sintieron la caricia del ala de los serafines. Para su oscura desolación en el mundo, no le fué dada la esperanza de una compensación eterna; y así, su pesimismo desolado llegó a concebir la vida como un eterno juego de olas sin objeto, sobre las cuales volaba su pensamiento, pájaro de la luna.

Tal, "Único Poema", su creación culminante:

Mar sin nombre y sin orillas
soñé con un mar inmenso,
que era infinito y arcano
como el espacio y los tiempos.

Daba máquina a sus olas,
vieja madre de la vida,
la muerte, y ellas cesaban
a la vez que renacían.
Cuanto nacer y morir
dentro la muerte inmortal...
Jugando a cunas y tumbas
estaba la soledad.

ALBERTO ZUM FELDE

De pronto un pájaro errante
cruzó la extensión marina:
“Chojé!... Chojé!...” repitiendo
su quejosa mancha iba.

Se perdió en la lejanía
goteando: “Chojé!..., Chojé!...”

Desperté, y sobre las olas
me eché a volar otra vez.

C A R L O S R E Y L E S

Nace Carlos Reyles de recio tronco pecuario. Su padre, robusto como un toro, barbudo y tutelar como un patriarca antiguo, es, con Hughes, Jackson, Steward y otros, del núcleo de aquellos ganaderos de cepa sajona, que introdujo al Uruguay los primeros planteles de Merinos y Durhams de Inglaterra, cruzándolos con el ganado semicimarrón que trotaba por esas cuchillas, reformando en sus métodos la primitiva ganadería colonial, y levantando la riqueza rural del estado de postración y ruina en que la habían dejado los nueve años de la Guerra Grande. Aunque de escasa cultura intelectual, su vasta fortuna, así como su pródiga beneficencia, diéronle consideración y peso social, llevándole al Senado y a otras altas posiciones públicas.

La aspiración de todo rico estanciero es tener un hijo *doctor*. El joven Reyles estaba, sin duda, destinado por su padre al doctorado. Mas, el genio indisciplinado y voluntarioso aleja al joven del paciente normalismo universitario.

Su primera cultura es romántica; pero, poco sentimental y soñador, antes bien, sensual y volitivo, no es el *claro de luna* lo que le sugestiona, sino la tempestuosa pasión y la rebelión satánica. La literatura de que se nutre cultiva en él su índole individualista, agría su humor, ya de por sí bilioso,

ALBERTO ZUM FELDE

y exalta su anárquica indisciplina. A los veinte años, si las intensas fuerzas de la fermentación vital no encuentran su escape en la acción, buscan extraños desahogos. El joven Reyles desahoga su corazón escribiendo un libro, su primer libro, ese intento de novela: "Por la Vida". Ingenua, arbitraria y confusa, como — casi siempre — todas las cosas de esa edad, la novelita demuestra, sin embargo, en su autor, una cualidad excepcional: no es un remedo de otras mayores, no hay en ella imitación literaria: bueno o malo, todo en ella es propio, personal, vivido.

Y he aquí que, a los veinte años, por muerte de su padre, hijo único y heredero universal, el joven Reyles se encuentra libre, solo y millonario. El mundo se abre ante él: Europa le abre sus caminos fascinadores. Parecería dispuesto a lanzar en desmelenada carrera su ansiosa mocedad, derrochando la paternal hacienda. Obediente, empero, al deseo *in extremis* de su padre, se instala en la estancia para atender personalmente a su cuidado y proseguir el desarrollo de la obra zootécnica emprendida por el recio genitor de "El Paraíso". El joven turbulento se convierte, pues, en prudente cabañero. Mas, siendo su vocación intelectual un imperativo, lejos de desatender entonces su cultura la intensifica, alternando el libro con la tarea pecuaria. En pos del joven hacendado, llegan a los pagos agrestes toda la literatura antigua y moderna. Esquilo y Shakespeare, Dante y Goethe, Quevedo y Balzac, vienen a tomar los aires de "El Paraíso". Cada viaje del *gentleman-farmer* a Montevideo, significa un nuevo pedido de

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

obras, hecho a París o a Madrid, por intermedio de su librero. Reyles es un absoluto autodidacta, que no pisó nunca un aula universitaria, y llegó a la estancia con sólo las elementales nociones del Internado. Toda su cultura literaria se va elaborando en la soledad de sus campos, sin más disciplina que su propia pasión de saber. De los clásicos a los realistas, lee todas las horas que le deja libre el cuidado de su establecimiento.

Tipo mental de una individualidad muy marcada, lejos de entregarse a tales o cuales influencias, va organizando su cultura en torno de su propio eje personal, y asimilando todo a su propia posición personal en la vida. De tal modo logra establecer el vínculo íntimo entre su intelectualidad y su condición de cabañero, cosa que hasta entonces no se había visto ni parecía posible. En vez de separar ambos reinos, el de Dios y el del César, el del escritor y el del hacendado, él los unifica, buscando un doble sentido — ético y estético — es decir, *idealista*, en cierto modo, al realismo de la labor pecuaria. De este conjunto de factores nace “Beba”, su primer obra seria.

*

* *

“Beba”, publicada en el 97 es, ante todo, un canto al trabajo pecuario, a la industria rural, al esfuerzo de los cabañeros. Se exalta en ella ese esfuerzo y esa industria en su doble valor de creadoras de la riqueza nacional y de manifestación de la energía volitiva en los individuos. *Tito*, el caba-

ALBERTO ZUM FELDE

ñero, el héroe de la novela — aún cuando su protagonista sea *Beba* — es un ejemplar tipo de hombre fuerte: rectitud de carácter y de acción, sin flaquezas sentimentales, pero sin bajos egoísmos: un hombre de empresa, en fin; pero no un encomendero, sino dotado de conciencia moral imperiosa. En Tito, Reyles se refleja a sí mismo, si no por entero, al menos en su aspecto de hacendado, ya que Tito no es literato como Reyles. En cierto modo, Tito recuerda también a Reyles padre, pues el esfuerzo innovador y la lucha contra las adversidades sociales que caracterizan la vida de Tito, pertenecen, en verdad, al padre más que al hijo; reflejan la lucha y el esfuerzo sostenidos durante largos años, no sólo contra las dificultades del precario medio económico, sino contra la rutina celosa de los viejos estancieros criollos, adormecidos en su sistema de pastoreo bárbaro, oponiendo su inquina y hasta su burla a los nuevos métodos zootécnicos, implantados por los hacendados de carácter sajón; mas, con la diferencia que, Reyles padre triunfó, al fin, de su empeño, y Tito, el héroe de la novela, por motivos que ya diremos, es vencido. El padre se halla así, también, justificado y ennoblecido en la novela del hijo. “Beba” corona moralmente la vida del genitor, como la “Cabaña Reyles”, que implanta más tarde el hijo, la consume materialmente.

Por primera vez en las letras ríoplatenses y de modo insuperado, describe “Beba” el ambiente de la cabaña. La novela nacional que, hasta entonces, no cuenta con más realización seria que el romance histórico de Acevedo Díaz, ha reflejado la

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

estancia primitiva, la égloga salvaje del pastoreo, con sus manadas cimarronas y sus gauchos bravíos.

La estancia moderna, en lo que ella aduna de poesía pastoril y de esfuerzo industrial, está en "Beba", sentida y descripta de manera acabada. Refleja la segunda época social de la ganadería, con sus elementos, su ambiente, sus prácticas y sus tipos correspondientes, así como la novela de Acevedo Díaz refleja la vida ganadera en sus formas primitivas y tradicionales. En "Soledad" hallamos la ganadería hispano-criolla, con su rutina patriarcal y cimarrona; en "Beba" la ganadería anglo-criolla, con sus intensificaciones técnicas y sus hábitos europeos. La reforma de la ganadería, que transformó la vida y el tipo del gaucho, es obra del colono sajón. Y sajonas son las razas de animales finos de cruce que modificaron la calidad del ganado, — los métodos zootécnicos de organización, — los capitales ferroviarios y las modas *farmers* que sustituyen a las gauchescas. "Beba" refleja el ambiente de la estancia anglo-criolla, la campaña en vías de modificación por obra de la energía sajona. Y refleja, asimismo, el momento social que representa la implantación de la Cabaña, pugnando entre dos fuerzas hostiles: la vieja rutina gauchesca de la campaña y la vanidad viciosa de la ciudad, representadas: la primera por el coronel Quiñones, estanciero y caudillo, — la segunda, por la familia de los Benavente, burgueses montevideanos.

El romance de amor — pasional y trágico — entre Tito y Beba, aún cuando concentra el interés novelesco, no es lo capital de la obra. "Beba" es,

ALBERTO ZUM FELDE

por una parte, la rebeldía de la individualidad contra las reglas convencionales; por otra, la lucha de la iniciativa innovadora contra la rutina inmovilizada. Beba — la protagonista — se rebela contra la moral mundana al aceptar su situación de concubinato pasional con Tito, rompiendo la valla legal del matrimonio. Tito lucha contra la rutina tradicional y estéril, al querer implantar en su establecimiento de campo los métodos modernos y técnicos, quebrando la inercia de la rudimentaria ganadería colonial. Sin embargo, Beba y Tito son vencidos, en su rebeldía y en su esfuerzo. El aislamiento y la hostilidad que su actitud moral produce en torno de su amor, ensombrece pronto su día y hace amargos y desventurados sus corazones. Beba, defraudada en sus esperanzas y abandonada por el hombre, se suicida al fin. Y la hostilidad y la terquedad que Tito halla en torno de su empresa, acaban por frustrar el esfuerzo y anular el carácter.

Beba y Tito — personajes centrales — son la vida, en su energía individual de pasión y de voluntad; los que les rodean, y cuyo peso, al fin, los vence: la familia burguesa de los Benavente, con su mezquino utilitarismo, con su culto del convencionalismo social, el marido palurdo y vividor, los estancieros rutinarios que acogen con burla y enojo las innovaciones de Tito, son la inercia de la mediocridad colectiva.

El desenlace pesimista de la novela, sino es quizás, necesariamente, el más real, es sin duda el más estético. Bien podía Tito haber triunfado, sinó de modo completo, relativo al menos, como el propio Reyles triunfara, y como en el hecho sociológico se

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

ha impuesto luego la ganadería de métodos intensivos, si bien armonizada con el sistema tradicional del pastoreo. Pero esta solución optimista, hubiera restado, no hay duda, interés dramático y valor estético a la novela; tanto como los hubiera restado, el acabar en una feliz normalidad de película de cine norteamericano del siglo XX, al amor pasional y rebelde de Beba y de Tito, solución ésta que, no por optimista, es opuesta a la realidad empírica.

La solución optimista y la pesimista eran igualmente verosímiles y legítimas en esta novela; el autor optó, como artista, por la segunda; y como artista acertó, impidiendo que "Beba" fuera, al fin de cuentas, una obra de simple tesis moral, y aun más, de propaganda ganadera. Así, a pesar de la prédica ético-pecuaria que pone en boca de Tito, "Beba" es, en su contextura propiamente novelesca, obra más libremente artística que otras posteriores del autor. —"La Raza de Caín" y "El Terruño", por ejemplo — demasiado sujetas a la finalidad de una tesis.

El procedimiento de Beba es netamente realista, de un realismo algo emparentado, en su prosa también, con los novelistas españoles contemporáneos, Valera y Galdós, principalmente. Nada queda ya en el autor de aquel anárquico lirismo de sus veinte años, el de su ensayo "Por la Vida", incompatible con el grado de conciencia objetiva y de equilibrio racional que requiere el novelista. Y ello, sabiendo que Reyles contaba recién, a la sazón, veintiseis años, implica una madurez literaria muy precoz.

Los caracteres todos de la novela están trazados

ALBERTO ZUM FELDE

con aguda facultad de observación y de penetración psicológica; su dibujo es seguro y no hay en su concepción original reminiscencia alguna de la novela europea contemporánea; todos están en función cabal de su ambiente. Además de Gustavo Rivero (Tito), el hacendado innovador y enérgico, en quien Reyles ha encarnado su propia empresa pecuaria, prosecución y coronamiento de la del padre, y de Beba, a quien Reyles ha dado también, como hija suya, mucho de su propia soberbia individualista, — son tipos magistralmente trazados: el marido de Beba, uno de esos “niños bien” ociosos y vanos, tan incapaces de una profunda pasión como de una idea seria, muñecos de salón y gentlemans de confitería; los Benavente, su familia, representantes de esa burguesía materialista y entonada, que vive sólo para el culto de los convencionalismos sociales y de las vanidades mundanas; el coronel Quiñones, caudillejo de cuño *santista*, al revés de aquellos de antes, soberbio con el paisanaje y adulón con los mandones, que ha adquirido fortuna y autoridad a la sombra del abuso gubernativo. “Beba” presenta así un cuadro, sino completo, bastante típico de la sociedad uruguaya, en su doble aspecto urbano y rural, en la época que comprende el último cuarto del siglo pasado.

Probablemente, — y salvo “El Embrujo de Sevilla” — es esta novela de sus veintiseis años superior a las otras posteriores, así por la pintura de sus cuadros de ambiente, como por al verdad humana de los caracteres. Es también la de más original raigambre americana, y la de más permanente frescura artística.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Así como aquel su primer intento novelesco, “Por la Vida”, fuera totalmente escarnecido, “Beba” obtuvo el más feliz y rotundo de los éxitos.

