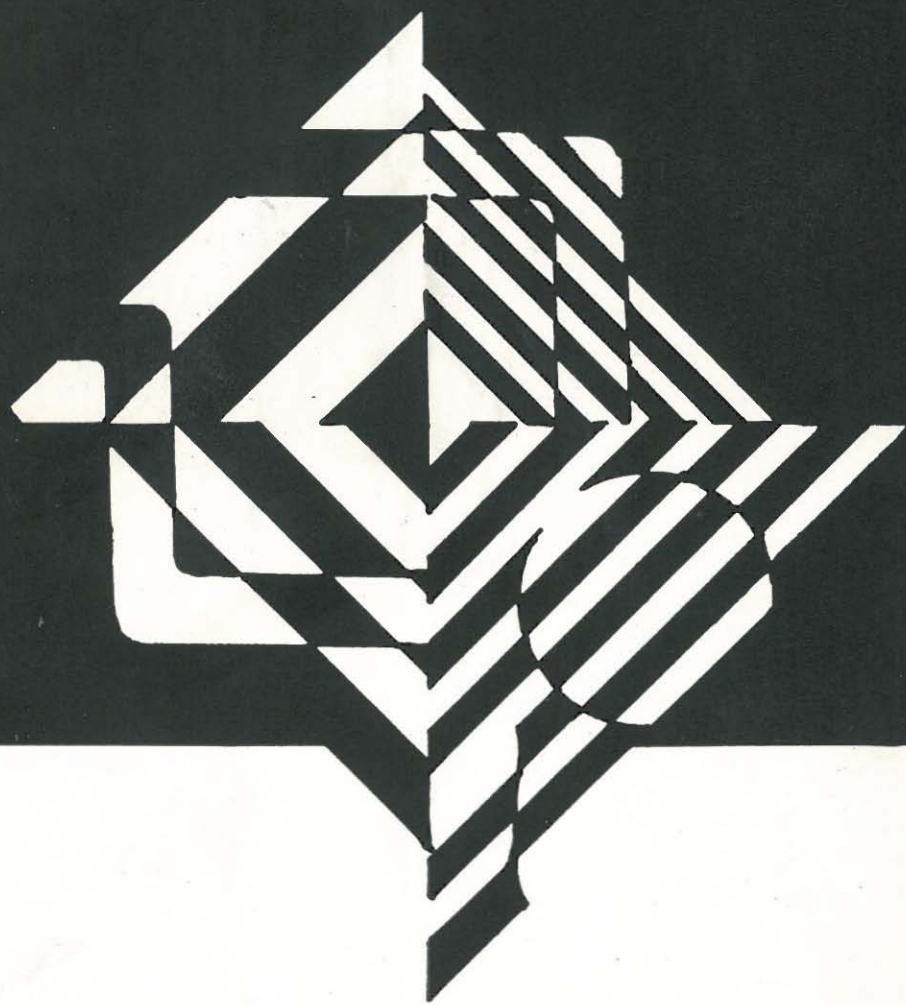


revista

biblioteca
nacional



19 montevideo



MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

SECRETARIO DE ESTADO

Dr. DANIEL DARRACQ

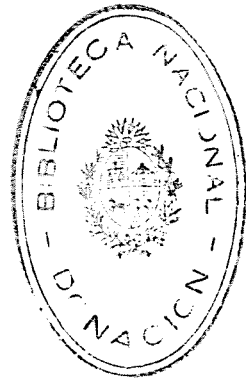
BIBLIOTECA NACIONAL

DIRECTOR GENERAL

Académico ARTURO SERGIO VISCA

INTERVENTOR ADMINISTRATIVO

Cnel. JORGE E. MARFETAN



Carátula: **Martha Restuccia**

Cuidado de la Edición: **Alicia Casas de Barrán**

**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

Nº 19
JUNIO 1979
MONTEVIDEO

**LA LEYENDA PATRIA
Y
LA CRÍTICA**

Presentación por Héctor Galmés

TRES VISIONES DE LA LEYENDA PATRIA

A cien años de la creación de *La Leyenda Patria* parecería que poco o nada pudiera agregarse a los aportes de la crítica, cada vez más atenta y precisa, que se ha ocupado particularmente de la producción en verso de Zorrilla de San Martín. Y decimos *en verso* y no *poética*, porque Zorrilla seguirá siendo altísimo poeta aun cuando, después de *Tabaré*, se consagre por entero a cultivar la prosa, *armoniosa prosa poética*, al decir de Unamuno. Y a medida que se persevere en la exégesis de la totalidad de su obra, aquel poema de juventud que conquistó multitudes y despertó en ellas la conciencia de su propia identidad, crecerá en significación y afirmará su vigencia, pues encierra claves esenciales para la cabal comprensión de la trayectoria de un creador excepcional. Lo que nace con la *Leyenda* culmina en obra magna: *La Epopeya de Artigas*. Aquella fue escrita en ocasión de inaugurarse el monumento a la Declaratoria de la Independencia en la Florida, ésta para servir de inspiración y guía a los artistas que intervinieran en el concurso promovido para la erección del monumento al Prócer, cumpliéndose así con la exhortación del propio poeta en la última estrofa de la *Leyenda*:

*Muerda el cincel el alma de la roca,
del arte inoculándole el aliento.*

En la noche del 3 de noviembre de 1931, los despojos mortales de Zorrilla de San Martín fueron velados al pie del monumento. "Para decretar la apoteosis del poeta que con *La Leyenda Patria* había fortalecido la conciencia nacional —escribe Juan Pivel Devoto⁽¹⁾—, al autor que había incorporado a la memoria del pueblo el recuerdo idealizado de la raza aborigen, al tribuno que había interpretado durante más de medio siglo los sentimientos colectivos, predominó, por sobre esos y tantos otros títulos y méritos indiscutidos, un hecho fundamental: con su pluma Zorrilla de San Martín había contribuido a erigir el monumento a Artigas. El era quien había devuelto al pueblo oriental la imagen fiel del caudillo fundador".

(1) Prólogo a *La Epopeya de Artigas*. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo, 1963, pág. VII.

El 19 de mayo de 1879 la voz del poeta había obrado por vez primera el milagro de despertar el sentir unánime en su pueblo escindido por renovadas querellas. Es sumamente ilustrativo a este respecto el testimonio de Daniel Muñoz que inicia esta breve antología crítica. Con franqueza enaltecadora confiesa que, siendo adversario ardiente e implacable del joven poeta, quedó desarmado al oírlo y acabó por tenerle cariño. “Vinieron después las agitaciones políticas, recrudeció la polémica —agrega—, y un buen día recibí en lo más hondo del alma una herida páfida y sangrienta que me asestaron desde las columnas de «El Bien Público». Aquello me enconó y llegué a no cambiar ni siquiera el saludo de forma con el cantor de *La Leyenda Patria*. En este estado de ánimo se la oí recitar por segunda vez en San José, y olvidando la injuria, fui el primero en romper los aplausos arrastrado por el entusiasmo que despertaban en mí aquellas inspiradas estrofas”.

Por su parte, Carlos María Ramírez, que no estuvo presente en el acto de la Florida, envió a Zorrilla de San Martín un mensaje de felicitación en el que expresaba: “Acabo de leer su magnífica composición, desbordante de inspiración y de patriotismo; reciba las ardientes felicitaciones de un compatriota que no es su amigo ni su correligionario pero sí su admirador”.

La vigorosa personalidad que el poeta revelaba en su voz y en su figura, contribuyó en gran medida al resonante suceso de la *Leyenda*; y con el pasar del tiempo y aun en vida del autor la crítica necesariamente habría de plantearse la cuestión de su vigencia. Así, Carlos Roxlo y Osvaldo Crispo Acosta (Lauzar) señalaron en su oportunidad la declinación del entusiasmo que había suscitado el poema.⁽²⁾ Roxlo lo atribuye a que “*La Leyenda Patria se ha vulgarizado en demasía. Su autor la ha recitado con mucho arte, pero con sobrada frecuencia ante el público, envejeciéndola y marchitándola antes de tiempo*”. Y Lauzar afirma: “Durante una treintena de años ella fue, en las ceremonias públicas y en las escuelas, una excitación continua y permanente del sentimiento patrio, pero ahora está casi del todo olvidada”.

Estas observaciones no invalidan, sin embargo, la apreciación que ambos hacen de los méritos ciertos y perdurables de la obra, particulamente en lo que respecta al juicio de Lauzar, dada su indiscutida solvencia y perspicacia para el análisis literario.

(2) Carlos Roxlo: *Historia Crítica de la Literatura Uruguaya*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1912, tomo II, págs. 593-602.
Lauzar: *Motivos de Crítica*, Montevideo, Biblioteca Artigas de Clásicos Uruguayos, Tomo III, págs. 113-124.

No es la concesión fácil ni el panegírico, sino el rigor metódico de una crítica cada vez más exigente lo que permite aquilatar los grandes valores de la *Leyenda*, sin que dejen de advertirse las ocasionales debilidades del texto, reconocidas por el propio poeta que lo corrigió una y otra vez con el celo del artista que exige lo mejor de sí mismo. "*La Leyenda es obra de dilatada y cuidadosa elaboración* —observan Antonio Seluja y Alberto Paganini—. *En lo esencial, el poema adquiere una fisonomía definitiva en la edición de 1883, pero las lecciones posteriores a esta fecha contienen acertadas enmiendas. El texto que Juan Zorrilla de San Martín recitó en la Florida no era —ni aproximadamente— la obra definitiva. Debe considerársele sólo un borrador avanzado, y, como tal, no más que el hito inicial de un proceso creador que habría de culminar en 1930.*"⁽³⁾

Pero si las endeblesces del texto subsisten pese a las variantes introducidas por el autor, no son óbice para la justa apreciación del canto que posee la verdad y la belleza de una obra de arte inmarcesible, que, como expresan los citados críticos, debe juzgarse en el verdadero plano estético de su *vocalidad u oralidad*, y agregan que *algunos pasajes confusos en la lectura, no lo son tanto si se escucha la versión grabada por el propio poeta*. Ya había observado Lauxar que *ella fue hecha para ser recitada a cielo abierto a multitudes compactas*, y Roberto Ibáñez que, *si gran parte de los defectos discernibles en este canto deben atribuirse al apremio con que fue cumplido, ... pueden atribuirse igualmente al apremio algunas de sus virtudes: el calor y la espontaneidad del verbo, por ejemplo, que hallaron testimonio resonante... en el entusiasmo del ágora.*⁽⁴⁾

Zorrilla de San Martín era esencialmente un orador, un poeta de la palabra viva, y gran parte de su obra está destinada a un auditorio real o imaginario (y no, por imaginario, menos real). De este modo, *La Epopeya de Artigas* como *El Sermón de la Paz*, fueron estructurados como piezas oratorias, porque para él la obra adquiría su cabal sentido en la presencia de los otros, y los otros somos nosotros. Y así como el poeta cuando crea, imagina y se rodea de la presencia de aquellos para quienes crea, nosotros, en el recogimiento de la lectura silenciosa, sólo podemos acceder al mensaje poético si sabemos escuchar la palabra del poeta, traspasando la corteza de la letra.