La crítica, sin discrepancias, abundó en conceptos altamente elogiosos; y la personalidad del joven novelista quedó consagrada dentro de las letras nacionales.

Se comprendió en fin, que era aquella la primer novela moderna de real valía que producían las letras nacionales, la única verdadera y plenamente *realizada*, en medio a los esfuerzos incompletos o más o menos frustrados que hasta entonces se hicieran.

*

* *

Después de “Beba”, emprende Reyles repetidos viajes a Europa, en cuyas grandes ciudades lleva vida opulenta y refinada, gustando, con pasión sensual y curiosidad de analista, todas las sutiles y poderosas esencias de las civilizaciones maduras.

Bebe el joven en la crátera áurea de Lutecia el veneno amargo y delicioso de la Decadencia. Conoce a Baudelaire, a Ibsen, a Barrés, a Bourget, a Huysmann, a D’Annunzio. La neurosis de *la hora* entra en él, con todas sus sutilezas psicológicas y sus perversidades morales.

ALBERTO ZUM FELDE

Publica entonces sus "*Academias*", serie de breves novelitas, en las que priman las influencias decadentes, precedidas de aquel prólogo programático al cual ya hemos hecho referencia y en el que manifiesta su nueva actitud intelectual, hablando de "los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin-de-siglo" y de "los latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado". La novela nueva, la que él se propone escribir, apártandose del realismo de "Beba", ha de contener aquellos *estremecimientos* y expresar aquellos *latidos*.

La primera de las *Academias*, "Primitivo", no ofrece nada de particular; es de poco mérito y, desde luego, muy inferior a "Beba". El autor la refundirá, años más tarde, muy modificada, en "El Terruño". Es un cuento campero, algo alargado por el prurito del análisis psicológico a lo Bourget, de asunto bastante artificioso y perverso. En estos artificios y perversidades se denota el nuevo estado de la conciencia literaria en Reyles. Conviene observar aquí que, buscando ser más original y sutil, Reyles aparece en esta novelita bastante más ingenuo. Es evidente que su personalidad sufre un trance de sugestión.

"Sueño de Rapiña", segunda de las "*Academias*", es una composición alegórica hecha de elementos abstractos y figurativos, sin mayor novedad de asunto, — el castigo de la avaricia, — cuyo único objetivo parece ser la belleza literaria. Logrado está, por cierto, el propósito formal: obra de artista escéptico y parnasiano, recuerda ciertas páginas similares de Oscar Wilde.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

“El Extraño” es la más importante de las tres *Academias*, porque en ella se manifiesta por entero el estado de conciencia del autor, volviendo al motivo autobiográfico. Julio Guzmán, el *Extraño*, es un personaje representativo de la crisis moral de la hora; semejante a los protagonistas de Barrés, de Huysmann y D’Annunzio, padece, en forma aguda, el mal del siglo. El nihilismo moral y el intelectualismo esteticista le han extraviado por oscuras rutas de perversión y sufrimiento, desviándole de los caminos de la Humanidad. Todos los sentimientos sociales y familiares han muerto en él; se han roto todos sus vínculos morales con la especie; y, ajeno a todo, extraño entre todos, sólo vive para un torturado afán de sensaciones y de refinadas experiencias. Es un jardinero de las Flores del Mal... En el fondo, como todos sus ilustres congéneres, no es más que un pobre hombre que ha perdido su alma...

“El Extraño” es el ejemplar más característico — y de más valor, en las letras uruguayas, — de la novela llamada *psicológica*, que surgida en Francia, después del naturalismo, teniendo su antecedente o precursor en Stendhal, cultivada preciosamente por los Barrés, Bourget, D’Annunzio y otros grandes diletantes, expresa y documenta la psicología literaria de la época. *Novela de almas*, le llamaron también, porque, siendo su característica seguir el proceso sutil y complicado de una actitud que se desarrolla en la conciencia, su *acción* es toda interior y analítica. Prefirieron estos *novelistas de almas* los personajes de selección, los *raros*, los refinados, los que ofrecen más

ALBERTO ZUM FELDE

complicación y sutileza al análisis, haciendo, pues, una novela esencialmente aristocrática. Por eso decía sarcásticamente Mirbeau que, según Bourget, para empezar a ser *alma* (alma novelable, se entiende) había que tener por lo menos diez mil francos de renta.

Cuánto de vicioso hay en ese análisis, no es preciso decirlo, dicho ya lo morboso de su tendencia. Todo en esta novelita es, pues, una expresión, por no decir un reflejo, del momento literario europeo. “Última moda de París”, dijo de ella, con burla, don Juan Valera, que era entonces, como se sabe, árbitro de las letras hispano - americanas, y de cuyo juicio estaban todos los escritores pendientes. Y agregaba el castizo crítico español, entre otras agrias censuras: — “El autor, en mi opinión, aspira a que admiremos a su héroe; pero, sólo logra que nos parezca insufrible, degollante y apestoso”.

Ciertamente, al buen sentido y a la buena salud, no puede resultar otra cosa ese *detraqué* que es el Guzmán de Reyles; pero ello no implica un particular fracaso del novelista sino en todo caso la condenación de toda la literatura *decadente* de aquel período. De igual modo *insufribles, degollantes y apestosos*, valga la indignada y gruesa expresión del académico, son en gran parte, los héroes de Barrés, de D’Annunzio, de Lorraine, (y por qué no también, el famoso Marqués de Bradomín de las Sonatas valleinclanescas?...), serie de *detraqués*, de *extraños*, que padecen todos la misma perversa enfermedad de los sentimientos mo-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

rales, y la misma torturada manía de experiencias intelectualistas.

Estado de conciencia momentáneo, decimos, es ese que Reyless manifiesta en las Academias y encarna en el Extraño. Tres años después, en 1900, publica "La Raza de Caín", negación del espíritu de las Academias, condenación moral del Extraño. Reaccionando contra *el mal fin del siglo* que le había contagiado, purgándose de la intoxicación literaria de lo *decadente*, cuyos efectos de disolución psicológica experimentara, Reyless se vuelve, en un violento impulso de curación, al plano del *realismo burgués*.

En verdad, "El Extraño" ha sido sólo un momento de desvío sugestivo en la vida intelectual de Reyless, algo como una aventura fuera de la órbita normal de su personalidad. El carácter propio y permanente de Reyless — así en la literatura como en la vida — es el realismo; toda su obra, desde "Beba" hasta "El Embrujo de Sevilla" y con la sola interrupción de las "Academias", se ajusta a esa sensibilidad y a ese concepto *realistas* que son su imperativo temperamental.

Hay caracteres personales de suyo realistas o idealistas, positivos o soñadores, sensuales o místicos. La posición ideológica que luego se adopte, las doctrinas que luego se profesen, dependen de esos caracteres vitales congénitos, no son más que su expresión en el plano intelectual. No se es como se piensa, sino que se piensa como se es. Hay, si, también, influencias sugestivas, que apartan al individuo de esa posición mental propia, pero son precarias; fatalmente el ser vuelve a sí mismo.

ALBERTO ZUM FELDE

*

* *

Así, — tras su aventura decadentista — Reyes reanuda en “La Raza de Caín” la órbita de su realismo constitutivo, en modo más consciente, decidido, y aun quizás más exclusivo que antes. Se opera en su conciencia una reacción enérgica, y se vuelve violentamente contra su extravío de la víspera. En su nueva novela va a hacer el proceso de su estado literario anterior; erigido en duro inquisidor, hace comparecer a Guzmán para condenarlo. Pero, desmedrado por el propósito del autor, despojado de cuanto en él había puesto antes de simpatía, Julio Guzmán reaparece en “La Raza de Caín” sólo con sus deformidades y sus vicios; borrada la aureola de satanismo estético que le rodeaba, sólo queda del personaje un caso clínico; ya no es, siquiera, un extraño: es apenas un enfermo.

Vive Guzmán, ahora, inadaptado y desazonado, en el ambiente burgués de la familia; fracasado en sus ambiciones de grandeza, sin sentimiento de deber ni capacidad de acción, encastillado en su vanidad de hombre superior, tejiendo y destejendo sueños, forjando y destruyendo teorías, envenenado y venenoso. Dios o el Diablo le han dado un semejante: Casio, ejemplar del mismo género aunque de inferior calidad. Casio es intelectual, amoral y abúlico como Guzmán; pero es más vil; mejor dicho, su vileza es más plebeya: carece del orgullo señorial que da a la perversión de Guzmán cierta gallardía. Y, frente a ellos, en oposición de

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

caracteres y cualidades, el autor planta a los Croocker, rica y considerada familia anglo - criolla de negociantes. En estos Croocker, padre e hijos, presenta Reyles la salud orgánica, el equilibrio psíquico, la entereza de la voluntad, la dignidad de la conducta. Atendidos a las realidades objetivas y a las normas comunes, un fuerte y noble positivismo rige sus conceptos y sus acciones. Así, mientras los Croocker triunfan en el mundo y hallan la sana dicha, Guzmán y Casio, víctimas incurables de su vicioso intelectualismo y de su abulia crónica, caen, vencidos y deshechos, en los abismos de la delincuencia y de la perdición. Casio, incapaz de conquistar a la mujer que ama, — una de las Croocker, ¡nada menos! — se desespera cuando la ve a punto de ser la esposa de un rival, hombre *de negocios*, ¡por supuesto! — y, mordido de despecho y desesperación, no atina a hacer cosa mejor, la víspera de la boda, que verter veneno en la copa que ella beberá. Hubiera sido incapaz de matar de frente, con su mano; pero, echar veneno en una copa, a escondidas, cobardemente, es más fácil... — Guzmán, por su parte, hastiado de todo, enconado contra todos, decide a su querida a morir... Pues, su perversa imaginación,—que no ha podido evitarle el fracaso en la vida — tiene sin embargo, poder sugestivo sobre la debilidad histérica de la pobre mujer, a quien él mismo ha emponzoñado la fuente de la salud moral.

Morirán juntos, después de unos días dichosos de olvido y liberación. Pero, llegado el momento de abocarse el arma, ante el cadáver aun palpitante de la querida, — “¡su vaso de tristeza!, “¡su

ALBERTO ZUM FELDE

Gran Taciturna!" — tiembla y vacila, no puede, la mano no obedece, y cae, junto a la muerta, sollozando en un irredimible horror. Y así, Guzmán y Casio, van a concluir sus vidas impotentes y malignas a la celda de una Penitenciaría.

"Libro doloroso pero saludable", llama Reyes en su dedicatoria a "La Raza de Caín". Ello implica su propósito de dar una lección, mostrando a la juventud lo nefasto de esa aberración intelectualista que representen Guzmán y Casio.

Reconozcamos que el propósito del autor no está logrado; o lo está sólo a medias. Ha incurrido en el error de poner, frente a la falsa y viciosa intelectualidad de Guzmán y Casio, no a personajes que encarnen la intelectualidad sana y superior, como hubiera sido menester para que el juego dialéctico de los caracteres morales se produjera en su verdadero terreno — sinó a los Croocker, encarnación de la burguesía negociante, puramente utilitaria, absolutamente inintelectual, vale decir, personajes ajenos a todo interés literario, filosófico o científico, y a toda actividad que no sea concretamente práctica.

Cierto que el positivismo utilitario de los Croocker, no es precisamente el bajo e innoble arribismo sin escrúpulos, ni el grosero sensualismo sin dignidad; no, la conciencia y la vida de esta acaudalada familia de hombres de negocios, está encuadrada dentro de las correctas normas de la moral social y doméstica, tendiendo a esa armonía del *negociante* y del *gentleman* que ha llegado a ser, por ejemplo, el tipo característico de la alta burguesía sajona.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Tanto si la intención del autor se refiere exclusivamente a ese estado enfermizo, especialísimo de la intelectualidad *fin-de-siglo*, un tanto caricaturada en Guzmán y Casio, — como si quiere referirse, en términos más generales, al *tipo intelectual en sí*, la tesis de su novela resulta falaz. En el primer caso, el error en que incurre es de falsa oposición, pues pone en conflicto dialéctico a dos cosas de género distinto, entre las cuales no cabe conflicto, como son el intelectual y el negociante, ya que cada cual opera en plano aparte; sus caminos no se encuentran; divergen. En el segundo caso, incurre el autor en un error de falsa generalización, pues atribuiría al intelectual, como tipo genérico, los defectos y los vicios de esos dos personajes de su novela, que, en modo alguno pueden representar a tal tipo, sino solo, y cuando más, una desviación enfermiza.

En cuanto novela pura, es esta, en conjunto, menos consistente que “Beba”. Los caracteres son menos verdaderos; el ambiente es menos definido; los procesos psicológicos son a menudo un tanto arbitrarios; la acción no sigue aquel desenvolvimiento natural y fatal que en “Beba” impresionan como una fuerza interna a la cual el mismo escritor parece obedecer. Por lo contrario, aquí se ven demasiado los hilos con los que el autor mueve a sus muñecos, de modo frecuentemente forzado y artificioso. No puede negarse, sin embargo, a esta novela, — que, pese a sus defectos es obra de alcurnia literaria, — vigor dramático y un estilo

ALBERTO ZUM FELDE

más rico y refinado que el de “Beba”; un estilo que ha pasado por los alambiques franceses de las “Academias”.

*

* *

Diez años median entre “La Raza de Caín” y la aparición de “La Muerte del Cisne”. Durante ese período de silencio literario, en que la vida del *gentleman - farmer* se reparte entre largas estadas en Europa y saludables temporadas en su Cabaña, su cultura se enriquece y se intensifica; especialmente en lo filosófico. Descubre a Nietzsche, y amalgamándolo con su realismo económico de la víspera, logra definir y organizar en cuerpo de doctrina los conceptos que, de modo todavía algo vago y pragmático, informaban ya su última novela. “La Muerte del Cisne”, publicado en 1910, es la concreción doctrinaria de la tesis que informa “La Raza de Caín”.

Entre una y otra obra, a través de ese viaje, se encuentra, a modo de una pequeña isla — y no Citeres, ciertamente... — un opúsculo político: “El Ideal Nuevo”, donde el autor, dirigiéndose a la clase capitalista del país, expone un programa de acción social. Reaparecen en este programa, concretados, corregidos y desarrollados, los conceptos ético - económicos ya enunciados en “Beba” por boca de Tito Rivero.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

El *Ideal Nuevo* que Reyles proclama en su opúsculo de 1903, es la acción económica, la empresa productora, la iniciativa industrial, la intensificación técnica del trabajo, la potencialidad de la riqueza, teniendo como finalidad el engrandecimiento realista de la República. El escritor se dirige a la *clase productora*, — entendiendo por tal a los capitalistas: hacendados, industriales, comerciantes — incitándolos a desligarse de los partidos políticos existentes, cuya esterilidad afirma, y formar una *Liga del Trabajo*, que actuaría a la vez como fuerza económica y como fuerza política. El *Ideal Nuevo* es, pues, un ideal esencialmente económico, y no en el sentido de la justicia social, buscando una más racional distribución de la riqueza y un orden más humano, sino, simplemente, en el sentido del poder. Programa esencialmente *capitalista*, pues, opuesto al socialismo, y de tendencia rigurosamente conservadora, dentro del positivismo liberal sajón.

Tiene este programa, como antecedente, una frustrada aventurilla política de Reyles: la fundación del *Club Vida Nueva* en 1901, centro en que quiso congregarse a la juventud intelectual del Partido Colorado, para emprender una acción renovadora en las normas tradicionales de la política criolla. En qué consistiría concretamente — según la intención de Reyles — esa acción renovadora, no es posible saberlo: el discurso pronunciado por su iniciador en la ceremonia inaugural del Club, — un espléndido almuerzo en su cabaña — flota

ALBERTO ZUM FELDE

y navega gallardamente en esa vaguedad retórica que caracteriza, en general, la oratoria política. No tenía, ni remotamente, ese discurso, la concreción del programa que después ha de enunciar en el *Ideal Nuevo*. El caso es que, a poco de fundado, y a pesar de un brillante ciclo de conferencias y veladas político - literarias, el Club pareció no responder a las intenciones de Reyles, por lo que éste se apartó de él, abandonándolo a su inevitable decadencia. Consecuencia de esta decepción sufrida, es, sin duda, la proclama que, en el *Ideal Nuevo*, dirige a los *productores*, considerándolos los únicos capaces de realizar acción eficiente en el País. Es lógico suponer que el fracaso del *Club Vida Nueva* encontró en Reyles su anti - intelectuallismo. Lo cierto es que el programa de 1903 parece ser en cierto modo la antítesis del discurso de 1901, siendo el discurso de fraseología idealista, dentro de su vaguedad, y el programa concretamente económico.

*

* *

En "La Muerte del Cisne" proclama Reyles el fracaso definitivo de todos los valores éticos del Humanismo. "Ideología de la Fuerza", nombre de la primera parte del libro, establece que la Ley de la Fuerza es la que rige todos los fenómenos del Universo, incluso la vida humana. El derecho igualitario es una falsedad teórica, y el altruismo moral una debilidad funesta: ambos se oponen a

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

la expansión conquistadora de la energía vital y al natural dominio de los más aptos, es decir, de los más fuertes. La nueva ética ha de fundarse sobre la realidad del egoísmo y sobre la Voluntad de Potencia.

“Metafísica del Oro”, segunda parte del libro, procura demostrar que el dinero, el capital, representa la suma de aptitudes inteligentes y positivas que el hombre es capaz de desarrollar. Nuestra actividad debe tender pues, a la conquista de la riqueza. La riqueza, siendo energía acumulada y poder efectivo, es la manifestación concreta, en la vida humana, de la ley de la Fuerza que rige la vida universal. La metafísica del oro, es, pues, un aspecto de la metafísica general de la Fuerza. Finalmente, en la parte tercera, llamada “La Flor Latina”, el escritor simboliza en París, cuya vida describe en páginas de indudable valor literario, esa cultura humanista, desde sus clásicas fuentes greco-latinas, pasando por el racionalismo democrático de los Derechos del Hombre, hasta llegar a sus más modernas formas intelectualistas. Reyles celebra la agonía del cisne en canto de robusta prosa.

Esta tesis es, en general, una adaptación de Nietzsche al plano del realismo económico, con cierto apoyo en el materialismo científico de la hora. Lebon y Le Dantec han contribuido muy especialmente a la elaboración conceptual de esa tesis. Directamente nietzscheanos son sus principios de Egoísmo vital y Voluntad de Poder. Pero en la adaptación de estos principios a la realidad económica consiste la novedad de “La Muerte del

ALBERTO ZUM FELDE

Cisne". Nietzsche, artista ante todo, muy helenista, muy clásico todavía, a pesar de su transmutación de valores y de su barbarie rubia, exalta el heroísmo estético y guerrero, despreciando como cosa inferior y grosera, no - estética, no - trágica, el utilitarismo mercantil. Nietzsche profesa aún el desdén del ciudadano antiguo y del noble germano por el *vil negocio*. Reyles pretende completar la transmutación de valores, reivindicando para la conquista de la riqueza por medio del negocio, el más alto título de excelencia en la categoría de lo real; y concretando en ello todo el sentido trágico de la vida, que en Nietzsche era aún demasiado *romántico*...

Nietzsche había combatido, como falsos, negativos y enfermizos, los valores morales de entidad racionalista, opuestos al libre imperio de las fuerzas naturales del instinto, para erigir en únicos valores verdaderos, afirmativos y ascendentes, los de la voluntad de potencia, manifestados en el individuo. Reyles quiere actualizar históricamente la nueva valoración nietzscheana, y le da, como elemento positivo de realizarse en el mundo contemporáneo, el dinero.

Si el poder es la finalidad del hombre, el oro es el poder. Y el negocio el único medio práctico, positivo, de dominación, en las condiciones actuales del mundo. Conquistar la riqueza, ¿no es, en suma, conquistar la soberanía real de la tierra? Un millonario, ¿no es una potencia entre los hombres? Los príncipes de la banca, los reyes de los trusts industriales, ¿no tienen realmente en sus

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

manos, los destinos de los pueblos?... Reyless transporta a Nietzsche a Wall Street.

En efecto, toda la teorización de Reyless va a parar concretamente a Wall Street. Aquellos soberbios potentados de la industria y de la banca, aquellos enormes trusts financieros que imperan cada día más sobre la economía y la política del mundo, son la realidad viva de esa *voluntad de potencia* que tiene por órgano al Capital. Así, pues, "La Muerte del Cisne" acaba de definirse en nuestro escenario intelectual como la antítesis de "Ariel".

Predicaba "Ariel" el culto de las idealidades desinteresadas y de los valores humanistas en el orden de la cultura. Predica este Anti-Ariel, la soberanía de los valores reales del dinero, la legitimidad moral del egoísmo económico, la superioridad de los pueblos por su poderío financiero, y el goce positivo, sensual, de los bienes de la tierra. "La Muerte del Cisne" pudo llamarse "Calibán".

Incorre este ensayo, desde el punto de vista teórico, en el paralogismo que ya habíamos observado a propósito de "La Raza de Caín": el dogmatismo unilateral y excluyente del criterio, que lo conduce a la posición falsa de negar toda una categoría de hechos, todo un hemisferio de la vida humana. Tesis simplista — como toda tesis demasiado dogmática — la de este libro sólo toma como valor real la mitad del hombre y la mitad de la vida: la vida material y el hombre económico; prescinde de la realidad espiritual del hombre, de esa parte integrante de la vida psíquica a la que corresponden las necesidades que llamamos *ideales*,

ALBERTO ZUM FELDE

y que son un hecho tan perfectamente real en su acción sobre la conciencia, como lo son, en su plano, los factores biológicos y económicos.

Frente a la voluntad de potencia biológica, (y en este caso de Reyles, económica) se levanta como otra fuerza integrante de la conciencia humana, desde los albores confusos de la pre-historia, y por tanto tan real como la otra, la voluntad de potencia espiritual. Y si aquélla quiere, porque tal es su Ley, el reino de la Fuerza, quiere ésta, porque tal es su Ley también, el reino de la Gracia. Y entre estos dos polos necesarios se producen todos los fenómenos de la cultura. La personalidad humana y la cultura en que se mueve, son una polaridad biológico-espiritual.

Muévense las culturas entre esos dos elementos opuestos y recíprocamente necesarios, buscando el equilibrio funcional, siempre oscilante. Un predominio excesivo de lo intelectual sobre lo económico, produce un desequilibrio enfermizo: cae la cultura (y el hombre) en el bizantinismo. Un predominio absorbente de lo económico sobre lo intelectual, produce un desequilibrio contrario: cae la civilización en el materialismo espeso, en la mecanización uniforme y en la sensualidad sin gracia. Toda teorización unilateral que desconozca el hecho psicológico e histórico de esa polaridad humana, de esta *dialéctica viva*, cae en el paralogismo; y tal ocurre con la tesis de "La Muerte del Cisne".

Por otra parte, no puede dejar de reconocerse en este ensayo, — que invierte la tesis marxista, — el factor de la posición personal del escritor en la vida, determinando en mucho su propia psicología.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Detrás de Reyles el escritor, se entrevé a Reyles el millonario. Y no sólo en la ideología, sino en el estilo: ese “*empaque soberbioso*”, como él diría, tiene un brillo metálico de dinero.

*

* *

Entre “La Muerte del Cisne” y los “Diálogos Olímpicos”, se interpone “El Terruño”, publicado en 1916.

Es éste el más desconcertante libro de Reyles. Tocles y Mamagela, sus dos protagonistas, representan, a su manera: el uno, la intelectualidad que se empeña en dar un sentido ideal a la existencia, y obra según normas racionalistas; la otra, el criterio realista y utilitario, ajeno a toda teoría y racionalismo, moviéndose dentro de las normas comunes establecidas.

Mamagela, robusta estanciera criolla, es Sancho con faldas; pero un Sancho no tan simple como el escudero cervantino, sino con algo de la astucia práctica y benigna del Ama y del Cura, por modo que encarna en su fortaleza matronil, el materialismo de la burguesía. Don Temístocles Pérez y González, abogado, político y literato, es un andante caballero de jacquet y pluma, enloquecido sobre los libros de filosofía, convertido en desfacedor de entuertos sociales y vengador de agravios a la Razón. Como su arquetipo, se cree destinado a grandes empresas y fracasa en cada uno de sus intentos. Vencido, desengañado, maltrecho, se rinde al fin a su suegra Mamagela, en cuyo fogón

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

doméstico — que, por cierto, exhala un tufillo apetitoso de estofado — quema sus títulos, sus libros y... sus ideales.

Tocles es un intoxicado por la cultura *ideológica*, como aquel Guzmán de “La Raza de Caín” lo era por la cultura *esteticista*: son hermanos, o, mejor dicho, son el mismo tipo. Ambos encarnan la intelectualidad en dos maneras o épocas distintas. Guzmán, víctima del nihilismo moral y de la viciosidad estética, cae en la abulia y en la perversión. Tocles, víctima del racionalismo idealista, se malgasta en empresas quiméricas y se destroza contra la realidad. En ambos, Reyles ha querido presentar un ejemplo aleccionador. También de “El Terruño” podría decir, como dijo de “La Raza de Caín”, que es un libro *doloroso pero saludable*. Pero, en este caso como en aquél, el ejemplo es falaz, porque, frente al error y al mal que provienen de la falsa intelectualidad, no presenta como antítesis, la intelectualidad verdadera, sino la negación de toda intelectualidad, lo que es como combatir a la enfermedad con la muerte.

La tesis anti-intelectual de “El Terruño” es tanto más desconcertante, cuando se sabe que, por paradógica ironía, mucho de lo que piensa, dice y hace el señor Temístocles Pérez y González es...lo que el propio Reyles ha pensado, dicho y hecho. Este es el más asombroso aspecto de “El Terruño”. *Academias* se llama el cenáculo literario en que Tocles se reúne con sus camaradas de mocedad, evocando, en nombre y carácter, las *Academias* del autor. El club político que Tocles funda luego, con velada ambición de conquistar posiciones guberna-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

tivas, recuerda, en casi todas sus circunstancias, aquella aventura del Club *Vida Nueva*, que ya conoce el lector. Más tarde, Tocles repite, como propios, los conceptos principales de “La Muerte del Cisne”; y se propone, último de sus vanos empeños quijotescos, construir una Liga Rural, de carácter político-económico, con idéntico programa al enunciado por Reyles en 1903, en “El Ideal Nuevo”.