Como dice Arturo Sergio Visca, a propósito de *La Leyenda Patria*, "*quizá sea exagerado afirmar que el poema no es*

(3) Antonio Seluja - Alberto Paganini: *Juan Zorrilla de San Martín. La Leyenda Patria*. Estudio preliminar, edición crítica, notas, apéndice y bibliografía. Montevideo, Ediciones del Sesquicentenario, 1975.

(4) Roberto Ibáñez: "*La Leyenda Patria*" y su contorno histórico. Montevideo, Arca, 1968.

composición para lecturas silenciosos y análisis críticos muy atentos. Esos análisis detectarían, sin duda imperfecciones. pero también harían evidentes sus hallazgos auténticamente poéticos, vivenciables en la lectura silenciosa que adquiere voz en la intimidad de lector".⁽⁵⁾

La *Leyenda Patria*, junto con el *Tabaré* han sido las obras de Zorrilla de San Martín que mayor fortuna han gozado en el terreno de la crítica. La *Leyenda*, al tiempo que suscitaba un renovado entusiasmo en los uruguayos, merecía tempranamente el elogio de escritores extranjeros como Olegario Andrade y Paul Groussac,⁽⁶⁾ cuyas páginas ofrecemos hoy a los lectores junto con el artículo de Daniel Muñoz (Sansón Carrasco). Alteramos el orden cronológico y reproducimos en primer término el juicio crítico de Daniel Muñoz que evoca el acto de la inauguración con leve error de fecha: 18 de mayo en vez 19. Si nos ciñéramos a un criterio cronológico, deberíamos ubicar en primer lugar el juicio de Andrade, fallecido en 1882. Su valoración, al igual que la de Groussac, nos ilustra acerca de la proyección que alcanzó la *Leyenda Patria*, cuya resonancia traspuso sin demora las fronteras para conomever a hombres a hombres de otra tierra.

Héctor Galmés.

(5) Arturo Sergio Visca: Introducción a la *Leyenda Patria* en Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo, 1979. Vol. 154.

(6) Olegario Andrade. Nació en 1839 en Alegrete, Brasil. Era hijo de emigrados políticos. Diputado y periodista, defendió la política de Urquiza y de Roca. Entre su producción poética cabe citar "Nido de Cóndores", "Atlántida", "Prometeo" y "Payсандú", (Himno al heroísmo uruguayo).

Paul Groussac. Escritor franco-argentino nacido en Toulouse en 1848. Llegó a la Argentina a los dieciocho años. Ejerció la docencia y fue director de la Biblioteca Nacional desde 1855 hasta su muerte acaecida en Bs. As. en 1929. Crítico implacable, decía de sí mismo que le faltaba el don de la sonrisa. Narrador ameno, ensayista y biógrafo, desarrolló también una fecunda actividad periodística. Algunas de sus obras: *Fruto Vedado* (Viaje de Córdoba a Tucumán), *Santiago de Liniers*, *Memoria Histórica sobre el Tucumán*, *Estudios de Historia Argentina*.

LA LEYENDA PATRIA

Más de cinco mil personas rodeaban el monumento que se inauguró en la villa de *La Florida* el día 18 de Mayo de 1879. El jurado nombrado para discernir el premio a quien con más inspiración cantase la epopeya de nuestra independencia, colocó sobre el pecho de Aurelio Berro la honorífica medalla, consagrando el acto el doctor don Angel Floro Costa con aquel célebre discurso que hizo servir como escaparate para exhibir todo lo que sabía y no sabía, remontándose hasta la edad de piedra y cargando la mano sobre cuanto esdrújulo le cayó al alcance,

todo para anunciar que ha puesto un huevo,
como decía la rana de los cacareos de la gallina.

El numeroso público que había quedado marchito y cariacontecido con la pirotécnica pseudocientífica de don Angel Floro, empezaba a diseminarse temeroso de una nueva granizada esdrújula, cuando se sintió atraído por el vigoroso acento de un nuevo orador que había ocupado la tribuna.

Era, el tal, pequeño de estatura, enjuto de carnes, y parecía imposible que tan endeble instrumento pudiese producir notas tan robustas. A medida que brotaban de sus labios los rítmicos acentos inspirados por el patriotismo, se iluminaba su mirada con resplandores guerreros, accionaban los brazos con atlético vigor, y el cuerpo mezquino se agigantaba hasta adquirir proporciones colosales. Parecía que una aureola de luz le rodeaba y que de aquel foco irradiaban corrientes de entusiasmo que electrizaban hasta a las más apartadas filas del auditorio.

Llora el poeta en la noche oscura de la opresión de la patria y su alma desfallece al ver rendido al pueblo que otrora luchara incansable por la libertad. ¡Todo está frío y mudo en torno suyo!

De los llorosos sauces
Que el *Uruguay* retrata en su corriente
Cuelgan las arpas mudas
¡Ay! las arpas de ayer, que en himno ardiente,
Himno de libertad, salmo infinito,
Vibraron al rodar sobre sus cuerdas
Las auras de las *Piedras* y el *Cerrito*.

Las glorias del pasado se apagan en las tinieblas del presente. No hay un solo guerrero en armas que haga alentar la esperanza de que cesará el cautiverio en día más o menos lejano, y al oír esta elegía por la patria, todos los oyentes se sien-

ten conmovidos, desesperando con el poeta de ver llegar los albores de la soñada libertad. Los recuerdos de la tradición gloriosa han muerto en la memoria del pueblo sojuzgado a la extraña dominación, y si algunos se conservan, viven apenas.

Como esos lirios pálidos y yertos,
Desmayados suspiros de los muertos,
Que entre las grietas de las tumbas crecen,

Lúgubre silencio reinaba en todo el auditorio. Parecía que aquellas cinco mil almas vivían 60 años atrás, sintiendo el yugo de los invasores cuya prepotencia lloraba el poeta con el desencanto de quien nada espera. El rostro y el ademán traducían aquel desaliento que postraba al patriotismo inerme e impotente. Apagado el brillo de la mirada, la frente velada con las sombras de la tristeza, desmayada la voz, la acción desfallecida, parecía el poeta la encarnación del pueblo abatido por el infortunio.

Pero, de repente, un eco lejano despierta el oído adormecido en la desgracia, y una vaga claridad sorprende a la mirada enceguecida por las tinieblas.

Aquel eco lejano es el de la barcarola que entonan los barqueros,

De ritmo audaz y cadencioso brío
¡La eterna barcarola redentora!

Aquella claridad vaga que rasga el negro velo del cautiverio, flota sobre las dormidas aguas del Uruguay, de entre las cuales

Brota un rayo de luz desconocido,
Que desgarrando el seno de las brumas
Atraviesa la noche del olvido.

¡Qué repentino cambio en la expresión, el acento y el ademán del poeta! Relampaguea la mirada como deslumbrada por aquel inesperado resplandor que

Es primero un albor... luego una aurora...
Luego un nimbo de luz de la colina...
Luego aviva... y se eleva... y se dilata,
Y encendiendo el secreto de la niebla,
En fragoroso incendio se desata.

Y esto no sólo se oye, sino que se ve. El bardo lo dice y lo pinta con vívidos colores. El punto luminoso brota en sus ojos; ilumina después su inspirada frente, anima la sonrisa de esperanza que dibujan sus labios, fulgura en todo su ros-

tro, y creciendo a medida que el patriotismo lo aviva, lo envuelve con brillantes resplandores, que se esparcen en torno suyo derramando ondas de luz cuya claridad se difunde hasta los más remotos horizontes.

En esa luz quedó bañado el auditorio que escuchaba al poeta, y cuando sintió los ateridos miembros entibiados por el calor que irradiaba aquel cerebro encandecido por el fuego del sentimiento patrio, prorrumpió en una manifestación solemne, grandiosa, estentórea, aclamando entre vivas y aplausos a Juan Zorrilla de San Martín como al cantor de las glorias nacionales.

Desde ese momento, el último acento de cada estrofa moría entre el clamoreo entusiasta de la multitud electrizada, y como si de antemano hubiese preparado la escena,

entre la luz, los cantos, los latidos,

hizo surgir ante los ojos de aquellos cinco mil espectadores atónitos

Del húmedo arenal *Treinta y Tres Hombres*;
Treinta y Tres Hombres que mi mente adora,
Encarnación, viviente melodía,
Diana triunfal, leyenda redentora
Del alma heroica de la patria mía.

Es indescriptible la escena que se siguió a esta evocación. Todos los labios se movían profiriendo gritos patrióticos, todos los brazos se agitaban saludando al poeta, y todos los rostros retrataban las sensaciones despertadas en el espíritu por los mágicos acentos de aquel canto desconocido. Los ánimos se enardecían siguiendo las peripecias de aquella epopeya grandiosa, en que los héroes, sedientos de libertad, encontraban

tardo el corcel y perezoso el plomo

para llegar al pecho del opresor de la patria.

¡Sarandí! ¡Ituazingó! ¡Prólogo y desenlace de aquel drama sublime de abengación y heorismo! Zorrilla traza ambos cuadros con rasgos de un colorido palpitante. ¡Parece que se oye el rechinar de los hierros y el caer de los cuerpos tronchados por el rudo golpe del sable en aquella famosa carga que arrasó las huestes enemigas, como si sobre ellas se hubiese lanzado el escuadrón de la muerte!

.....

Ya está cimentada la libertad de la patria. El poeta despierta de aquel sueño en que solo oía el fragor de la batalla,

y veía los campos teñidos con la sangre de los que cayeron en la inmortal cruzada. El cielo brilla sereno y límpido, presagiando una nueva era de paz; y lleno de fe en el porvenir, pone de lado la trompa épica con que cantó las glorias guerreras, y entona el idilio del trabajo en estas estancias, arrancadas al parecer de la cítara de Arriaza o de Meléndez:

Rompa el arado de la madre tierra
El seno que rebosa
la mies temprana en la dorada espiga
Y la siega abundosa
Corone del labriego la fatiga.
Cante el yunque los salmos del trabajo;
Muerda el cincel el alma de la roca.
Del arte inoculándole el aliento,
Y en el riel de la idea electrizado,
Muera el espacio y vibre el pensamiento.