“El Terruño” es, de cualquier modo que se le interprete, una ironía de doble filo; y el autor se hiere con ella a sí mismo. Ha querido escarnecer al intelectualismo, más aun que ya lo hiciera en “La Raza de Caín”; allá aun le deja la tragedia; aquí sólo está la burla. Pero ¿no se ha escarnecido él mismo, también, en cierto modo?

Cabe pensar que ha sido su propósito, marcar la vana pequeñez del personaje haciéndole cargar con sus propias grandes ideas y sus propias grandes empresas. La ironía de doble filo subsiste, y también la herida, máxime si se tiene en cuenta que, fueron también aquellas del autor, aventuras políticas frustadas. Pues, si la intención de la novela no fuera más allá de una sátira—con alevosía y ensañamiento — contra la pobre impotencia intelectual, encarnada en Tocles, habría que reconocer que Reyles ha escrito un libro tan inútil como odioso.

El último, y por más simple el más seguro sentido de esta novela, estaría en enseñar o aconsejar a *los intelectuales* que se dejaran de ideologías, teorizaciones, prédicas, ideales, y demás paparruchas quiméricas, para dedicarse al trabajo indus-

ALBERTO ZUM FELDE

trial porque la realidad económica es la única positiva, y el único camino para encontrar, hombres y pueblos, fuerza, dignidad y dicha. Esto, al menos, es lo que nos da a entender en un discurso inverosímil, pronunciado en una fiesta patriótico-pecuaria, la buena señora Mamagela, envuelta en los pliegues de la bandera nacional y con una copa de champagne en la mano...!

“El Terruño” ostenta un prólogo de José Enrique Rodó, pedido por Reyles a su antípoda intelectual, a quien llama en lisonjera y afectada epístola, que más parece broma, “caballero del Cisne” y otras lindezas. Mas, ¿no quedamos en que el cisne había muerto? Y, en caso de que no hubiera muerto todavía, ¿no lo mata Mamagela en el propio *Terruño*, retorciéndole el pescuezo como a un vulgar pato doméstico, para servirlo en forma de sabroso estofado?...

Por lo demás,—y salvo algunas descripciones de rico colorido, algunos fuertes episodios dramáticos agregados al asunto, — tales como el de Primitivo y el del caudillo Pantaleón, — todo en esta novela es pura tesis, siendo por tanto la más falsa y la más floja de las novelas de Reyles. Tocles es una caricatura, en gran parte arbitraria; Mamagela podría ser una buena pintura de matrona campera si no estuviera también desfigurada por ajenos elementos doctrinarios de que se la ha revestido; la tesis los ha frustrado a ambos como tipos reales y representativos. En rigor, lo de más convincente valor estético y humano que hay en esta novela es la recia figura de ese caudillo Pantaleón, viejo lancero gaucho, cuya muerte en la guerra ci-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

vil es una escena tensa de grandeza heroica. En todo lo demás, es ésta muy inferior a las otras novelas del autor, y considerada en conjunto no puede anotarse, en modo alguno, entre sus aciertos.

*

* *

En los “Diálogos Olímpicos”, publicados ocho años después, intenta Reyles una conciliación de antinomias, armonizando su trágico naturalismo económico de “La Muerte del Cisne”, con los principios ideales del Derecho y de la Justicia, que en aquella tesis condenara como vanas verbalidades retóricas, llamándoles “las entidades de las filosofías espiritualistas”.

Cada uno de los Diálogos corresponde exactamente a una de las partes de “La Muerte del Cisne”. El primero, “Apolo y Dionisos”, es trasunto de “La Ideología de la Fuerza”; el segundo, “Cristo y Mammón”, trasunta a su vez “La Metafísica del Oro”; “Palas y Afrodita”, tercero de la serie, en el plan proyectado, correspondería a “La Flor Latina”. Ha cambiado la forma. La simple exposición doctrinaria directa se trueca aquí en largas y animadas polémicas entre los dioses, ante el tribunal presidido por Zeus. Se describe la escena, se acotan las actitudes. El conjunto tiene cierta grandiosa plasticidad de alegoría mitológica, aunque no totalmente helénica, puesto que en esas justas intervienen divinidades extrañas como Cristo y Mammón, éste, bajo la forma aburguesada de un moderno banquero.

ALBERTO ZUM FELDE

Un acontecimiento inesperado y tremendo había determinado esta actitud conciliatoria del escritor: la Guerra Europea. En verdad, esa Guerra produjo tan grande conflagración en las cabezas como en las naciones. Leyendo después, a diez años de distancia, y no es mucho, la literatura latinoamericana correspondiente a aquel lustro de pesadilla, se tiene, en general, la impresión de que los cerebros sufrían una violenta crisis en su funcionamiento normal. Se perdió por completo hasta el más leve indicio de serenidad; una pasión ofuscante, un frenesí angustioso, una mezcla febril de terror y de intrepidez, inflama y confunde las páginas de los libros, cuya esencia panfletaria se disimula apenas, a las veces, tras de una máscara forzada y rígida de solemnidad. Diríase que es aquélla una literatura escrita en las mismas trincheras, frente al enemigo agazapado, bajo el estallido de los obuses.

Al par de la guerra militar, habíase entablado, en efecto, la guerra intelectual: las ideas combatían como los cañones; las palabras disparaban como los fusiles. Y así como, en las naciones en lucha, todo estaba supeditado a las exigencias prácticas de la guerra, y todo tenía por única finalidad inmediata la victoria sobre el enemigo, en el campo intelectual toda ideología se supeditó a las circunstancias, y sólo tuvo, consciente o inconscientemente, un sentido bélico.

Carlos Reyles sufrió, como la inmensa mayoría de los intelectuales latino-americanos, el trastorno moral de aquella conflagración que hería en carne propia su íntimo amor por Francia, y su cultura, a

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

pesar de todo, francesa. No obstante sus alardes de positivismo sajón, y no obstante su adopción del tragicismo nietzscheano, la cultura de Reyles, como la de todo latino-americano era predominantemente francesa. Su magno *requiem* filosófico sobre la Flor Latina, no impedía que, en el fondo de su corazón siguiera amando a París, como a una mujer; al fin de cuentas, no era a *Wall Street* a donde se dirigía en sus viajes sino a la *Rue de la Paix*.

El terrible matador del cisne, cuando no estaba en su Cabaña de Melilla estaba en el boulevard des Italiens. En su misma reacción contra la cultura idealista, y en sus mismas críticas al espíritu femenino que dominaba a París, hay trazas evidentes de una parte de la misma intelectualidad francesa, tales como de Maurice Barrés y Charles Maurras, por quienes Reyles ha sentido siempre profunda admiración.

El catedrático y crítico uruguayo señor Crispo Acosta, en un extenso trabajo sobre la obra de Reyles, de espíritu francamente apologético, ha constatado, no obstante, que, en la última parte de "La Muerte del Cisne" se encuentran conceptos y expresiones idénticas a otras de Maurrás. Puede decirse que toda "La Flor Latina" está concebida principalmente sobre sugerencias de este escritor francés. En cuanto a Barrés, su influjo sobre el escritor uruguayo había sido permanente desde los ya lejanos días de las "Academias".

En fin, que era Reyles, en aquellas vísperas de la Guerra, como un hijo rebelde de la cultura francesa, que a pesar de su rebelión no dejaba de llevarla en el espíritu. Y el avance alemán sobre

ALBERTO ZUM FELDE

París, hizo sublevar todo su escondido culto por la dulce Francia.

Se encontró, como otros latino-americanos, en una posición difícil, y ante un problema arduo. Su tesis de "La Muerte del Cisne" implicaba, quieras o no, hasta cierto punto, la razón del Imperio Alemán. Su filosofía de la Fuerza, ¿no justificaba la fuerza que el Imperio oponía, de *hecho*, al derecho teórico en que se fundaban — al menos en apariencia — las naciones *aliadas*? ¿No era la *voluntad de poder* del Imperio alemán lo que se manifestaba en la contienda contra los falaces principios del racionalismo? ¿No oponía Germania su pujante realismo político al viejo y retórico idealismo francés? ¿No eran las doctrinas imperialistas de Mommsen, Trietzche y Von Bernhardi, una derivación política del nietzchismo, así como "La Muerte del Cisne" era una derivación económica? ¿El Imperio Alemán no mataba al Cisne?, ¿no tronchaba la decadente flor latina?

Pero, he aquí que el autor se rebela contra las consecuencias lógicas de su tesis, y se declara por Francia contra Alemania, que es decir, — según lo entiende Reyless, — por el idealismo de la Razón contra el realismo del Hecho, por el Derecho teórico contra la voluntad de poder.

En "Apolo y Dionisos", el primero de los Diálogos, revisa el eterno y esencial pleito de la Fuerza y del Derecho, de la Idea y del Hecho, de la Libertad y la Necesidad, del Hombre y del Cosmos: en síntesis, la antinomia de lo Real y lo Ideal, dentro de la cual se desenvuelve la vida humana.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

En la nutrida y magnífica dialéctica que el autor desarrolla en el diálogo, se esfuerza por armonizar el naturalismo de Dionisos con el racionalismo de Apolo, empleando los más sutiles argumentos. En suma, reconoce, frente a lo real-natural lo real-humano, aunque llama a esta realidad íntima del espíritu *ilusión vital*; considera esta *ilusión* necesaria al hombre y “*lo único que puede dar un sentido a la vida, la cual en sí misma carece de sentido*”. Los valores ideales, antes condenados por el autor como vanos verbalismos, aparecen pues, aquí, legitimados.

Reyles cree resolver, satisfactoria y acaso definitivamente el conflicto entre el naturalismo económico y los valores ideales de la conciencia moral, (lo que él llama ilusiones vitales), haciendo que ésto se derive de aquéllo, en una estratégica desviación del rumbo trazado anteriormente. El reino de la armonía y el bienestar entre los hombres, vendrá mediante el desarrollo intensivo del propio individualismo económico, por el solo camino del esfuerzo egoísta, y como una consecuencia del acrecimiento total de la riqueza. Este viraje de su tesis, que parece conciliar ambos principios, en verdad resulta contradictorio y sofístico.

Reyles necesita conciliar su dogmatismo realista de la víspera, con la supuesta causa *idealista* de Francia y de Inglaterra; y adopta, en fin, transacciones un mucho forzadas, torturando el concepto y empleando mil argucias verbales. Así, llega a admitir que la Filosofía de la Historia es la lucha de la conciencia con la Fatalidad para emanciparse del dominio de los dioses y crearse a

ALBERTO ZUM FELDE

sí misma un orden racional dentro de la trágica Necesidad que rige la Naturaleza. Y así, sin quererlo, y acaso sin notarlo, niega el tragicismo dionisiaco de Nietzsche, base de su Ideología de la Fuerza y de su Metafísica del Oro, y adopta el concepto netamente *idealista*, de procedencia hegeliana, que profesaran Hugo y Michelet...

De igual modo sofístico, en el Diálogo entre Cristo y Mammón, ambos se concilian sobre las bases ya concertadas entre Apolo y Dionisos (que no son precisamente las del "Origen de la Tragedia"...). Cristo es la *ilusión vital* que introduce en el brutal imperio del oro la levadura espiritual de la justicia y de la gracia, levadura sin la cual el pan de Mammón sería indigesto al hombre. Mammón admite, con gesto tolerante, esta humilde intromisión de Cristo en sus dominios, considerándolo como un servidor suyo; lo cual no impide que esa levadura cristiana desvirtúe completamente la dureza de su Imperio, y sea capaz de provocar su quiebra de dios-banquero.

De esa falacia irremediable de su posición, se venga y se resarce Reyles, poniendo en boca de todos los Dioses, sarcasmos y apóstrofes terribles contra Germania, a la que condenan, por turno, a los más duros castigos; Reyles arroja así sus granadas mortíferas contra las trincheras alemanas.

Estos "Diálogos Olímpicos" fueron publicados entre 1917 y 1921, por una librería de Buenos Aires, en ediciones magníficas, de una suntuosidad

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

y un precio hasta entonces no vistos en el Plata. Poco después se lanzaron también ediciones más populares. Un cronista porteño anota, al respecto, que cuando aparecieron los *Diálogos*, los mundanos paseantes de las 11 de la mañana, en la calle Florida, se detenían brevemente frente a la vidriera de Moens, toda llena de la edición magnífica; “Reyles, el millonario...” decían unos; “Lo ha retratado Zuloaga”, agregaban otros; y los más informados añadían: “Es uruguayo”.

“El Embrujo de Sevilla”, última novela de Reyles hasta la fecha, — publicada en 1921, casi juntamente con los *Diálogos* — es ante todo expresión de uno de los caracteres más íntimos e imperiosos en la individualidad realista de este escritor: su erotismo de artista, amador fino y profundo de las sensaciones vitales; y de los valores vitales.