.....

¿Por qué no alcanzó Zorrilla el primer premio? No fue por cierto porque no lo hubiese merecido, pero el jurado había de antemano limitado el número de versos, y la composición de Zorrilla excedía de aquellos límites. Tal vez no recordó aquella condición, y si la recordó, prefirió renunciar al premio antes que cortar el vuelo de su inspiración.

Pero si no alcanzó el premio material, alcanzó en cambio ese lauro impercedero que sobrevive al metal y al mármol: el lauro de la gloria.

Aurelio Berro, el poeta premiado, justicieramente premiado por llenar su composición las condiciones impuestas y ser a la par una obra notable como inspiración y como clasicismo, desprendió de su pecho la medalla que el jurado le había discernido, y quiso a toda costa colgarla en el de aquel joven que acababa de electrizar al auditorio.

Zorrilla se resistió a aceptar aquella ofrenda que se le hacía con generoso desprendimiento, agradeciéndola con toda efusión.

Desde entonces quedó cimentada su gloria sobre base impercedera, y desde entonces, también, quedó consagrada *La Leyenda Patria* como el himno de las glorias nacionales.

Yo era adversario de Zorrilla, adversario ardiente e implacable, pero confieso que, cuando le oí, quedé desarmado y acabé por tenerle cariño. Vinieron, después, las agitaciones políticas, recrudeció la polémica, y un buen día, recibí en lo más hondo del alma una herida pérfida y sangrienta, que me asestaron desde las columnas de *El Bien Público*. Aquello me enconó y llegué a no cambiar ni siquiera el saludo de forma con el cantor de *La Leyenda Patria*. En ese estado de ánimo se la oí re-

citar por segunda vez en San José, y olvidando la injuria, fui el primero en romper los aplausos arrastrado por el entusiasmo que despertaban en mi aquellas inspiradas estrofas.

Después, todo se olvidó. No era el quien me había ofendido. —Así me lo dijo en un momento de expansión, y así quise creerlo, porque es imposible admitir que en el alma en que desbordan sentimientos tan elevados como los que palpitan en las notas de ese himno patriótico, puedan tener cabida mezquinas pasiones.

Otra vez y otra he oído a Zorrilla recitar su canto, y cada vez ha hecho latir en mayores sensaciones. Es que hay en esos versos algo más que el ritmo y la armonía, hay la inspiración ardiente que brota vigorizada por el sentimiento de la patria, de esta pobre patria que hoy, como en aquel

Lustro de maldición, lustro sombrío!

yace postrada entre los brazos de hierro que la oprimen y aniquilan. De aquellos tiempos de heroísmo y gloria

Apenas si un recuerdo luminoso
Tímido nace entre la sombra errante
Para entre ella morir; como esas llamas,
Que alumbrando la faz de los sepulcros
Lívidas un instante fosforecen.

.....
.....

Estos recuerdos y estas impresiones las despierta un libro que acabo de recibir, impreso en la casa editorial de Barreiro y Ramos. Contiene ese libro *La Leyenda Patria* de Zorrilla, precedida de un precioso artículo de Andrade, en cuya reciente tumba acaba de deponer una perfumada ofrenda el cantor de *Celiar*, sinmovilizando la temprana muerte del poeta en este profundo pensamiento:

¡Anochecióle en la mitad del día!

El libro es digno de la obra que encierra y hace honor al arte tipográfico nacional. La pulcritud y elegancia de la impresión, la vistosa y rica encuadernación que la envuelve y más que todo, el ser producto de la industria del país, son circunstancias que hacen a su editor Barreiro acreedor a la protección y al aplauso del público.

Si la obra de Zorrilla es por si sola un atractivo para los amantes de las letras, aumenta ese atractivo el venir impresa en condiciones excepcionales, encuadernada con elegantes tapas adornadas con relieves estampados en oro y negro sobre fondo rojo, y enriquecida con el retrato de su inspirado autor.

Sansón Carrasco.

Diciembre 23 de 1882.

JUICIO DE OLEGARIO V. ANDRADE

Un hombre puede mentir, pero un pueblo no.

Los poetas son el pueblo cuyas glorias y cuyos dolores cantan, cuyo carácter definen.

Hay en el alma de los pueblos, de los continentes y de las épocas de la historia, corrientes secretas cuyo murmurio son las odas, los himnos, las baladas y aun los epigramas.

Pueblos que cantan, que suspiran, que gimen, que insultan o que maldicen y blasfeman por labios de algunos de sus hijos, son seres privilegiados, dignos de envidia o de compasión.

Profetas que anuncian la ruina como el ave agorera, verdugos que desgarran las carnes con el látigo del epigrama, jueces que sentencian con la majestad de infalible criterio, aduladores que salpican de flores efímeras el manto de los reyes, o queman a sus plantas el impuro incienso de la adulación, héroes que llevan tras sí las legiones a la gloria, histriones que arrastran a las masas al fango de la corrupción, filósofos que vindican la moral ultrajada, descreídos infelices que insultan a la verdad y a la justicia con el sarcasmo y el escarnio, y, por fin, espíritus inspirados que penetran con el poder de extraña visión en los arcanos de lo infinito.

Cada pueblo, cada época de la historia, ha tenido su fisonomía característica definida por sus poetas.

Los cantares del pastor, los himnos del guerrero, los salmos del sacerdote, las máximas del moralista, las magnas concepciones del épico y los cuadros animados del dramaturgo, son monumentos de la idea, del sentimiento y de las aspiraciones del pueblo.

No ha quedado de las fenecidas naciones más que su literatura, huella luminosa de su tránsito en la vida, que la historia guarda con respeto y fidelidad.

El Zend - Avesta, el Ramayana, la Ilíada y la Eneida son el eco, son la huella, el reflejo, la estela luminosa de Persia, India, Grecia o Roma.

Cuando los cataclismos apenas sospechados y ni remotamente temidos hayan destruído o modificado trascendentalmente los elementos fisiológicos y sociales que forman la constitución alemana, francesa o inglesa, la Mesíada, la Enríada o el Paraíso Perdido, darán testimonio por el pensamiento y la palabra de Klopstock, de Voltaire o de Milton, de lo que fueron, lo que pensaron, como sintieron y cuanto hicieron por la verdad, la belleza o la bondad esos pueblos depositarios del arca santa de la civilización.

No hay pueblo tan desgraciado que no tenga sus poetas, y puede llamarse muy feliz el que, como la República del Uruguay, cuenta entre sus hijos genio tan preclaro como el doctor Juan Zorrilla de San Martín.

Zorrilla es un poeta verdaderamente uruguayo, como el otro poeta Zorrilla es verdaderamente español, y como Byron era esencialmente inglés.

Hay realmente en el pedazo de tierra uruguaya, cuna feliz de Zorrilla de San Martín, algo que habla de libertad, de patria, de heroísmo; en el murmullo de las olas que azotan sus costas, en la nota sonora de sus cascadas, en el murmurio de sus céfiros, se cree escuchar la voz elocuente de los tribunos, el rumor confuso de las turbas populares, el acento imperioso de los guerreros o los himnos alegres del vencedor.

Patria de héroes y de mártires, hay en la nota de sus bardos el acento marcial del guerrero, la increpación airada de la víctima o, cuando más, la noble resignación del mártir, pero jamás el quejido de la debilidad torturada.

Cada poema, cada leyenda, estrofa o nota uruguaya está empapada de altivez heroica, de noble aspiración, de espíritu marcial y de fiera audacia que revelan al oriental orgulloso con las glorias de su patria, al poeta de imaginación ardiente, al héroe entusiasta, al bardo nervioso o al orgulloso vencedor.

La República del Uruguay es, de las naciones que viven sobre la costa del Atlántico, la que con más vigor ha luchado por su propia independencia y el seguro imperio de la libertad, sin haber realizado, por decirlo así, de una manera definitiva la codiciada conquista.

La libertad ha sido el sueño de los uruguayos; la musa de sus inspiraciones, el argumento constante de sus leyendas y la meta perpetua de su política activa.

Su historia está llena de episodios heroicos, de luchas sangrientas, de hazañas dignas de la lira y de la trompa épica.

Pero si la guerra, la lucha, la conspiración, han sido una necesidad en su vida política, el amor, las aventuras caballescascas, los idilios más rientes forman el tejido de su vida interna.

Así debía ser: valientes, denodados y nobles sus hijos; bellas, graciosas y seductoras como ningunas otras, sus hijas; héroes y hadas en agitada lucha de pasiones, de aspiraciones y de pesares, debían producir también una pléyade gloriosa de bardos de viril entonación, de estro de fuego, de acento tempestuoso, de pujante aliento, de imaginación dantesca y apocalípticos ensueños.

Juan Zorrilla de San Martín, es uno de los más dignos cantores de las glorias uruguayas, uno de los más inspirados poetas de ambos márgenes del Plata, y de entonación propia más segura y más magistral.

Sus cantos, como concepción, como contornos rítmicos, como cuadros de imaginación, son odas llenas de fuego, de inspiración, de nervio, como los poemas de Llorca y de Pombo, que se alejan del sentimentalismo lírico y rayan en la fantasía épica, en la explosión volcánica de moles de ideas colosales mal aprisionadas dentro de la cavidad del cerebro, y que al estallar en notas múltiples, hacen el efecto de trompas, huracanes y rayos.

El doctor Zorrilla reúne al vigor de la idea, la galanura del estilo, la novedad de las imágenes y la pureza escultural de los contornos; espíritu, movimiento, forma y perfume; es un poeta de rara entonación en que se refleja el vigor del estro, a la par que la delicadeza del sentimiento y la rigidez de los delineamientos.

La Leyenda Patria, sobre todo, es la pieza en que el genio del poeta se destaca más brillante y digno del acontecimiento que le sirve de argumento: es la hazaña gloriosa de los Treinta y Tres, que bien necesitan un Zorrilla para su consagración poética, como ha tenido un Blanes para su inmortalización sobre el lienzo.

La Leyenda Patria revela al poeta, al patriota, al alma templada al calor de los elevados recuerdos de las nobles aspiraciones y de la santa veneración por las glorias patrias; al literato culto y galano; como al estético sagaz y diestro para herir el corazón y la fantasía.