En sus obras anteriores, su realismo aparecía en su aspecto intelectual, como posición filosófica, como criterio ético; en ésta aparece en su faz puramente estética, y en su sensibilidad inmediata de la vida. Ese erotismo estético halla su punto álgido de condensación en su pasión por Sevilla, y en lo que Sevilla tiene de más sanguíneo, irracional y bárbaro, no dándole a estos términos ningún sentido despectivo, sino al contrario, tomándolos como expresiones del instinto vital.

Lo que Reyles ama en la España andaluza es precisamente lo que ésta tiene de sabor sensual, de

ALBERTO ZUM FELDE

instinto apasionado, de tristeza y alegría voluptuosas, de bravura y de gallardía; él ama de Sevilla la *majeza* y el *tronío*; los toros, la manzanilla, el *cante-jondo*, la danza gitana, el *amor brujo*; el zumo de pasión, de magia y de fatalismo que hay en su alma; toda esa vitalidad de esencia trágica, no encuadrada en las normas de la racionalidad civilizada de Europa.

Y, en verdad que, en ninguna parte del mundo occidental, esa vida dionisiaca — irracional y trágica — ha logrado el punto de sazón estética y de gracia seductora que ha logrado en Sevilla; acaso porque en su copa han vertido, su ardor y su molice el moro, su arrojo y su orgullo el español, su brujería y su libertad el gitano.

Es probable que la Sevilla trágica de Reyles no sea toda Sevilla, sino una parte de ella; y que exista también una Sevilla muy racional, civilizada y progresista, enemiga de gitanos, toreros y *cante-jondo*, partidaria de la mecánica, del sufragio femenino y del *foot-ball*. Y es seguro además que, ni toda España es la del *Embrujo*, ni siquiera toda Andalucía, pues que Granada y Córdoba ya tienen un matiz más serio y más suave. Pero la Sevilla que Reyles ha sentido, por afinidad con su propio temperamento, es la típicamente sevillana, esa que tiene un sabor hondo y amargo de sensualidad, bravura y hechicería.

Ha dado Reyles esa Sevilla típica en su novela, y no a modo de una decoración pintoresca — tal que la dieron otros — sino en su más íntimo latir, sentida desde tan adentro que, no es ya el adentro de la cosa, sino el adentro de sí mismo. Lo objetivo

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

y lo lírico confúndense en el proceso intuitivo de esta novela, que parecería escrita por el más majo de los sevillanos.

Este fenómeno extraordinario de la compenetración tan íntima de un escritor americano con el alma singularísima de una ciudad española, se explica por la idiosincracia de Reyless. Sevilla ejerció sobre él, desde muy joven, un poderoso hechizo. Sus largas temporadas en Europa, las repartía entre París y Sevilla. Viajó por todas partes y lo conoció todo: sólo aquellas dos ciudades le atraían; pero de distinto modo. París era el centro cosmopolita de la civilización, el emporio de la cultura occidental, el gran bazar mundial de antigüedades y novedades, el gran circo de la vida contemporánea; por sus boulevares, como por cauces maravillosos pasaba la corriente del mundo; como antes a Roma, a París se iba ahora por todos los caminos. Sevilla, en cambio, era la copa donde Reyless gustaba el más profundo sabor de la vida, un sabor más natural y más esencial, y más primitivo también; donde su más íntima sustancia sentía la caricia más poderosa de la vida. A París le llevaba su lúcida curiosidad mental y sus hábitos de hombre civilizado; a Sevilla le atraía el *embujo* subconsciente. En su misma persona física, seca nerviosa y morena, hubo siempre algo de marcadamente torero y gitano, acaso por atávica reminiscencia; parece que su madre era de cepa andaluza.

Lo cierto es que *el embujo de Sevilla* estaba en él desde su mocedad; desde antes, tal vez: desde las raíces. La novela tiene su origen literario en un cuento, "Capricho de Goya", publicado por el

ALBERTO ZUM FELDE

autor en un Suplemento Extraordinario de "La Nación" de Buenos Aires, el año 1902, es decir, veinte años antes de aparecer la novela.

El cuento — un cuento magistral, anotemos de paso — contiene ya, condensados, los esenciales elementos líricos y dramáticos que la novela ha de desarrollar más tarde: la sensibilidad del *cantejondo*, del baile flamenco y del torerismo, por una parte; por otra, la puñalada que Pura, la *bailao-ra*, da a Paco el torero, en defensa de Pitoche el *cantaor*, su antiguo amante. La escena de la *puñalá* es la misma en ambas versiones. El cuento tiene lugar en un café del suburbio madrileño y se reduce a esa sola escena del café. El autor amplió luego aquella primera versión, trasladando la acción a Sevilla, y enriqueciéndola con nuevos personajes y episodios. El simple drama pasional del bajo fondo madrileño, que era en el cuento, se transformó así en una vasta composición representativa de la vida y el alma de Sevilla.

Cabe observar, no obstante, que el navajazo de la Pura, nudo de la acción en ambas versiones, parece más natural y verdadero en la primera. En el cuento, Pura sigue amando al Pitoche, el *gachó* que la abandonara, aunque cree despreciarlo y querer en cambio al torero, su nuevo amante; por eso, al ver en peligro al *cantaor*, ya amoratado el rostro entre las fuertes manos del otro, que le estrangula, siente el impulso recóndito de salvarlo, y recogiendo la navaja que se le ha caído se la hunde al torero por la espalda; y ambos, Pitoche y Pura, huyen después, "con su crimen y su amor a cuestas, por las calles temerosas del barrio de To-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

ledo". Todo eso, aunque de bajo fondo, es muy humano y muy estético.

En la novela, el autor ha introducido un nuevo elemento trágico, de otra índole, que complica extraordinariamente el caso psicológico. Pura no asesta el navajazo al torero por que ame al Pitoche, sinó por que éste, como ella, es gitano, y la sangre gitana le ha impulsado misteriosamente a ese crimen absurdo contra ella misma y contra el hombre que ama, pues a quien ella ama ahora de verdad es al torero. Por ello, después de su acto inconsciente, se niega a todo amor con el gitano, a quien como hombre desprecia; y arrepentida y humillada sólo piensa en el perdón del otro a quien no llegó a matar, sino a herir solamente; pero que, desde entonces siente ya sólo aversión hacia ella.

Tal misterioso y fatal imperativo de la *sangre*, por donde viene aquello de que "las gitanas son para los gitanos" y que ha hecho obrar a la Pura como sonámbula, traicionando su propio amor, resulta un tanto inverosímil y de índole supersticiosa; cabe, sinó negarlo, -- pues al fin, en rigor, ¿qué sabemos...? -- admitirlo con muchas reservas.

De todos modos, no consiste en ese *misterio gitano* el mayor valor de la novela, aun cuando sea ese su nudo dramático; su valor más intrínseco y original consiste en el modo profundo como está sentida la vida sevillana, en todos sus tipos, en todas sus escenas; en la pintura magistral de sus cuadros de ambiente, tales "El Tronío" café de canto y baile flamencos, la Plaza de Toros en día de gran corrida, la lúgubre procesión del Viernes Santo, la visión luminosa de Sevilla desde la

ALBERTO ZUM FELDE

Giralda; en ciertas páginas de una tan aguda sensibilidad y un tan sugestivo hechizo, como esas del baile flamenco de la Pura en el *tablao*, y las torturas pasionales del *cante-jonde*.

Pero no podía olvidarse Reyless de su manía doctrinaria. Y, con ser, ante todo, y por sobre todo, obra de arte puro, "El Embrujo de Sevilla" tiene también sus ribetes de tesis. El pintor Cuenca, amigo de la Pura y de Paco, — en quien se mezclan rasgos evidentes de Zuloaga y de Romero de Torres, — es el personaje teorizador de la novela; en sus divagaciones filosóficas acerca de las cosas típicas españolas y sevillanas, — el baile, el canto, el toreo — expone el propio autor del libro sus ideas.

Esas ideas — de acuerdo con el realismo anti-racionalista profesado por Reyless — (a pesar de aquel apurado trance de los Diálogos...) significan una defensa de la España *bárbara* contra las pretensiones europeizantes de los progresistas, siendo su punto capital la apología de la tauromaquia. Ese espectáculo genuinamente dionisiaco, en un sentido nietzscheano, tan combatido por una gran parte de la intelectualidad española, es consagrado en esta novela como la más soberbia expresión de vitalidad ibera, verdadero rito trágico, que acrisola las virtudes del carácter: el valor, la entereza, la generosidad, la gallardía; — por lo cual pudiéramos decir que, en cierto modo, y a semejanza de la Tragedia griega, *purga el ánimo de la compasión y del terror*.

Las plazas de toros, según Reyless, serían la mejor escuela de ética que pueda tener el pueblo español, y lo que, tal vez, le ha impedido civilizarse

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

demasiado, conservándole sano y brioso; y de ellas saldrá algún día España a dar al mundo lecciones de energía y de nobleza. Tal dice el pintor Cuenca, en el “Embrujo”

No debe dejarse de observar — aun reconociendo el valor estético de las corridas de toros, — cuanto hay de exageración en esa trascendencia ética que en la novela se les atribuye. Es evidente que Cuenca, al teorizar, hiperboliza y fantasea. De todos modos en esta, probablemente, la mejor novela de Reyles.

*

* *

La prosa de Reyles,—respondiendo a su propio temperamento de escritor—es reciamente varonil, briosa y gallarda; áspera y cruda con frecuencia, de un fuerte sabor realista, y con empaque orgulloso y agresivo; mézclanse en ella, de manera muy peculiar, el lenguaje académico con los modismos plebeyos, y las imágenes imperiales con las palabras gruesas. Es característico, al respecto, este párrafo que en uno de sus Diálogos Olímpicos pone en boca de Dionisos: “Oh, Apolo, ¿por qué me has mentido? Tu engañas y enseñas a mentir. Las vejigas inflamadas que, a guisa de linternas pusiste por todos los caminos del mundo, formaron innúmeras generaciones de sofistas, charlatanes y ablandabrevas, bellas almas que por darse pisto, apostrofán a Pan mientras le chupan la sangre. Yo los detesto

ALBERTO ZUM FELDE

por bajunos, trapaceros y bobos. Esos idealistas de chicha y nabo me apestan. La vida es realidad y acción, no mentirola y ensueño. ¿Quieres que reine en el Olimpo la majadería y el sonambulismo del mundo? Contempla aquel monte temeroso de la Tierra; allí encadenado purga Prometeo delitos semejantes a los que tu cometes. Cuida no te pase a ti lo mismo. Ofendes a Temis y al fin la cólera de Zeus estallará, terrible”.

Físicamente, Reyles es un hombre pequeño de talla, moreno, seco y de temperamento bilioso. Las fotografías de su primera época — año 1900 — preséntanle como un gallardo mozo de rostro aceitunado, esbelto de cuerpo, de mirada firme y un poco desdeñosa, y acusado el aire varonil y altanero por las puntas erguidas del bigote. El joven millonario, y escritor ya de prestigio, pudo llamarse entonces como Wilde, *Price of life*.

Un magistral retrato pintado por Zuloaga quince años después, lo representa ya de faz seca y amarillenta, como un pergamino pegado a los huesos, mirada dura y tajante, boca de rictus amargo, perfilado con fría elegancia mundana en su traje de etiqueta. La vida le había quemado ya en sus fuegos de amor y de guerra.

Hasta 1930, fecha de edición de esta Historia, Reyles no ha vuelto a publicar ningún libro. Ha anunciado, sin embargo, tener en preparación una nueva novela, de asunto nativo, y un tomo de ensayos. Durante estos últimos años parece que el escritor ha remozado un tanto su bagaje filosófico, asimilando ciertos elementos de las modernísimas corrientes vitalistas e intuitivas, especialmente

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

de Keyserling, algunas de cuyas expresiones características ha incorporado a su lenguaje. Creemos que su posición filosófica no ha cambiado, sin embargo, fundamentalmente; sólo ha renovado, en parte, los elementos que giran siempre en torno del mismo eje realista, propio de su temperamento.

Hacia esta fecha, y a los sesenta años de su edad, ha regresado al país, después de un largo alejamiento. Reyles, el millonario, ya no existe; el *gentleman-farmer*, tampoco; intensa vida de artista y de epicúreo, esparció por los caminos del mundo la cuantiosa heredad del cabañero. Sus compatriotas le han acogido con los honores que merece su prestigiosa personalidad de escritor.

O T R O S E S C R I T O R E S

ARMANDO VASSEUR. — PEREZ PETIT. —
CARLOS ROXLO. — ANGEL FALCO. —
ROBERTO DE LAS CARRERAS.

A R M A N D O V A S S E U R

Alvaro Armando Vasseur, nacido hacia el 75, de padres franceses, vivió, hasta cerca de sus veinte años, en el pueblillo de Santa Lucía, junto a su madre. Al morir ésta, solo y sin recursos, fué a la Argentina, morando un tiempo en la ciudad de la Plata. Allí intimó con aquel grande espíritu, de áspero misticismo, mezcla de gaucho y de predicador, que era el poeta Almafuerte, del cual le fueran huellas, en gran parte, esos pujos de profetismo redentor, que luego mostró Vasseur en sus "Cantos Augurales". *Precursor*, llama el poeta uruguayo al maestro de su juventud, en el poema, un poco hinchado y retumbante que, en ese libro le dedica.