Los demás cantos compilados en el precioso folleto, que con verdadero deleite hemos leído, son dignos hermanos de la *Leyenda Patria*; pero, como en todas las constelaciones, hay una estrella que brilla más y oscurece un tanto a las hermanas.

La forma escogida es apropiada al asunto, como lo son el metro y la extensión.

Las imágenes grandiosas son dignas del tema por su majestad, viveza, nervio y colorido.

El adjetivo es valiente, apropiado y sonoro, el verso fluído y el metro muy grave y flexible.

Es una composición magistral que define el carácter, el genio y el mérito del autor, y honra altamente a las letras uruguayas, como el joven poeta honra a la patria de los héroes cuya hazaña canta.

Zorrilla de San Martín, es muy joven aún; aún, tiene mucho que producir; las letras americanas, pues, esperan de su genio torrentes de luz, de armonías y de perfumes.

Algo más: la moral, la política, la historia, tienen un dignísimo servidor en el cantor afortunado de las glorias uruguayas.

Los que tenemos siempre un voto de entusiasta admiración por el talento, por el genio y por esos seres privilegiados en cuyo cerebro ha encendido Dios la chispa de la inspiración, enviamos hoy el más sincero y cumplido aplauso al ilustre poeta uruguayo, como testimonio de respeto a su talento al saludarlo en esta playa del Plata.

Al cantor de los Treinta y Tres, al digno vate uruguayo, ¡salud!

Olegario V. Andrade.

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN

Recorrí ayer la parte de este espléndido país que media entre la capital y Santa Lucía. Admiraba la encantadora variedad de los sitios y de las producciones, la gracia por donde quiera enlazada con el vigor y la fecundidad, como en esos árboles de las regiones amadas del sol, que brindan a un tiempo la nieve fragante de sus azahares y los dorados frutos de su oscuro follaje. Hoy he leído las poesías de Zorrilla de San Martín. El viaje intelectual no está en desacuerdo con el material: antes, en su comentario armonioso y elocuente, —y también encubriendo e iluminando la riqueza, como en los varios y cambiantes horizontes que nos encantaban ayer.

Naciones hay en América que no tienen todavía verdaderos poetas: son pueblos incompletos, mal desligados aún de la primitiva barbarie, sea cual fuere su potencia y desarrollo material a semejanza de Roma durante los cinco primeros siglos de su historia. El arte superior es una aureola alrededor de las victoriosas banderas, y una especie de consagración de las conquististas: sólo la espada del bárbaro no tiene cincelada empuñadura. Un pueblo sin poetas, me parece como una familia sin mujeres. Un hogar que no ha visto sino las luchas y gritos groseros de los juegos varoniles, es incompleto: le faltan sus verdaderos dioses penates. La niña, desde sus primeros años, alumbra y perfuma la casa con su delicadeza y exquisita sensibilidad. Después que el padre y los hermanos trabajan, luchan, se codean y chocan en el entrevero utilitario, hallan cada

tarde, al volver al hogar, esos seres graciosos, puros y frágiles como las aves y los lirios, según la imagen evangélica, tan ignorantes como éstos del trabajo y materiales preocupaciones.

El sexo femenino es una aristocracia en la humanidad: la mayor parte de las mujeres no saben ganar dinero. Mientras nosotros, los plebeyos, perseguimos el pan diario con el sudor de nuestra frente, ellas nos esperan, como el alto de la jornada, como el reposo del séptimo día, y sentimos pagados nuestros afanes con sólo mirar su alegría.

Así me parecen los poetas que se contentan con su misión divina. En el mundo inmaterial de las almas representan el sexo femenino, es decir, el sentimiento, la pasión, el entusiasmo, la delicadeza, en contraposición con nuestra reflexión y nuestros cálculos utilitarios. Los poetas tienen en el mundo la inmensa utilidad de los pájaros, de las flores, de las nubes de grana y ópalo sobre el horizonte... ¿Quién podría representarse, sin mortal tristeza, un mundo donde no se vieran rosas en el día, y astros en la noche? — Seres, o, como dice Platón, cosas ligeras y sagradas, no queremos hacerles demasiado dura su permanencia en la tierra; se volarían para no volver más, y nuestra felicidad los seguiría en su destierro...

Un excelente juez en materias literarias, a quien pregunté por el poeta oriental de la nueva generación, me designó a Zorrilla de San Martín. He comprado sus obras, las he leído; y, como después del placer de admirar, no hay otro igual al de contar su admiración, voy a decir mi parecer.

Las primeras piezas del libro lírico publicado en Chile, son como el balbuceo risueño e infantil de la inspiración. El niño-poeta camina todavía con andadores. Pide la forma y las imágenes a Espronceda, Lamartine, Bécquer. Este último, sobre todo, ha dominado su pura adolescencia: es el *jettatore* poético que durante algún tiempo ha seducido y dominado a Zorrilla. Nadie mejor que el tierno ruiseñor de Andalucía podía enseñarle el culto de la forma, y la potencia de la verdadera sensibilidad, de la sinceridad en la expresión.

A este grupo pertenecen la *Inspiración*, *Tú y yo*, y muchas otras miniaturas menos acabadas quizá que las de Bécquer o del *Intermezzo* de Heine, pero no menos sentidas. Estas estrofas rápidas, breves notaciones de un sentimiento, parece que quisieran escaparse del libro y palpitar en los labios de las mujeres: son florecitas de tallo muy corto para dejarse atar en un ramo, son los rulitos rebeldes que no se dejan aprisionar y flotan sobre la frente de una niña.

Pero se nota ya en la amplitud de la frase melódica, una personalidad elegida que lucha por abrirse paso, y pronto lo conseguirá. Las imágenes son a veces rememoradas o indeci-

sas; falta todavía la línea precisa que separa la creación de la imitación, pero ¡qué frescura e ingenuidad de sentimiento! El *Credo* es todo lo que el título promete, y aún algo más; es el *Confiteor* candoroso de un alma joven que proclama sus creencias; algo como el *acto de fe* murmurado en los grandes momentos del corazón creyente, y nuestro comenzado aplauso concluye en un vago ademán de absolución.

El niño se hace hombre y empieza a sufrir: la túnica viril no va sin la corona de espinas. Pero está en esa aurora de la vida en que todo es armonía, y él canta al *Dolor*. ¡Ay! más tarde, no se cantan ni las raras y fugaces alegrías! El corazón del hombre entonces marchito es una flor de otoño; la lluvia, ayer refrescante y renovadora, sólo viene ahora para arrancarle uno por uno sus pétalos! Modula, pues, el joven poeta su *Elogio de las lágrimas*; llama y bendice al dolor, como persigue al peligro el soldado novel que no ha sido herido aún; y concluye su inspirada oda con estos dos versos tan sentidos:

Allá, en la cima del Calvario santo,
Una madre, al llorar, bendijo el llanto.

La gran aventura de los veinte años es el amor. Todos los poetas han modulado ese embriagador *Cantar de los cantares*, que es como la respiración de la juventud; y Musset, el maestro herido de la pasión, ha lanzado este grito que atraviesa el siglo como una flecha goteando sangre:

¡ *Hiere tu corazón, allí está el genio !*

Jóvenes, cantad el amor: cuando lleguéis a la mitad de la carrera, cuando estéis en la cumbre que pronto se bajará y de donde se divisan los vastos horizontes, hallaréis que lo mejor de la vida era esa subida por las ásperas laderas, antes de tocar la cima sin vegetación, sin manantiales, que sólo brinda al caminante el agua helada del ventisquero.

Los versos amorosos de Zorrilla no son el lamento de la pasión desgarradora, sino la queja melancólica de los primeros pesares. Envuelve su tristeza, como a veces Becquer, en no sé qué velos platónicos tejidos con ideas supraterrrestres, formas impalpables, átomos etéreos, sin peso ni definido color: tales son los *Focos*, los *Cantos y Pupilas*. El *Himno del Cielo* podía ser cantado por una Hipatía cristiana: o recuerda aun esos versos inmatrimiales del *Convito* y de la *Vita nuova* de Dante adolescente, y que hace repetir más tarde al grupo vaporoso de su Purgatorio:

Los suspiros que el mundo no comprende
Y que condensa el cielo,
Los ayes de expiación que no se escuchan,
Los gemidos ahogados en secreto;

Todo vive: las lágrimas del mundo
Son el himno del cielo.
Y, al concluir el festín de los dichosos,
Ese himno se alzar ; todos lo oiremos.

Otras veces, el sentimiento es más humano, y desnudo de toda alegría mística: como ejemplo, citaria las *Vestales*, * Te acuerdas?* tan conmovedoras y penetrantes.

Menos me gustan, lo confieso, aunque llenos de mérito, esos largos *temas* desarrollados, como el *Divino Poema* o el *Pontífice y Rey*; encuentro que se acentúa demasiado en ellos, lo que llamamos all , por las orillas del Sena, el tono *bendecidor*. Prefiero, y por mucho, ese delicioso *Poema de las Hojas*, en que Zorrilla ha sorprendido los misterios de la vida vegetativa volviendo a sentir las fuerzas primitivas, los oscuros efluvios de la naturaleza, con el nervosismo enfermizo de Heine y casi la intensidad de Mauricio de Guerin.

Entretanto, pasan los años; detrás de la imagen de la mujer amada, mira el poeta alzarse la augusta figura de su Patria. Ya todo su corazón no pertenece al amor, y la Beatriz inspiradora va a sentir que no reina sola en el alma del proscrip o. Se escapan de la lira esas tiernas seguidillas del *Cantarcillo* que recuerda las mejores de Trueba: y luego la bella elegía *Pensando en la Patria*. Como en la sinfonía de *Guillermo Tell*, son los preludios precursores de la tempestad y del himno de resurrección que no tarda en estallar; y Zorrilla de San Martín entonó su LEYENDA PATRIA.

Lo sabe todo el mundo americano. Es un poema en el gran sentido de la palabra, es decir, una creación. La LEYENDA PATRIA me parece muy superior al *Canto a Junín* de Olmedo. Aquí, nada de teatral, ninguna personificación mitológica, nada de heladas evocaciones de los sepulcros de los siglos; todo se agita, vive y palpita, y las palabras parecen calientes aún del aliento de fuego que las lanzó. No hay otra alegoría que la Musa patria, patética y bella, envuelta en esa gloriosa bandera tricolor que los *Treinta y Tres* inmortales hicieron flamear al viento, como el bien conocido estandarte de todas las emancipaciones, desde que pase  por el mundo con la revolución francesa.

Puede decirse que el plan del poema no existe en el sentido artificial de la expresión.