La amistad íntima con el viejo payador de La Plata, acabó en ruptura violenta: Almafuerte arrojó de su casa al joven discípulo que, si no le aventajaba en talento, le aventajaba en egolatría. Ido entonces a Buenos Aires, Vasseur frecuentó las tertulias de café y de redacción, trabando amistad con Darío, Lugones, Ingenieros, Sánchez, Vedia, Ghiraldo, Grandmontagne, y demás escritores que en esa época, — del 95 al 900, — constituían la *élite* joven del movimiento intelectual argentino; y, como muchos otros hombres de su generación, se

ALBERTO ZUM FELDE

tornó un fervoroso adepto del materialismo científico y de la sociología revolucionaria, mezclando a Marx con Nietzsche...

De aquel rudo profetismo almafuertista, — que tenía mucho del acento de los profetas bíblicos — y de este “anarquismo científico”, ambos sazonados por la ingénita y un tanto neuropática egolatría de su carácter, están hechos, como principales elementos, la personalidad y la poesía de Vasseur. En 1901 vino a Montevideo, dejando el pseudónimo de *Américo Llanos*, por el cual hasta entonces era conocido en la Argentina, para usar en adelante su propio nombre.

En una polémica personal que sostuvo por entonces con Roberto de las Carreras, éste afirmó que Vasseur, en Buenos Aires, se decía hijo adulterino del Conde de Lautreamont, a fin de hacerse *reclame*; Vasseur negó tal afirmación, reputándola calumniosa.

En 1904 publicó su primer libro, “Cantos Augurales”; y en 1906 “Cantos del Nuevo Mundo”. Actuó profesionalmente en el periodismo, hasta que, el Presidente Batlle y Ordóñez, propietario de “El Día”, diario en que escribía Vasseur, antes de terminar su mandato le designó para ocupar el cargo de Consul del Uruguay en San Sebastián, España. Ha vivido desde entonces en el extranjero, desempeñando sus funciones consulares en diversas ciudades españolas y francesas. Por editoriales españolas ha publicado, posteriormente a su partida, “Cantos del Otro Yo” (1909) y “El Vino de la Sombra” (1917). En 1924, una librería montevideana editó una breve serie de nuevos

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

poemas y traducciones titulada “Hacia el Gran Silencio”. La difundida editorial Sempere, de Valencia, le publicó en 1910 un tomo de toda su producción poética hasta esa fecha — comprendiendo los libros anteriores — con el título “Cantos del del Nuevo Mundo”; y además, un volumen de estudios sociológicos que llamó “Las Instituciones Occidentales”. Desde hace algunos años permanece en completo retiro.

*

* *

Cabe dudar si Vasseur ha sido, en verdad, *un poeta*, en el riguroso sentido del término; mas, no cabe dudar que tiene una personalidad intelectual bien definida y un lugar propio en la historia de la literatura uruguaya.

El autor de “Cantos Augurales” ha sido ante todo y por sobre todo un escritor ideológico, imbuído de filosofía positivista y revolucionaria.

Como Florencio Sánchez, se hizo adepto del *anarquismo científico* que cundía hacia 1900; pero no logró, como el dramaturgo, infundir las ideas en la realidad viva, ni encarnarlas en imágenes de valor intuitivo. El artista le anduvo siempre a la zaga y al servicio del ideólogo; su poesía es siempre netamente conceptual y erudita. La índole no-poética de esa poesía conceptual y erudita de Vasseur, se acusa y agrava más aún, por ese carácter positivista y científico de su ideología. Todos los motivos de sus poemas se nutren

ALBERTO ZUM FELDE

de sapiencia libresca, todas sus metáforas son de esencia didáctica, y todo su lenguaje está plagado de expresiones técnicas.

Su poesía es predominantemente de carácter social. No es este carácter en sí lo que resta categoría poética a su obra; puede haber una poesía social, pero no una poesía sociológica. Lo primero supone la simple inspiración intuitiva de grandes ideales comunes, la expresión himnica de grandes movimientos colectivos; lo segundo ya implica la intervención previa y decisiva de conceptos didácticos. Tal acaece precisamente con Vasseur. No puede negarse que en su poesía revolucionaria exista un cierto fondo de sentimientos puros de justicia humana, pero está tan encubierto bajo la pesada armazón de su ideología, que pierde lo mejor de su fuerza poética. Sólo a veces esa fuerza subterránea del sentimiento, logra manifestarse más vivamente, en forma de elocuencia, de exaltación oratoria, estremeciendo la dura costra científica, al modo de los terremotos.

Hay así mismo, en su poesía social, influencias de Walt Witman, de Verhaerent, de Rapizzardi y otros aedos modernos de tal índole; pero el soplo vital y lírico que anima la expresión de los maestros, en Vasseur se enfría y agobia generalmente hasta el prosaísmo, bajo el peso de lo didáctico. Cultivó Vasseur, de modo dominante, aquel ingenuo dogmatismo cientificista que, hacia fines del siglo pasado y comienzos del presente, creía saberlo todo y haberlo explicado todo; y para el cual nada había más allá de sus fórmulas materialistas. Usando y abusando del lenguaje científico,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Vasseur creía sinceramente no sólo afirmar su posición de hombre sapiente y superior, sino renovar los modos de la poesía.

Intimamente, Vasseur no es un poeta ni un artista; su temperamento mental es el de un didacta, un profesor; a lo más, el de un elocuente orador socialista. Carece del don de la sensibilidad estética y de la intuición filosófica; todo en él es meramente intelectual y libresco. Sus composiciones de género subjetivo son, salvo excepciones, de un prosaísmo no mucho menor que el de las sociales; y ni aun en estos *trances* líricos olvida y abandona su erudición y su lenguaje didácticos, haciendo, por lo contrario, ostentación y gala de ello.

“Cantos Augurales” y “Cantos del Nuevo Mundo”, contienen casi toda su producción de índole social, con la que alternan algunos poemas más íntimos. En sus libros posteriores: “Cantos del Otro Yo” y “El Vino de la Sombra”, se aparta ya casi enteramente del tema sociológico, para cultivar motivos personales, más líricos. A pesar del elogio que Cansinos Assens ha hecho de estos poemas, en su estudio sobre los nuevos poetas del Novecientos, nosotros los encontramos íntimamente carentes de aquella honda sensibilidad lírica que es la esencia de la poesía. Tienen sólo un interés intelectual, crítico más que lírico.

Acaso convenga tener en cuenta, como justificación del elogio de Cansinos, que en esos poemas Vasseur desecha el énfasis verbal de su poesía anterior, para adoptar esa manera simple, escueta, y suelta, de acuerdo con la evolución de la lírica post-modernista, en su primera etapa.

ALBERTO ZUM FELDE

En los últimos tiempos, parece que Vasseur se ha apartado también del materialismo científico de sus mejores años, para virar hacia el campo del intuicionismo bergsoniano, y aun más lejos, hacia el gnosticismo teosófico. Ello se ha reflejado un tanto en sus composiciones de los últimos libros, dotándoles de cierta vaga oscuridad mística que les valoriza poéticamente, sin alcanzar, empero, a ser puramente poesía....

Además de todo lo apuntado, se ha singularizado Vasseur en nuestro ambiente como uno de los casos más terribles de egolatría, llevada hasta extremos casi clínicos; verdadero megalómano, a punto de tornarse intratable, ese aspecto de su psicología se refleja constantemente en su obra, desde los comienzos hasta las más recientes manifestaciones. Sus "Cantos Augurales", son, en gran parte, el delirio de grandezas de un hombre que no sólo se cree genial (ilusión bastante corriente entre los escritores...), sino predestinado a un rol mesiánico como poeta, llamándose a sí mismo el *Super*. Desgraciadamente, faltó también a Vasseur aquella fina elegancia d'annunziana que estetiza los alardes de egolatría. Andan por ahí mil y una anécdotas.

No obstante los graves defectos señalados, la obra de Vasseur no está enteramente desprovista de valores. Muchas de sus composiciones, tienen, sino cualidades esencialmente poéticas, cierta fuerza elocuente, e innegable alcurnia intelectual para poder quedar, como exponentes de una personalidad y de una tendencia de rasgos bien definidos, que, en su hora, ejercieron influencia su-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

gestiva en el ambiente literario del país. Hay rastros de Vasseur en algunos escritores uruguayos, entre 1905 y 1915. "Epitalamio", "Invocación", "El Secreto", la oda "A Atlántida", "Heroica", "Oración al Orgullo", "Addio", — de sus dos primeros libros, — y algunas breves composiciones de los últimos, serían, a nuestro juicio, sus mejores páginas.

V I C T O R P E R E Z P E T I T

Si a algún escritor uruguayo cabe, cumplidamente, el título de polígrafo, es a Víctor Pérez Petit. Crítico, novelista, dramaturgo, conferencista, periodista y poeta, todo lo ha sido, con mayor o menor fortuna, en sus prolíficos cuarenta años de vida literaria, hasta la fecha. La nómina de sus libros editados e inéditos es extensísima; suman más de veinte los publicados; una docena o más los que, según anuncia están aún por publicar.

Su producción poética conocida comprende dos volúmenes: "Joyeles Bárbaros" (1907) y "Cantos de la Raza" (1924). El primero es un conjunto de ciento veinte sonetos de corte parnasiano y preciosista, bordados sobre motivos históricos, eglógicos o galantes. Se percibe demasiado en ellos, — y así en los temas como en la factura — las reminiscencias literarias de la poesía parnasiana y simbolista francesa; y aun, más cercanamente, de la modalidad sonetística de Lugones y Herrera. — "Cantos de la Raza", se compone de dos extensos poemas en diversidad de metros: "Canto a América" e "Himno al Mar"; y de una serie de

ALBERTO ZUM FELDE

sesenta y seis sonetos, cada cual dedicado a una ciudad o a una gloria españolas, precedidos estos a su vez, a guisa de prólogo, de otro poema más extenso que titula "Viaje encantado al solar español".

Faltan a Pérez Petit, en cuanto autor en verso, vibración emocional, fineza de sensibilidad y gracia de forma. Es un escritor de mucha cultura literaria y habilidad en el manejo retórico; pero no es un poeta.

"Gil" (novelas y cuentos, ed. en 1906) y "Entre los pastos" (novela, en 1920) comprenden su labor, publicada, en el género narrativo. Esta última novela, de asunto campero, laureada en un concurso que organizara un diario montevideano, es una narración de cierto interés en su intriga y de colorido veraz en sus cuadros, aun cuando el autor no ahonda, ni como psicólogo, ni como sociólogo, en la vida de nuestros campos. "Gil", contiene trabajos de dos épocas de su vida literaria; la novela corta que da título al libro, escrita en 1893, es de un naturalismo zoliano sobreagudo y exacerbado hasta la truculencia. El autor advierte en el prólogo que, a tiempo de publicarlo, sus gustos literarios ya han evolucionado. En efecto, los cuentos que completan el volumen, escritos algún tiempo después, son ya de índole esteticista, notándose en ellos, muy especialmente, la influencia del sensualismo refinado y de la suntuosa exquisez d'annunzianas.

Cuatro volúmenes contienen su producción teatral, — doce obras, la mayoría en tres actos — estrenadas en Montevideo y en Buenos Aires,

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

oscilando entre la pintura de caracteres y la comedia de tesis, y siendo unas de ambiente regional y otras cosmopolita. Hay en ellas algunos aciertos estimables; pero, en general les falta aquella “garrá” del dramaturgo, impresa en el teatro de Sánchez o Herrerita, por ejemplo.

La labor más considerable de Pérez Petit, y en la que su intelectualidad se ha señalado con rasgos más vigorosos, ha sido desarrollada en la crítica literaria, que ejerció, de modo sistemático, desde 1890 hasta 1900, y posteriormente, ya en forma más ocasional. Esa parte, la más olvidada de su labor — es, sin embargo, la que ha tenido más significación y efectividad en la historia de nuestras letras. La crítica de Pérez Petit representó, en aquel período indicado, una saludable acción saneadora: combatió y abatió, sañudamente, al romanticismo recalcitrante — que aun seguía dando sus ñoños frutos en nuestro ambiente y pretendía mantener las normas de su idealismo senil y de su moralidad provinciana — para abrir paso a las tendencias renovadoras de la época y a las corrientes modernizantes que llegaban de Europa. Primero fué el más decidido y pujante adalid del realismo en la novela; luego un no menos decidido propagador del Modernismo. Así, de Zola á Ibsen, de Baudelaire á D’Annunzio, todo el complejo movimiento literario europeo del último tercio del siglo XIX halló en él un enérgico agente, frente a la inercia conservadora y al pacato espíritu de aldea. Escribió de continuo gran número de artículos, en los diarios de la época y en las páginas de la Revista Nacional que dirigía. Fusti-

ALBERTO ZUM FELDE

gó duramente a muchos pseudo-escritores, cándidos y ramplones, que entonces gozaban de cierta gloria la lugareña, o aspiraban a conquistarla; lo cual le granjeó numerosos y enconados resentimientos. “Crítica más desenfadada y agresiva que culta y aguda”, decía de la suya, en el 95, el Sr. Fernández y Medina, herido, seguramente, en algunos de sus afectos literarios. *Hermógenes* y *Hermeguncio*, recordando a Moratín, le llamaban, acusándole de pedantería y suficiencia, sus adversarios. Acusábanle así mismo de querer imitar, — en su crítica y en su *posse*—a Clarín, que entonces compartía con Valera la máxima autoridad en la materia, dentro del ámbito del idioma. Y algo había, en efecto, del magister español, en su émulo platense.

Los mejores estudios publicados en la *Revista Nacional* sobre literatura extranjera contemporánea: Ibsen, Tolstoy, Hauptman, Nietzsche, Mallarmé, D’Annunzio, Verlaine, Eugenio de Castro y otros, precedidos de un ensayo sobre la Evolución de la Lírica Moderna en Francia, fueron luego editados en volumen con el título “Los Modernistas” (1902). Anunciaba el autor, entonces, otros dos volúmenes similares: “Los Realistas” y “Los Idealistas”, — que no aparecieron, — lo que es de lamentar. Sus numerosos artículos sobre letras uruguayas tampoco han sido recogidos en volumen; acaso el autor no les dió luego más importancia que la de su oportunidad, dejándolos dispersos en las columnas de los periódicos.

Sin que tengan un valor original intrínseco, como *estudios*, la serie de “Los Modernistas”

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

constituye un libro bien informado y bien escrito; son testimonio de un juicio nutrido de ciencia literaria y de una conciencia que vivía intesamente el estremecimiento intelectual de su época; su prosa, siempre fuerte y gallarda, es, en muchas páginas, imaginativa y lujosa.

No siendo ya de actualidad la mayoría de sus puntos de vista, — pues han cambiado las perspectivas históricas — el libro puede haber perdido algo del interés vivo que entonces tenía; mas, lo mismo ha ocurrido con obras de ilustres críticos europeos del siglo pasado, en relación a nuestro tiempo. De todos modos es innegable que “Los Modernistas”, es uno de los libros más estimables en su género, publicados en el país; y lo mejor que — Rodó aparte — la crítica literaria produjo en aquel período.

Posteriormente, (1919) publicó también Pérez Petit, un libro sobre Rodó — de quien fuera, en los años de juventud, gran camarada, — cuyo valor más positivo es su gran aporte de datos a la biografía literaria del autor de “Ariel”.

C A R L O S R O X L O

Don Carlos Roxlo, el más fecundo y gárrulo de los cultivadores del verso, que el país haya tenido, gozó de vasta popularidad y prestigio nacional, durante más de treinta años—desde antes del 1890 al 1920 — y hasta que la nueva crítica, fundada en principios estéticos más severos, al emprender una formal revisión de las letras uruguayas, examinó su producción, poniendo en eviden-

ALBERTO ZUM FELDE

cia su falta de valores. Actualmente, la poesía del señor Roxlo yace en completo olvido.

Lo que aun se recuerda de él, a veces, en el ambiente escolar, por la emoción de ternura y humanidad que contiene, es su composición titulada "Andresillo", inspirada en otra de Hugo, "El Niño Pablo", y escrita a los veinte años, cuando el autor iniciaba su carrera literaria, vuelto de Barcelona, — lugar natal de sus padres — donde viviera hasta ser mozo. Pareció entonces que se alzaba en el horizonte de la poesía un astro de primera magnitud. Samuel Blixen, en sus amenas crónicas de la época, saludaba, entusiasta, la aparición del nuevo poeta. El porvenir no confirmó, empero, aquel auspicioso comienzo. El señor Roxlo produjo luego muchísimo, en cantidad; pero, en calidad, nada mejor que "Andresillo".

En general, la poesía de Roxlo es una prolongación recalcitrante de aquel romanticismo de corte español que se cultivó en el país, en la segunda mitad del siglo pasado, algo insuflado, al final, por los vientos de Hugo. Aquel romanticismo español sólo tuvo los defectos del Romanticismo; las virtudes se quedaron en las aduanas de los Pirineos. Así, fué sólo ripiosa verborragia, hueco enfatismo, chirle sentimentalería e insensata truculencia; y por sobre todo, fué de un mal gustoapestoso. Demás está decir que sólo Bécquer se salva, en parte, de esa quema. Y la mayoría de los rimadores hispano-americanos no hicieron sino exagerar esos defectos, al imitarlos...

Disculpable, en cierto modo, si se la considera dentro de su época propia, y como un mal propio

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

de la época, — es decir, del 40 al 80 — tal pésima modalidad literaria resulta ya anacrónica y de todo punto injustificable, si se prosigue cultivándola — como la cultivó el señor Roxlo — en pleno siglo XX, después de los grandes movimientos renovadores que habían hecho evolucionar tan profundamente, en la poesía, — y en todos los géneros de las letras — el concepto y el gusto. Roxlo siguió impertérito, apegado a aquel romanticismo parlanchín, que no podía vivir ya, naturalmente, sino de las trivialidades gastadas en cincuenta años de uso continuo para todos los menesteres, prolongando aquellos viejos vicios retóricos. Toda la labor poética de este autor está invalidada por los defectos antedichos.

Hacia 1918, seleccionó su extensísima producción, — editada antes en libros y folletos diversos — en dos gruesos volúmenes: “Luces y Sombras” y “Cantos de la Tierra”. El primero contiene sus composiciones de índole más lírica, amatorias y filosóficas en mayoría. Sólo cabe decir de ese volumen, que en él, casi todo es cascote. Aquí y allá suelen encontrarse un verso feliz, una estrofa aceptable, pero no salvan el conjunto, ni del libro, ni de una composición entera.

En “Cantos de la Tierra”, el cantor quiso realizar un libro genuinamente nacional. Evocando la gesta guerrera de la historia y describiendo la naturaleza virgen del país, compuso una serie de poemas dividida en cuatro ciclos: el charrúa, el colonial, el emancipador, el moderno; sus asuntos corresponden a la historia, a la leyenda o a la anécdota; entre uno y otro ciclo, a modo de *inter-*

ALBERTO ZUM FELDE

mezzos, aparecen breves composiciones descriptivas, de ambiente regional.

El intento del autor no fué chico. Una obra que, trasuntara en formas perennes de poesía, la emoción estética que contienen, como esencia, la historia y la naturaleza de un país, sería una obra de valor fundamental en las letras americanas. “Cantos de la Tierra”, aspira, en la vastedad de su plan, a cumplir tan magno valor; pero, quedó muy lejos de ello. No era, ciertamente, aquel heredero del pésimo romanticismo español, el llamado a realizar esa empresa. Preciso es reconocerle la grandeza del intento; pero este era superior a sus facultades. Todos los poemas que integran los cuatro ciclos del volumen, sufren los mismos achaques que invalidan las viejas producciones de aquellos otros románticos del 40. Falsedad retórica en los caracteres, enfática trivialidad en el estilo, patriotismo declamatorio y escolar por todas partes: tal puede ser el resumen crítico de este gran libro malogrado.

Posteriormente publicó otro extenso poema, “Juan Robles”, de asunto moderno aunque nacional, y del cual sólo puede decirse que es una culminación horrorosa de todos los defectos que caracterizan su producción.

Además de esta labor en verso, publicó Roxlo algunos trabajos en prosa, de índole didáctica. El mayor de ellos es una “Historia de la Literatura Uruguaya”, en siete gruesos volúmenes, obra carente de toda seriedad, por su falta de plan orgánico, la deficiencia de sus datos, la flojedad de su criterio y la florida hinchazón de su estilo; ade-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

más, sus miles de páginas están plagadas de divagaciones incongruentes y de largas transcripciones sin interés. Es, como todo lo que escribió este autor, obra de buena intención pero de poco seso.

Roxlo fué también polemista y orador político, declamatorio y llorón, ocupando bancas parlamentarias en varios períodos y dirigiendo diarios de su partido, el *nacionalista*. Una violenta crisis moral le indujo al suicidio, muriendo de un balazo en Noviembre de 1926.

A N G E L F A L C O

Oficial del ejército uruguayo, y habiendo participado, como tal, en la guerra de 1904, Angel Falco se sintió muy luego atraído por la ideología anarquista, entonces en auge. Y en virtud de ello colgó la espada, renunciando a su carrera militar, en la cual, por sus cualidades de inteligencia y de carácter hubiera alcanzado sin duda grados eminentes. Tenía veinticinco años cuando, de bizarro teniente de infantería se convirtió en tribuno de la Revolución Social.

Lecturas de Ghiraldo, de Vasseur, y sobre todo de Chocano, — del Chocano primero, de “Iras Santas”, con quién tenía más afinidad de temperamento, — le indujeron por el camino de la poesía revolucionaria, para la cual ya poseía, de suyo, exaltada imaginación metafórica y caudalosa fluencia verbal. Estas dos características fueron, a la vez, sus virtudes victoriosas y sus mortales defectos; triunfó y cayó por ellas.

ALBERTO ZUM FELDE

Sus “Cantos Rojos”, publicados en 1905, se señalan por la exhuberante frondosidad verbal, la hipérbole metafórica y el fogoso tono oratorio, de mitín o barricada. Sus poemas, especie de torrentosas arengas en verso, son, en verdad, un último retoño de aquel hugonismo hinchado y ruidoso que cundió por la poesía americana en el último tercio del Ochocientos. Era la vieja elocuencia romántica, transportada del capitolio republicano, en que la entronizara la generación patricia del Ateneo, al comité de huelga.

Debido a ese énfasis retórico y a ese dinamismo de su elocuencia, los *Cantos Rojos* de Falco, conquistaron vasto suceso entre la masa pública, valiéndole rápido prestigio popular; ello hacía exclamar a Vasseur, siempre ególatra y algo despechado, aludiendo a la anterior profesión militar de su émulo afortunado: “Son mis *Cantos augurales* tocados con un clarín de cuartel...”

Sin embargo, en los años siguientes, Falco fué arriando, poco a poco, la bandera roja de sus primeros cantos de barricada; y aun cuando no llegó a pasarse nunca al campo contrario, — es decir, al campo conservador, renegando de sus ideas *libertarias*, — se entibiaron mucho sus entusiasmos revolucionarios, y dejó de lado los temas sociales para abordar motivos de otra índole, alternando la épica grandilocuente en que proseguía aplicando la manera hugoniana, con el madrigal cortesano y el paganismo sensual, a lo Darío.

A la primera manera, la hugoniana, corresponden los poemas “Garibaldi” (1907), “El Alma de la Raza” (Canto al Lenguaje), “El Hombre

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Quimera" (Canto a la Aviación) y "La Leyenda del Patriarca" (Canto a Artigas), estos tres editados en 1911; a los que habría que agregar "Troquel de Fuego", editado hacia 1917, en Buenos Aires, con motivo de la Guerra Europea.

Corresponden a la segunda manera, — la de influencias modernistas, y más especialmente rubendarianas: — "Vida que Canta" (1908) y "Breviario Galante" (1909). Ambas maneras, como se ve por las fechas, no han sido sucesivas sino alternas, una para cada clase de temas.

El temperamento de Falco se hallaba más en su quicio en los *cantos* de corte heroico y elocuente. Y es en éstos donde, a pesar del énfasis y la frondosidad que son sus pecados originales, se encuentran pasajes dotados de cierta fuerza. Como poeta íntimo o galante no alcanzó la verdadera fineza estética.

Angel Falco gozó de gran prestigio popular como poeta y como tribuno, durante tres lustros, desde la publicación de "Cantos Rojos" hasta que, en 1920, nombrado cónsul del Uruguay, se ausentó para Europa. Su silueta de mosquetero — chambergo, melena, mostachos, — constituía una nota característica en todos los paseos, teatros y cafés de Montevideo. Actualmente, su prestigio ha decaído casi hasta el olvido. Nuevos gustos estéticos, por una parte, por otra el silencio absoluto que guarda desde su alejamiento del país, — no habiendo publicado más libros, — han determinado esta obscuración de su nombre.

ALBERTO ZUM FELDE

ROBERTO DE LAS CARRERAS

Más que como escritor, Roberto de las Carreras es interesante como personaje. Entre la profusión de sus escritos — editados, casi siempre, en breves folletos — hállanse muchas páginas del más puro valer literario; pero es ante todo su propia vida, su actuación en el ambiente intelectual y social de Montevideo, lo que le da perfiles singulares, haciendo de él el protagonista de una crónica novelesca, en cuyo carácter se mezclaran la elegante ironía de Alcibiades, la rebeldía romántica de Lord Byron, y el cínico libertinaje de Don Juan.

Dandy y anarquista al par, a un tiempo tenorio y esteta, su vida fué un permanente motivo de escándalo en el ambiente católico y burgués de su ciudad. Su literatura no fué sino un complemento de su vida; compuesta, en su mayor parte, de opúsculos ocasionales y de panfletos polémicos, tendía a propugnar por sus ideas revolucionarias o a defender sus actitudes immoralistas; y en el fondo, tras el estilo refinado y suntuoso, eran verdaderos alegatos.

El *amor libre* era uno de los principios individualistas proclamados por el anarquismo científico; apropiándose, a su manera, las teorías anarquistas y mezclándolas con su dandysmo donjuanesco, Roberto se declaró, en el ambiente platense, predicador y paladín del Amor Libre. Tenía 25 años cuando, en 1900, y a su regreso de Europa, inició el paradójico apostolado por el cual debiera sufrir tremendas excomuniones sociales y aun re-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

cibir dos balazos que lo pusieron a punto de muerte.