A medida que se lee, se asiste, por decirlo así, a la gestión progresiva del poema: Zorrilla ha obedecido, quizá sin deliberarlo, a la ley del desarrollo natural, y es por eso que su composición vive como un organismo.

Los luctuosos días de la dominación brasilera se alzan ante la mente del poeta, y evoca entonces el recuerdo del grupo imperecedero que sacudió el ominoso yugo.

Muestra a los *Treinta y Tres* patriotas que cruzan el Uruguay en una mañana de Abril, y como los pescadores de Nápoles al mando de Masaniello.

Alzan la barcarola de la aurora
De ritmo audaz y cadencioso brío,
¡ La eterna barcarola redentora !

Nada más vivo y coloreado por la esperanza, que esa aurora del desembarco de los audaces libertadores. Asistimos conmovidos a esa heroica e inverosímil expedición que dio a luz a la República Oriental, y que parece hoy tan fabulosa como los tejidos de transparentes leyendas que envuelven a guisa de cortinas la cuna de los pueblos. Conseguido el doble triunfo y alcanzada la redención de ese pueblo oriental que aplastó, como Hércules en su infancia, las serpientes enroscadas en su cuerpo, entona el inspirado vate la *geórgica* de la tierra fecunda:

Rompa tu arado de la madre tierra
El seno en que rebosa
La mies temprana en la dorada espiga...

Tal es el plan sencillo y grande del poema. En cuanto a la ejecución, al estilo poético, me parece de todo punto admirable. Abundancia de ideas e imágenes, gallardía y vigor en la estructura del período poético, frescura y novedad; tiene Zorrilla las grandes fases del genio poético. Le salta del corazón a los labios, sin esfuerzo aparente, el grito arrebatador, el rápido verso pindárico, la palabra henchida de sustancia luminosa, que deja rastro deslumbrante en el espacio, a manera de relámpago que no es sino una chispa, un punto fulgurante, pero que por su rapidez parece una serpiente de fuego bajando del cielo a la tierra.

Después de esta obra maestra, ¿qué escribirá Zorrilla? Me da tentación de gritarle: el gran poema moderno es el drama, el choque de las pasiones encarnadas en personas vivas, la pintura de la vida humana en su idealizada realidad. Tiene usted un admirable instrumento, hágalo vibrar. Tiene usted un magnífico talento, respételo!

La palabra de un transeúnte no es sino una bocanada de viento que agita el follaje, y pasa para no volver más. Pero

en ciertas horas felices, el viento estéril, al sacudir las ramas, hace caer en el suelo preparado el germen maduro, contribuyendo así al gran misterio de la fecundación.

Entretanto, la República Oriental posee un verdadero poeta: ave rara en tierra americana.

PABLO GROUSSAC.

Montevideo, Febrero 10 de 1883.

**METAFORISMO EN YAMANDÚ
RODRÍGUEZ**

por A. Rosell

Se ha señalado, sin asordinar cierto tono de reproche, que YR⁽¹⁾ usa y abusa, en su narrativa, de la metáfora.⁽²⁾ Ya Bordoli en el prólogo a la edición de "Clásicos uruguayos" levantó esa objeción. Reconozco la exactitud y eficacia de las consideraciones del exegeta, su justa estima del estilo de Rodríguez (pp. XVIII a XX especialmente); pero creo que alguna mayor disquisición y profundización sobre el caso pueden inclusive ser útiles para uno que otro incipiente narrador.

Aceptemos, sin caer en academistas intolerantes, que aquella crítica es viable en tanto no se distinga lo que en otros escritores, por su traída a destiempo y lugar, por su vacuidad lírica es vituperable, y lo que en YR es, en el peor de los casos, natural modo de producirse; o sea, que responde a modalidades de su espíritu; amén de que ajustadas a personajes y situaciones, sus metáforas adquieren vigor de naturalidad. Ciertamente que a veces, arrastrado o absorbido por el tropo, YR incurre en ludoloquias y paronomasias no muy recomendables; el pleno dominio de la palabra, o la energía íntima del concepto le inclinan a canchar con ellos sin fijarse en calidades, pero todo ha de ser nomás que pecado venial, perdonable y perdonado a tantas figuras ilustres del arte y de la filosofía de aquí y de allá... en todo tiempo, en grado que dejó hablar a Víctor Hugo de la trayectoria incalculable de la metáfora; y declarar a Flaubert, tras las oleadas que levantó "Madame Bovary", y sosegados los arrestos naturalistas del escritor, que "je ne recueille d'autres fleurs que des métaphores" (carta a Elisa Foucault, de 14/I/1875).

Para empezar a entendernos no estará de más definir. Conceptos, primero, pidiéndoselos a Capmany, para quien los tropos son "expresiones dictadas por los movimientos de nuestra imaginación"; porque "como todas las lenguas poseen un muy corto número de vocablos que puedan tomarse en sentido

(1) Pienso que el lector aceptará que esta fórmula gráfica, YR, sobre ser más económica, es más objetiva que *Yamandú Rodríguez*; ello a cuenta de aceptar, por mi parte, que desde una posición tradicionalista el recurso no sea modélico...

(2) Aclaro que al hablar de "metáfora, metafórica, metaforismo, metaforesis" involucro desde luego la propia metáfora, y además catacrexis, metonimia, sinécdoque, y aun metátesis, de modo que la expresión-designación correcta del tema a estudio es "lenguaje tropológico"; inclusive esta expresión conviene mejor al procedimiento pródigamente empleado por YR, que entremezcla y confunde las mecánicas retóricas.

propio, y estos sólo señalan objetos materiales, luego que los hombres quisieron pasar más adelante, y representar sus conceptos en orden a los objetos morales, intelectuales y abstractos que no caen en nuestros sentidos exteriores, fue ya necesario apelar a un artificio para que los entes sensibles o físicos viniesen en ayuda de los espirituales y metafísicos”.

La elaboración y producción de la metáfora no es, a juicio de Cassirer, distinta del mecanismo conceptuador: “Es preciso que la atención seleccione un aspecto de la realidad, y al darle un nombre le confiera estabilidad, esto es: un ser propio, una sustancia reconocible apesar del cambio”. Esa “sustancia reconocible” es la que, vista de un lado o de otro, notada por uno u otro de sus aspectos reales, sustenta el tropo.

“El lenguaje consiste [agrega Cassirer poco más allá] en una constante modificación de convenciones hechas por el hablante, quien tiende a expresar contenidos subjetivos, además de comunicar ideas con valor objetivo”. De esas dos fuerzas del lenguaje, el creador —poeta, o aun simple alocutario— utiliza la que mejor conviene a su estado de espíritu, la que trasmite mejor la impresión que en él haya producido el fenómeno, que variará nuevamente según nuevos estados de ánimo e impresiones —esto es: según la praxis—. Esa doble corriente semántica enriquece la forma lingüística, y le confiere temple de permanencia: ha nacido la metáfora, que con el uso irá desvaneciéndose como tal: lo que fue explosión (expresión) viva del momento, se convierte en sintagma o semantema absoluto. En este momento se habrá perdido de vista la historia, y subsistirá la poesía.

Cuando se atribuye un significado no-verdadero, no-real a la palabra —quiero decir: cuando la relación significado-significante no es primaria—, se produce el tropo: “Nunca se siente mejor [señala Capmany] la energía de una expresión figurada sino cuando se compara ese sentido, digamos: artificial, con el propio o natural”. La metáfora toma del mundo físico ⁽³⁾ con ingeniosa valentía y traza, objetos visibles y palpables, para traerlos al mundo intelectual.

“Las metáforas deleitan [agrega] a la imaginación, dando a los conceptos mucho más esplendor y energía que si nos sirviéramos de las palabras propias”; es como la vibración, el halo sicológico del episodio: “El que está vivamente impresio-

(3) “Según el clima y el género de vida”, dirá más adelante (p. 237); y no cuesta suponer que el retórico catalán tuviese *in mente* el pastor pirenaico y el pescador ampurdanés; como aquí podemos pensar en un tropero artiguense y un lobero del Polonio.

nado de un objeto, pocas veces se explica con sencillez, porque la idea que le ocupa se le presenta con las otras accesorias que le acompañan, y entonces se sirve del nombre de aquellas imágenes que le representan las cosas [...], dictadas por los movimientos de nuestra imaginación”.

Deslindando conceptos, cabe apartar desde ya todo intento de asimilar la metáfora al símbolo. Por más que éste se explique con palabras —que es material también de la metáfora— el uso que de ellas se hace en uno y en otro caso es de distinto grado: el semantema de la metáfora nace de la deixis; en cambio, en el símbolo la relación ideológica es creada por la metáfora.

Forman legión los autores y estudiosos que en el campo de la Lingüística y la Literatura han observado el mecanismo tropológico —claro que confirmando a Capmany—. García de Diego, por ejemplo, ateniéndose al impulso afectivo del lenguaje afirma que “la gran masa de un idioma es metafórica, y [que] la metáfora produce [...] la afectividad”. Porzig, a su vez, ve la metáfora como resultado de limitaciones léxicas —y aun de defectos semióticos entre significante y significado—, cuando declara que “en la mayoría de los casos no coinciden los dominios de las palabras de la lengua con las cosas de la realidad objetivamente delimitadas, y sus partes”. Esto explica, *a fortiori*, que la metáfora está en la base del artilugio humorístico: las palabras “se dejan trasladar, se dejan usar irónicamente, sin que se pierda su acepción objetiva, que más bien es la condición previa del uso traslaticio o del irónico” — reitera Porzig.

El mecanismo del tropo es similar al que se produce en el campo fonético, en el cual “cuando el sistema tiene [explica Alarcos Llorach] un punto débil, echa mano, para evitarlo, de la innovación del habla más conveniente”. Y agregó que nada impide que ese proceso se produzca en dimensión estilística, es decir: que se eche mano de una innovación dicente que en una circunstancia dada corrige la insuficiencia sémica de una voz.

Por su parte Todorov, remontándose a semantistas modernos, ve la metáfora como “un nudo potencial que se realiza diferentemente en cada contexto”, con lo cual “pierde su especificidad, y no es más que un caso de polisemia” — en su punto se comprobará.

Los valores técnico-retóricos de la metaforesis y sus denominaciones son, partiendo del Drae, los siguientes.

La *metáfora* es el tropo por excelencia. Se produce en virtud del movimiento racional analógico,⁽⁴⁾ por pasaje comparacional de una a otra idea; acaso la justifica una simple economía de esfuerzos —y así son buena cantera de sinónimos, que algunos lingüistas ven como metáforas fosilizadas—, o bien por defecto léxico —en un idioma dado, por carencia de la voz apropiada que exprese el objeto o concepto— en el caso de la *catacresis*; todos “procedimiento[s] regular[es] y corriente[s] para designaciones gráficas” (Porzig).⁽⁵⁾

Como han observado los filólogos, ¿de cuántas palabras ni sospechamos su origen metafórico! Cuando decimos de una muchacha que es ‘preciosa’ ¿hemos formulado el juicio según los términos mercantiles objetivos (< precio) que originan el calificativo? ⁽⁶⁾ Es algo así como aquel vínculo inconciente que une a los enamorados y la luna, según Joaquim Ruyra: “És una d’aquelles idees que de tan repetides no ens causen cap efecte a la imaginació” (I-137). En efecto: a nadie sorprenderá esta primera estrofa del “Misteri” de Apel·les Mestres: “Hi ha coses que sols / poden dir-se al clar de lluna, / estant ben junts i ben sols / un i una”. Y aún Ruyra acota: “Entre les coses externes i els sentiments hi ha una afinitat inexplicable”, idea que avalan los retóricos y filósofos del lenguaje.

Las varias relaciones y mecanismos tropológicos constituyen distintas clases: *sinécdoque*, *metonimia*, *metalepsis*, utilizados pródigamente por la poética, así como la *metagoge*. En ese plano, y desde el punto de vista retórico, se llega sin más a la *alegoría*, que es una serie de metáforas; como así, en otras dimensiones, la *prosopopeya*. Una a modo de metáfora en el mero plano prosódico es la *metátesis*, eventualmente utilizada por la poética, y perpetrada en términos más o menos idióticos por el pueblo.

Dígase, aún, que se producen metáforas compuestas —encabalgamientos, imbricaciones— que actúan a modo de referencia, vínculo o correlación, y fluctúan semióticamente entre la connotación y la denotación. El lenguaje tropológico vale al proyectarse la palabra en la mente según una relación distinta a la del hecho que le dio origen; el riesgo está en que si en la deixis nueva necesita ser explicitada, la metáfora pier-

(4) Según la fórmula “es como” o “del mismo modo que”, nexos lógicos que se calla porque están en la esencia poética o práctica de la expresión. La metáfora es transformación de la percepción —ya se ha visto dicho por Capmany—, más intelectual que física: “Ante la realidad inusitada, quien no tiene instinto poético se sobrecoge o se pasma. Quien lo tiene, se maravilla. Entonces esa realidad se abre, y aloja en sí la poesía”, dice Visca, glosando una aventura metafórica de Saint Exupéry.

(5) Y esto de “gráfico” entiéndase precisamente no en sentido directo (“= perteneciente o relativo a la escritura y a la imprenta”, Drae) sino en el indirecto o figurado (“= modo de hablar que expone las cosas con la misma claridad que si estuvieran dibujadas”, Id.).

(6) Corominas prueba que no podemos remontar su significado a una aplicación antonomástica derivada de la excelsa gitanilla cervantina.

de coherencia fáctica y dimensión poética, fuerza y vigencia, su tenor comunicativo caduca, y la intención del creador se frustra.

Pero declarado y reconocido ha sido por lingüistas, semantólogos, estilistas y sicólogos que sin metáfora el lenguaje devendría soso, insípido, inexpressivo casi. ¿Por qué decir 'matear - verdear - yerbear - amarguear - cimarronear' por 'tomar mate', cuando esta expresión (en fin!...: hay que reconocer en 'tomar' una acepción particular) es suficientemente significativa? Y vuelvo a decir que por el halo (poético o psicológico) de esas voces; en efecto: la verbalización de 'mate' (> matear) corresponde a 'tomar mate'; pero ya agrega un detalle —semantema de condición metafórica— 'yerbear' (y a su vez 'yerbeado' posee un matiz especial en la familia léxica), y liberalmente 'verdear'; 'amarguear', en cambio, ya es 'tomar mate amargo', y 'cimarronear' es una doble metáfora en cuanto "cimarrón → planta silvestre [...] en el estado de rusticidad en que la naturaleza la ofrece", define Granada, quien agrega que la yerba (para el mate) despide un sabor "*bravo* [...]" para los paladares no acostumbrados". Tanto para matizar o enriquecer la expresión verbal, poniendo de relieve notas particulares, como por economía de esfuerzo (mental y glótico) esas formas devienen tan comunes que la mayor parte de los usuarios han perdido conciencia de su condición metafórica; y entonces "se puede hablar ya de 'pata de mesa' sin necesidad de vincular la palabra con la representación de una metáfora" (Lausberg, II-15).

En otro aspecto, no descubriré ninguna *terra incognita* diciendo que la metáfora es también, en su forma, dimensión o motivación, cuestión de nivel sociocultural: cuando el usuario ha de referirse impremeditadamente a determinado fenómeno o concepto lo hará según ideas anteriores de que disponga (cultura). 'Echar raíz' es 'arraigar', y naturalmente que todo el mundo en la praxis entenderá ambas formas; pero quien dijo 'echar raíz' seguramente dirá 'arrancar (la planta)', en tanto que el otro dirá 'desarraigar'; además, para el primero el tropo quedó agotado en su referencia botánica, en tanto que para el segundo se transferirá a valores sociológicos, humanos, refiriéndolo al hecho de vivir permanentemente en un lugar: '= arraigar' o 'radicarse' —desde luego: con el sema primitivo 'raíz'—, metáfora que se prolongará en el 'desarraigo' de los emigrantes cuando las circunstancias lo impongan. Similar relación cultural supone que cuando pasa una muchacha bonita pero casquivana digamos "Hermosa, pero sin seso"; formulamos, sí, un juicio de valor, pero en función de la fábula isopina, que proyectamos a la actualidad, al hecho presente (deixis).

Vendryès (p. 232) reduce los cambios de sentido de las palabras —por lo tanto, en virtud del mecanismo tropológico— a tres casos: restricción, extensión y desplazamiento; pero no siempre es posible determinar el orden de los términos del cambio; así, Cassirer no se arriesga a establecer una precedencia tropológica o preferencia semántica en ciertas lenguas primitivas, en las cuales una misma voz indica ‘atrás — adelante — adentro’, ‘espalda — ojos — vientre’; porque, se pregunta, ¿cuál de ellas es el punto de partida o referencia, y cuál la expresión traslaticia?: ¿la parte del cuerpo (‘espalda’) para indicar el lugar (‘atrás’) respecto del hablante, o el espacio (‘atrás’) para indicar el órgano corporal (‘espalda’)? Parece propio, por el inevitable egocentrismo antropológico, que sea el órgano humano; pero ¿y cuando no hay término antropeico, o no es suficiente?

En realidad, la metáfora está en la raíz epistemológica de la palabra; según Szober (apud Schaff, p. 16) “la palabra se transforma en signo de una imagen extralingüística, de modo que sólo es posible incluir algunos detalles —es decir: una imagen simplificada, no la imagen extralingüística integral— en el contenido significativo de la palabra”. Siendo así, los juegos metafóricos son infinitos, y la imagen o faceta significativa del complejo semántico variará según los detalles que se inserte en cada caso, es decir: según la deixis. Son estas variaciones, su posibilidad, las que explota la poesía, y a tenor de la audacia del creador —sujeción estricta, o independencia referencial; superficial o simple valor semántico, o íntimos y complejos semantemas— la originalidad parecerá más singular o genial.

Pues bien: si todo esto es válido para el usuario común, con mayor razón ha de serlo para el artista. Lausberg advierte sobre que hay que “mantener abierta al [para el] hablante la disponibilidad de la innovación creadora en función de la contingencia de la situación”, que puede ser “una realidad que no tiene todavía denominación [= forma léxica, palabra, significante] en la lengua”. Precisamente “la expresión de los afectos del hablante [...] no tiene cabida holgada en los símbolos estereotipados”; la verdadera creación es original, inusitada; está fuera del lugar común, constituye una novedad o innovación,⁽⁷⁾ nacida de la situación (real en el acto elocutivo, imaginada en la obra de arte). Ahora: el tropo no se produce por capricho ni arbitrariamente; de ser así “no cumpliría con la función social de comunicación, y, por tanto, no dominaría la situación”.

(7) Entiéndase esta voz desprovista de todo contacto con el concepto lingüístico “neologismo”; más bien téngase presente las “innovaciones en la elocución” a que se refiere Martinet cuando señala que “el procedimiento de refuerzo es muy simple: una ocurrencia afortunada, una palabra nueva, un giro inesperado se manifiesta[n] eficaz[es] por su novedad misma”.

Véase, además, una diferencia entre la metáfora viva, oral, y la registrada por escrito. En la primera, los elementos deícticos brindan datos que la justifican y explicitan; en la segunda (tropo escrito) la carencia de tales elementos se compensa por la posibilidad de relectura, que vigoriza los nexos ideológicos. Sutiles valores líricos (sentimentales) o intencionales (pragmáticos) de la palabra viva, que no aparecen ni pueden aparecer en el mejor sistema gráfico, se robustecen con la relectura (que induce a la interpretación) en la que se apura el significado traslaticio / a riesgo, claro está, de que si el tropo no ha sido bien construido o aplicado, el semantema particular no aparece. (Precisamente este factor negativo, contrastante pone en evidencia las virtudes aun de escritura de YR, y en consecuencia su pericia en la multifacética aplicación de la tropología).

Los etimólogos han de tener pleno conocimiento del mecanismo tropológico, pues observan la transformación semiótica de la palabra, el cambio de unos por otros significados (uno solo es directo en un sentido dado,⁽⁸⁾ que hasta pueden llegar a requerir, para determinar su valor sémico, el apoyo de factores gramaticales.⁽⁹⁾

La tensión psicológica del metaforismo se proyecta hacia campos conceptuales o críticos en sentido meliorativo o peyorativo; el mejor exponente de ello es la infinidad de comparaciones o cotejos de la refranística comenzados con la fórmula 'es como' o simplemente 'como',⁽¹⁰⁾ a que más arriba he aludido. ¿Qué dimensión y diversidad no tiene el tropismo en los refranes, que funden pragmática, filosofía, poética! ¿Qué sería de la aforística (de la paremiología, en fin) sin la metáfora, en esencia, forma, estructura y uso? Desde luego: no se trata de hablar con refranes, al modo de Sancho; pero aun Don Quijote, que se lo afea, no puede dejar de acudir a ellos —y aún enhilarlos en sarta, ¡oh, ironía socarrona del Manco sano!— cuando la ocasión se tercia; claro que una cosa es, como lo advierte el Caballero, usarlos como único recurso elocutivo, para llenar vacíos de raciocinio, escaseces ideológicas

(8) Observa Porzig, al especular sobre calidades y correlación semiótica de las lenguas en épocas remotas, que "si existiera una relación natural entre palabras y cosas, sólo podría existir, a lo más, en una de estas lenguas, pero tendrían que haberla perdido de algún modo las demás". En esa imposible univocidad, fruto, en su mayor parte, del mecanismo traslaticio, finca la razón de ser de los instrumentos o sistemas de comunicación (lenguas), desde las hablas cotidianas hasta los alambicados metalenguajes. Y aún se pregunta Porzig, y cabe verlo realizado en cualquier metalenguaje cibernético: "¿Quién podría garantizar que (una lengua) hubiera conservado (todavía) la verdadera relación?"