Hasta el día de irse a Europa, allá por el 95, había sido, en el pequeño ambiente mundano de su ciudad natal, un niño mimado y caprichoso. Descendía de la mejor prosapia hispano-criolla; su madre era García de Zúñiga, de abolengo cuasinobiliario, pues que el abuelo fuera, en tiempos de la Cisplatina, conde o barón de la Calera; por su apellido paterno estaba el literato ligado a aquel famoso ministro *blanco* del Gobierno de Pereyra, a quien se atribuye principalmente la siniestra ejecución de Quinteros. Y ambos eran — aquesta ejecución y aquel pergamino — títulos más que suficientes para colocar al joven intelectual en una posición social *distinguidísima*. Además era rico; había heredado de sus mayores una cuantiosa fortuna que dilapidó más tarde. Así se explica que, si bien sus versos de adolescencia nada tenían de especialmente estimables, los diarios le dedicaran, al partir el mozuelo para Europa, páginas de elogiosos comentarios.

Al regresar ya todo fué distinto; no le valieron ni el abolengo cisplatino, ni la ejecución de Quinteros, ni la fortuna personal que era aún cuantiosa; el escritor traía en su elegante balija de viaje la bomba del *Amor Libre*, cargada en París, que hizo explotar enseguida, horrorizando a levitas y fariseos.

Su primer opúsculo literario corresponde a su primer escándalo galante: se trataba de una conocida dama a la que sedujera o intentara seducir. “Sueño de Oriente”, panfleto en que se ridiculiza

ALBERTO ZUM FELDE

acerbamente a la sociedad montevideana, es al mismo tiempo que un alarde de refinado sensualismo amoroso, una burla agresiva contra las consagradas tradiciones morales de la familia. Su conducta y su producción posteriores no harán más que acentuar esos caracteres patentizados en su primer opúsculo.

“Amor Libre”, su segundo folleto, escrito en forma de auto-reportajes y publicado dos años después, lleva como subtítulos: “Interviews voluptuosas con Roberto de las Carreras”. Fué también su segundo y más sonado escándalo galante; y el paso definitivo en cuanto a su condenación. Sucedió que, enemigo, por principio, del matrimonio, se había casado, empero, con su querida, una menor de edad bajo tutela; y — oh, ironía terrible para Don Juan! — la esposa le fué infiel ... El se vengó entonces de esa ironía, con el planfeto más *nefando* que se conozca; nunca habíanse escarnecido de tal modo, no sólo las normas sociales de la moral, sino los más íntimos sentimientos familiares; llegaba en tal panfleto a jactarse, de que su propia madre, — la García de Zúñiga, — había tenido el valor de pasear del brazo de sus amantes, por las calles de Montevideo...

El paladín de la inmoralidad sexual aparecía en esas *Interviews* desconcertantes, en un lujoso apartamento de su hotel, indolentemente reclinado en su *chaise-longe* de terciopelo, gustando perfumados cigarrillos de Oriente. Aquello colmó la medida. Un estremecimiento satánico cruzó por los nervios de la ciudad; desde ese momento, el nombre de Roberto de las Carreras fué cosa abo-

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

minable y su persona mirada con horror, en todas partes. Por lo demás, cabe reconocer que en su cinismo dandy, él, lejos de amilanarse, se ufanaba de esa aureola satánica y lucía su fama tenebrosa, con el elegante descuido de un crisantemo en la solapa... El escándalo fué su arma de combate y el manjar diario de su mesa.

Hacia el año 1904, se discutía en el Parlamento la Ley de Divorcio. Los católicos, antidi-
vorcistas, organizaron en el Ateneo un acto de protesta contra esa Ley. Roberto de las Carreras, capitaneando un grupo de anarquistas, hizo irrupción en el Ateneo, desbarató el acto, y publicó en los días siguientes otro de sus panfletos satíricos más sonados — y una de las mejores páginas de ese género — titulada “Don Amaro y el Divorcio”.

“Parisianas”, publicado en el mismo año, contiene comentarios críticos a varias obras que aparecieron por entonces, tales como “El Enemigo”, drama de Andrés Demarchi, y “Piedras Preciosas” del poeta brasileño Guimaraens, secretario de la Legación en Montevideo. No se trata de críticas literarias precisamente. Como los anteriores, es éste opúsculo un exaltado alegato en pro de la libertad sexual.

En 1905 publicó “En Onda Azul” y “Psalmo a Venus Cavalieri”, dos composiciones de corte poemático, escritas en una prosa rítmica, versiculada, de gran suntuosidad verbal, con evidentes influencias literarias de D’Annunzio y de Pierre Louis. En ambos se entona un himno fervoroso a la Voluptuosidad. El “Psalmo”, dedicado a la célebre

ALBERTO ZUM FELDE

actriz y cortesana Lina Cavalieri, y editado con raro lujo en grandes hojas purpúreas, es probablemente su trabajo de más alcurnia literaria; en él culminan al par su culto afrodisíaco y su estetismo formal, hallándose en sus páginas expresiones de verdadera belleza.

En 1906, su donjuanismo alcanzó el punto dramático. Persiguiendo con sus galanteos a una joven mujer de familia burguesa, recibió de su hermano dos balazos. El incidente, ocurrido en plena calle Sarandí, a las dos de la tarde, conmovió a la ciudad por la calidad de los actores. Llevado moribundo al hospital, no perdió, empero, la entereza del ánimo; con voz apagada respondió al interrogatorio del juez, en forma bizarra.

Su fuerte complexión física resistió, sin embargo, al trance terrible, a través de penosas alternativas, quedándole las dos balas enquistadas en los pulmones. Solía usar luego el paletot liviano que llevaba la tarde del incidente, y en el cual las balas habían dejado dos agujeros. — “Son mis condecoraciones”, decía.

El episodio dramático coincidió con la pérdida total de su fortuna. Arruinado, solicitó de su antiguo amigo, el Presidente Batlle y Ordóñez, un cargo de cónsul. Lo hubieran enviado a una gran ciudad europea, según deseaba; pero temieron que con algún *gesto* de los suyos, poco protocolares, comprometiera la representación oficial. Lo enviaron pues, por lo pronto, y *a prueba*, a un puerto del Brasil, de tercer orden... Y allí entre loros, negros y bananas, el soberbio dandy, un poco humillado, empezó a comer, al fin, su pan amargo.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY

Pero, después de aquel trance, su espíritu y su literatura cambiaron también en gran parte. Diríase que el contacto con la muerte, en cuyo umbral estuvo, dió a su psiquis sombras y resonancias que antes no conociera. Lo cierto es que su culto de la voluptuosidad, dejó de tener aquella superficialidad galante de la primera época, para sumergirse en ciertas honduras trascendentales y abrirse a perspectivas idealizadoras. Sus escritos posteriores, todos de tono poemático, y aun elegíaco, presentan una confusa mezcla de metafísica pesimista. Pero el estilo se torna también, en general, más torturado y más oscuro, perdiendo aquella clara plasticidad heleno-latina del *Salmo* a *Venus Cavalieri*, para extraviarse en frondosos laberintos gongóricos.

Así, “*Diadema Fúnebre*” (1906) y “*La Visión del Arcangel*” (1908), ambas editadas en Montevideo; “*Suspiro a una Palmera*” y “*La Venus Celeste*”, sus últimas producciones, editadas en Curityba, Brasil, entre 1910 y 1915. Es en esta *Venus Celeste* donde su pensamiento se alza al plano de las abstracciones platónicas, purgado ya del sensualismo materialista; pero es también, desgraciadamente, donde la expresión se torna más enredada y confusa, haciéndose, el fárrago verbal, casi ininteligible.

Su obra maestra quedó inédita, sin embargo; y, probablemente ya ni existen los manuscritos de ella. Era una especie de crónica montevideana, burlesca y licenciosa, titulada “*El Sátiro*”, donde el escritor hacía gala de toda la agudeza de su ingenio y de su estilo, y en la cual figuraban, como

ALBERTO ZUM FELDE

personajes, hombres y damas conocidos del ambiente político y mundano de la época. Por tal razón, — y mediando influencias amistosas — el autor no se decidió a publicarla, siendo sólo conocida, en parte, por lecturas privadas.

Desde hace ya algún tiempo, Roberto de las Carreras anochece en olvidado silencio. La neurosis, en parte hereditaria, — pues que su madre murió demente — fué manifestándose en él, de modo progresivo, después de 1915, hasta que sus perturbaciones hicieron crisis en un estado de inconsciencia mental, ya incurable. Retirado del mundo, acogido en la calma piadosa de un sanatorio, el luzbel anárquico prosigue la última etapa ciega de su destino. Va embozado en su sombra, a una suprema cita misteriosa...

I N D I C E

INDICE GENERAL

QUINTA PARTE

El Positivismo y el Modernismo	11
Los Cenáculos	37
José Enrique Rodó	71
Herrera y Reissig	117
Florencio Sánchez	153
Javier de Viana	193
Delmira Agustini	217
María Eugenia Vaz Ferreira	239
Carlos Reyles	261
Otros Escritores	307

INDICE ANALITICO

El estado de alma fin-de-siglo	11
El Pisitivismo spenceriano en la Universidad	20
La "Revista Nacional" y el movimiento modernista ..	23
El realismo en la narración	28
La crítica literaria al comenzar el siglo XX	31
El Consistorio del Gay Saber	37
La Torre de los Panoramas	41
El culto de París	44
El Centro Internacional de Estudios Sociales	50
Una generación intelectual autodidacta	54

I N D I C E

El Polo-Bamba	59
Las revistas, en la primera década del Novecientos...	64
Los editores heroicos	67
Consagración y revisión de Rodó	71
Formación Intelectual de Rodó	73
Síntesis biográfica de Rodó	80
Oportunidad y función histórica de "Ariel"	87
Breve Exposición de "Ariel"	93
"Ariel", ante las nuevas generaciones	95
Crítica de "Ariel"	87
"Motivos de Proteo"	104
"El Mirador de Próspero"	106
Rodó estilista	108
Herrera y Reissig comparado con Darío y con Lugones.	117
Herrera y el gongorismo	122
El exotismo lírico de Herrera	123
Su subjetividad creadora	128
Herrera y el simbolismo francés	131
El pleito Lugones-Herrera	136
Vida de Herrera y Reissig. Su posición en el ambiente	140
La internacionalidad platense de Florencio Sánchez ..	153
Biografía intelectual de Sánchez	156
Factores ideológicos y estéticos del teatro de Sánchez .	164
La emotividad, en el hombre y en el artista	170
Sánchez y el teatro de tesis	171
El teatro platense antes de Sánchez	178
Similitudes entre Sánchez y Viana	181
El determinismo económico	184
Modo de producir de Sánchez	187
Caracteres generales de la obra de Javier de Viana ...	193
El pesimismo realista	196 y 199
Etiología de la decadencia gauchesca	201

I N D I C E

Los cuentos de Viana, como documentos sociales	207
Flaqueza de Viana como novelista. "Gaucha"	208
El lenguaje gauchesco en la literatura	211 y 213
El misterio psicológico de la Intuición	217
La encarnación de Delmira	219
El erotismo heroico	221
Sentido trágico de la poesía de Delmira	224
Sensibilidad femenina, mentalidad varonil	227
Delmira y las influencias "decadentes"	230
Pasión y muerte de Delmira	232
Las tres épocas, en la vida y en la poesía de María Eugenia	240 y 246
Tragedia de la soledad sin amor	251
María Eugenia y el Catolicismo	253
Reyles, gentleman-farmer	261
"Beba" y la Novela Nacional	263
"El Extraño", spécimen "decadente"	269
"La Raza de Caín" y la reacción anti-intelectualista ..	274
La Política Económica (capitalista)	278
"La Muerte del Cisne" o sea Nietzsche en Wall Street .	280
El millonario y el filósofo	283
La falacia de "El Terruño"	28.
"Los Diálogos Olímpicos", la Guerra Europea y el tratado de paz entre los Dioses	289
La Sevilla trágica de Reyles. Lo objetivo y lo lírico en "El Embrujo"	295
El regreso de Ulises	305
La poesía intelectualista y didáctica	309
Un crítico, hace 30 años	315
Romanticismo gárrulo y patriótico	317
Del Capitolio al Comité de Huelga	322
Don Juan, el Amor Libre y la Venus Celeste	323

INDICE

INDICE DE AUTORES

Vázquez Acevedo	20
Martínez Vígil	21
Fernández y Medina	28 y 29
Manuel Bernárdez	30
Samuel Blixen	31
Eduardo Ferreira	32
Horacio Quiroga	40
Minelli y González	44
César Miranda	48
Pérez y Curis	55
Montero Bustamante	66
José Enrique Rodó	71
Julio Herrera y Reissig	117
Florencio Sánchez	153
Javier de Viana	193
Delmira Agustini	217
María Eugenia Vaz Ferreira	239
Carlos Reyles	261
Armando Vasseur	307
Pérez Petit	313
Carlos Roxlo	317
Angel Falco	321
Roberto de las Carreras	323
Errata advertida: — Pág. 41, línea 17, dice, “el pánico o horror a la naturaleza”; debe decir, “el pánico horror de la naturaleza”.	