(9) Acúdase a la "Introducción..." de Casares, y échese un vistazo a las dos tablas y doce páginas que dedica a la transformación del "ordo" latino en "el/la orden del día" castellanos actuales, y constátese que sin una elemental tropología no tendría explicación aplicar la misma voz, "orden", a "el orden del día de la sesión que realizará mañana la Asamblea", y a "la orden del día que ha dado el comando".

(10) En el "Diccionario" de Caballero abarcan más de setenta páginas.

o dialécticas, y otra traerlos a punto, de modo que faciliten extraer la filosofía de un hecho o concepto.⁽¹¹⁾

La metáfora nace de una realidad observada, que no tiene por qué verse léxicamente —es decir: que la reflexión puede quedar en el interior del observador—; el hecho que impresionó el espíritu quedó en la memoria como en una placa fotográfica, y puede reproducirse en circunstancias parecidas, reavivando una reflexión que ahora se formula sólo verbalmente, y se proyecta sobre el oyente o espectador; esa reflexión queda ahora habilitada para repetirse más o menos propiamente una y otra vez, en otros individuos —si reúne formas estéticas, se engarza como aforismo— aunque los aspectos o circunstancias materiales sean distintos de los que le dieron nacimiento. En realidad, cuando una metáfora gana predicamento lleva consigo su deixis. No es otro su proceso productor, su mecanismo, gradación, empleo y fuerza; cuando sus virtudes se cristalizan, devienen antonomasias, y al fin se pierde el recuerdo de su tropismo.

Al fin, los refranes, proverbios o locuciones acaban siendo, desde el punto de vista de la filosofía del lenguaje, simples modos de decir. Cuando de unos sujetos u objetos se dice que “son los mismos perros con distintos collares”, se establece una relación traslaticia, inmaterial, pues no existen tales perros ni collares; y aunque los hubiera: lo que ha querido destacar el dicente es que aunque los exteriores cambien, los interiores siguen siendo los mismos; que no se logra el engaño o simulación, si hubo propósito de perpetrarlos.

La fuerza y exactitud conceptual de muchas metáforas o frases de YR les dan apariencia sentenciosa, dejan entrever la posibilidad o presunción de que se conviertan en refranes —por lo demás, es un proceso histórico-social reconocido por los paremiólogos y filólogos; entre nosotros son ejemplos desde un Hernández hasta un Romildo Risso—. He aquí algunos de YR: ‘Cada cual busca su cómodo⁽¹²⁾ — presentar las guampas — chicharra, mejor que torcaz’. Claro que es natural que lexicógrafos y refranistas ante casos semejantes adopten una actitud reticente, que antes de consagrarlos exijan su autenticación (aceptación) por otros usuarios, como prueba de que la metáfora es propia, concreta; de que su comprensión es efectiva, posible. Igualmente las frases hechas, por su automatización son recurso elocutivo fácil, que denota mente primitiva.

(11) Y claro que aplicada aquella crítica a nuestro caso, YR, hay que aceptar que por momentos abusa...; pero si no negamos a cualquier individuo el derecho a captar aspectos curiosos, líricos o risueños de la vida, menos se puede enrostrar al poeta el uso (y abuso...) de una técnica que pone un festón de belleza a los hechos de la vulgaridad cotidiana.

(12) Este “cómodo”, sust., ¿es un italianismo = “faccia il suo comodo”?

Pero nada de todo eso es motivo ni razón para descalificar el lenguaje tropológico; es Vendryès quien recomienda no vituperar sistemáticamente la metáfora de factura popular. Y digamos desde ya que precisamente en YR el tropo tiene por objeto reproducir el *estilo* del pueblo, gauchesco o campero; aparte de que no es él innovador en ese terreno: Solalinde, exegeta de Berceo, señala en éste una “lengua clara y llena de comparaciones [uno de los mecanismos tropológicos], de sencillas imágenes retóricas” que fue a buscar “en el habla de los rústicos y en los quehaceres agrícolas”. Así Yamandú Rodríguez; así habrá que reconocerlo —y no lo hago yo porque me me comprenden las generales de la ley...— en Da Rosa.

Recuerda Martinet que en el habla kalispel —lengua indígena del estado de Washington— “es-sit” designa ‘árbol’, y también, en determinados contextos, ‘el que se mantiene derecho’. Esta traslación e incrementación sémica es bien transparente, desde ‘el árbol se mantiene derecho → quien se mantiene derecho hace lo mismo que un árbol → es como un árbol → parece un árbol’ (recuérdese la alegoría del título de la obra de Casona); el juego metafórico es flagrante, y sin embargo es un lenguaje vulgar, no literario, aunque no se pueda decir que no es poético.

El tropo es, pues, un determinante frecuente, por no decir común, del habla diaria; no hay pueblo que no tenga su mecánica y su póliza tropológica, su fraseología, sus modismos.⁽¹³⁾

Se acepta en filosofía semántica que según el lenguaje escogido por el usuario puede modificarse la imagen del mundo descrito. Pues bien: sea en el estilo, sea en la mecánica lingüístico-filosófica (metáfora) se está cometiendo un acto de creación del mundo imaginado por el artista, que éste elige como forma más propia para expresarlo o reproducirlo según su concepción y su palabra.

Esto justifica el acto selectivo de YR: su lenguaje tropológico es el que mejor cabe —a su juicio— al mundo gauchesco que describe. Y en esta apreciación coinciden cuantos han estudiado la lengua del hombre de nuestra campaña, señalando el tropologismo de su decir; YR no estaría, pues exagerando,

(13) Ejemplifico: en el prólogo que Josep Carner puso a los “Contes” de Roure-Torrent, el insigne poeta envía al vocabulario de la obra como primer paso para comprender la configuración espiritual del pueblo que produjo esos cuentos. Acudo a él, y encuentro “*derivat* = escándol, batifull”. No ha de ser particular del ibicenco, claro está, transformar un participio en sustantivo, pero sí ha de serlo atribuir un sema dado a un verbo (“derivar”) absolutamente neutro en el sentido de “escándalo, bochinche, batiburrito”. ¿Es que esa relación sémica es extraña al mecanismo analógico? ¿No podría usarse, si acaso, y por de pronto —ya que en el Río de la Plata estamos planteando la cuestión— en alguna de las hablas rioplatenses? ¿Por qué se dio en las Baleares y no aquí? (También puede preguntarse por qué se dio en las islas, y no en tierra firme...). La sicolingüística y la etnología podrán explicar el caso.

sino ajustando su estilo a una mecánica lingüística que es conatural del hombre y el medio que presenta.

Principalle señala en el capítulo de su "Historia..." dedicado al teatro, que el "tropológico lenguaje gaucho [gauchesco, estaba] apoyado más sobre la imagen que sobre el sentido recto de la palabra". De ahí que los escritores costumbristas o narradores deban utilizar generosamente la metáfora para conferir gracia y sustancia a sus relatos, para colorear y esmaltar su narración, para dar visos de verosimilitud a ambientes, personajes y episodios —fenómeno que no dejará de notarse en el más previo atisbo crítico (vé. SDU).

Estímese, además, ese estilo metafórico como satisfacción de ansias poéticas, o producido por otras circunstancias o factores que gravitaban en la vida del gaucho —algún derrotista podría, inclusive, hablar de escapismo—; lo cierto es que desde los primeros pobladores de nuestros campos —y ya se ha visto que no hacían sino trasladar acá hábitos que habían alcanzado consagración artística—, el paisano usó del lenguaje tropológico.

¿Qué es la poesía, sino metáfora, o mejor dicho, metafóricismo? ¿Qué profesor de Literatura o Lenguaje, por modesto que sea, dejará de traer a cuento a Eos, la de los dedos rosados? El tropo es tránsito de una idea primitiva y directa a otra derivada semejante, que la sensibilidad del poeta capta; la utilización del sonido puro y simple de la palabra para el logro de un afecto estético (y no me refiero, desde luego, sólo a onomatopeyas ni cuiprocuós banales), la más intrascendente —o la más cohonestable— licencia que se concede al liróforo. Cualquier mecanismo tropológico es utilizado en el lenguaje poético en dimensiones y profundidad que pueden ennoblecer el estilo del vate. La calidad o extensión de vuelo de la metáfora puede ser nada más que fruto de una audacia del poeta, que condensa su pensamiento; aunque —y la observación se refiere a ciertas versificaciones palabreras, huecas— si la idea traslaticia no incide en imágenes concretas, definidas, esa "poesía" es desechable.

Quando Agustí Bartra ve "aixecar una bandera com un prat de roselles" sugiere un acto revolucionario por simple relación de semejanza de un campo de amapolas y una bandera roja; cuando piensa "no treure'm la camisa, sinó un vent adormit", asimila éste a la prenda de vestir. Cuando hace decir a las plañideras de la "Rapsòdia d'Arnau", "endoleu les espigues", la musicalidad de la expresión impresiona de primera intención como un mero juego de palabras, colmado por sí mismo; pero si el lector ha parado mientes, y se detiene a dis-

cernir valores descubrirá un denso y sustancioso contenido ideítico. En la mística panteísta e introspectiva del Sàbat Er-casty de "Las agonías y los éxtasis" las palabras 'alma' y 'via-jera' conducen naturalmente al lector a verla como "íntima navegante de tu océano arcano".

Bien está que la plenitud formal de la palabra satisfaga los sentidos, y por eso no es rechazada por el genio del idioma; pero si su tersura es sólo aparente, si los tejidos interiores no sustentan la lindura exterior, si la palabra no es conceptuosa, el gustador podrá decir, como en la fábula, aquello que dijimos ante la muchacha frívola: "Hermosa, pero sin seso". Convengamos, repito, en que el poeta posee una capacidad receptiva que excede la norma —la norma humana media, se entiende—; pero si proyectada en el receptor no consigue transmitir su lirismo, se frustra el objeto de la obra de arte.

Ahora ¿es justo desconocer esas virtualidades a la narrativa?; ¿negaremos al narrador el derecho a poetizar? Más aún: frente a YR —y vaya dicho como simple nótula—, ¿olvidaremos que se consagró también como poeta?...

Uno de los defectos que se ha señalado a mi modo de ser o proceder, a mi dialéctica (?) escritora ha sido el de excederme o sobreabundar con ejemplos para demostrar o probar; mi machaconería. Se me ha dicho, *clar i català*: "Tens més raó que un moro"; pero he seguido procediendo tal cual, según el "Tiene razón, pero marche preso". Permítaseme ser consecuente...

Desde luego que para autorizar la metaforización no recurriré a Shakespeare o García Lorca en el campo de la poesía dramática, a Apuleyo o a García Márquez en el de la novelística, a Montaigne o a Rodó en el del ensayismo, a Molière o a Herrera en la dramaturgia; sólo glosaré algunos casos y enrolaré otros, como mejor prueba del valor y vigencia del lenguaje tropológico, y como reivindicación (?) del metaforismo de Yamandú Rodríguez.

En este momento en que estoy escribiendo estas líneas está lloviendo a cántaros. Descuento que el lector se ha enterado de lo que está ocurriendo, es decir: que ha entendido que la lluvia es muy grande o abundante = que cae mucha agua; y sin embargo, en sentido positivo, según la directa relación significativa \rightleftharpoons significado sólo he dicho que 'está lloviendo'; el otro sema (= 'en abundancia', o aun 'a torrentes = torrencialmente' —asimismo expresión metafórica—) está enunciado traslaticiamente, pues no es posible el sentido recto del hecho: 'que los cántaros lluevan (ni poco ni mucho)' o 'que la lluvia

sea como un torrente' (en cuanto 'lluvia = agua que cae...'), y el torrente se desliza por un lecho de mayor o menor pendiente). En vez de 'lloviendo a cántaros' he podido decir 'diluviando' (y aún más ceñidamente, pues en este verbo está implícito el 'llover'), e igualmente el lector me habría entendido, a pesar de que habría empleado una metáfora. Es que desde el parloteo infantil hasta la más sesuda oración académica vamos desgranando expresiones metafóricas, que no entorpecen —sin duda, al contrario: enriquecen (lo hemos visto dicho por retóricos, gramáticos y lingüistas eminentes)— la comprensibilidad (comunicación) primordial del lenguaje.

Tengo perfecta noción de que en estas páginas hay esparcidas múltiples metáforas; no lo he hecho adrede: son producto de un mecanismo normal (directo) de la expresión, aplicado sin idea de su condición traslaticia; y no sospecho siquiera que el lector no entienda lo que quiero decir, por más que puedo presumir y temer que el primer contacto con la metáfora requiera de él una atención —una suspensión semántica— interpretativa del tropismo ideítico.

Este mismo giro 'tropismo ideítico' se ha de entender como 'movimiento de ideas'. ¿Por qué no he dicho esto?; ¿ganas de complicar las cosas, de pasar por *leído*?... Sería ridículo; he preferido el giro *técnico* por su sincretismo: esas dos voces, los morfemas de ese sintagma sustantivo poseen connotaciones (semas) que funden en un concepto las ideas que quiero expresar.

La metáfora pasa —dicen los retóricos, recordémoslo— de la referencia o explicación de un hecho concreto, singular, a una idea general; el sentido recto y directo se desplaza a uno figurado; los hechos particulares sirven para referirse en términos indirectos, acaso eufémicos, a otras situaciones imaginadamente similares; de ahí que los hechos consuetudinarios, de oficio, se extiendan a actos distintos y generales de la vida colectiva. A mi padre, que en su juventud fue tejedor, le oí decir hasta en sus últimos días, de un individuo que fuese sagaz, que "filava fi", y de otro que padeciese una grave y presumiblemente incurable enfermedad, que tenía "mala peça al teler".⁽¹⁴⁾

De eso puédesse inferir que la metafórica de un lugar (Sabadell, en ese caso, ciudad fabril) no será idéntica a la de otro (Blanes, pongamos por caso, pueblo mariner); y así, en el Uruguay no será la misma la de un salteño que la de un ro-

(14) Todavía encuentro esta expresión en la última obra del eminente gramático Joan Solà, que cierra (p. 44) el capítulo que dedica a la formación de ciertos plurales catalanes, y su planteo por otros estudiosos, con: "El que ni ha és que de vegades el gramàtic té una mala peça al teler", refiriéndose, claro está, no ya a su salud física, sino a los conceptos técnicos de que parte para sustentar las normas teóricas.

chense; de modo que al fin la tropología deviene exponente dialectal, como lo reconocieron los Correas y los Valdés, un Giliéron o un Martinet. El lenguaje tropológico es el que mejor denuncia el ambiente del *sermo*, y tras él la actividad, actitud y sicología de los personajes —algo por el estilo he intentado demostrar en “El lenguaje en Florencio Sánchez”—. El esfuerzo por lograr ese valor sicosocial y artístico en los fantoches del tinglado es evidente, p.e., en el Discépolo de “La fragua” y “Relojero”; así también su carencia hizo que el teatro sanchiano a nivel superior revelara que Florencio no conocía ese mundo, o que lo veía con mentalidad de gaceti-llero; pero, viceversa, cuando utilizaba elementos captados en su constante callejear lograba aquella magnífica simbiosis de los ‘puños = par de anteojos para hacer ver las estrellas’ del Compadre de “Los curdas”.

Un día paré mientes en lo que dice una poesía de Apel.les Mestres: “mirant aquest cel blau, que no és blau ni és cel...”, y constaté que, en efecto, las cosas no eran como parecían —aquellos perros con distintos collares que aduje más arriba—; desde entonces no me ha sorprendido leer que ‘sale’ y ‘entra el sol’, como seguimos diciendo los terrícolas aun conscientes de la inexactitud científica de tales expresiones. Años fueron pasando, y en el curso de aficiones micológicas conocí “trufas negras” y “trufas blancas”; y aunque Tálíce precisa que no se trata de trufas, sino de esclerodermas, y aun que por propia observación sé que no son negras —no lo son, *stricto sensu*, ni aun las perigordinas—, sino marrón oscuro, ni blancas, sino marrón claro, al divagar sobre la materia sigó refiriéndome a ‘t n’ y ‘t b’, en el sobrentendido de ser perfectamente comprendido.

¿En cuántas *impropiedades científicas* por el estilo no incurrimos al cabo del día?!

Y sin embargo, repito, nos entendemos (claro está que cuando queremos entendernos; pero esos son otros Pérez...). En función de esa voluntad, aun faltando los elementos ideíticos o estéticos, o aunque no nos ajustemos a la fórmula positivista “al pan, pan...”, la locución elaborada según el mecanismo tropológico es perfectamente inteligible, entendida.

Claro que, como en todas las cosas, uno es el uso y otro el abuso o la aberración; unas son las verdaderas y bellas o propias metáforas, y otras las incoherentes o falsas, caprichosas o personalísimas, que requieren una sobreatención para deducir su significado y aún no se entienden... Hoy, querámoslo o no, hemos de recibir mil disparates que en el mundo se perpetran impunemente en alas de un croniquismo frívolo o con vistas puramente mercantiles. Horroriza ver lo que se nos sirve en la bandeja dorada de la propaganda.

Ayer nomás se empezó a hablar de la *prensa oral*. La metonimia 'prensa = máquina con que se imprime en un papel → este papel impreso' es, inclusive por su sencillez, perfectamente válida, comprensible apenas conocido el procedimiento mecánico; pero ya falta un pilar de puente semántico en esa frase "prensa oral", porque ¿se puede pensar en imprimir el habla? ⁽¹⁵⁾ De ese disparate nació otro mayúsculo, ya recostado en el mero desconocimiento de los valores semánticos: de 'prensa' se sustrajo' el sema 'papel escrito (o impreso, que es equivalente)', y para sugerirlo (para reconstruirlo?) ha habido que adosarle un calificativo verdaderamente redundante: "prensa escrita". Recuerdo que la primera vez que leí u oí —podría ser esto, e inclusive individualizar su primer usuario, porque el hecho se produjo en pleno Parlamento— se me pusieron los pelos de punta...

Otro caso flagrante de esnobismo o ignorancia, aun en un medio en el que, por sus desafueros, ya estamos habituados a no asignarle importancia —aunque sea el que más efecto ejerce sobre el populacho: la televisión— es 'edición'. Hoy todo se *edita*: una carrera, un concurso, un espectáculo. ¿Qué es 'edición'? "Impresión de una obra para su publicación; conjunto de ejemplares de una obra impresa de una sola vez sobre el mismo molde", y sólo en sentido figurado la frase "segunda edición" "se dice de aquello que es muy semejante a una persona o cosa, o su imitación o remedo". Con ánimo tolerante, en el mejor de los casos esas "ediciones" a que me refiero serían —ya que no caben en ninguna de las dos acepciones directas (impresión / conjunto de ejemplares)— remedo de un acto anterior: los actores o realizadores de esas "ediciones" son indirectamente tratados de monitos imitadores.

Metáfora va, metáfora viene... Pregúntese a un empleado de una empresa de mudanzas qué es la 'pluma', qué son los 'vientos', y seguramente no mencionará la 'pluma(s) de que está cubierto el cuerpo de las aves', o el 'instrumento de metal (...) para escribir', ni, para la segunda voz, la 'corriente de aire...' ¿Emplea esas voces como puras metáforas? Desde el punto de vista técnico (lingüístico-gramatical), admitámoslo; pero ¿hay algo que impida registrar esas acepciones o connotaciones? Cuando esto ocurre —es decir: que se integren al rol general; y los casos en cuestión no serían los primeros...— ¿dejan de ser metáforas?; ¿basta con señalar 'en sent(ido) fig(urado)'; y cuando, finalmente, aun esta referencia desaparezca? ¿'Pluma' será metáfora cuando indica 'pieza o barra que en lo alto de los edificios sostiene una polea con la que se

(15) "Prensa = papel impreso" implicando "con noticias o informaciones" daría "informativo". ¿Por qué no se adoptó esta voz propia y directa? ¡Ah!, pisamos un terreno resbaladizo, donde se mezclan novelería e inorancia.

elevan y mueven bultos', y no lo será 'viento(s)' porque la docena ac. acad. de éste dice que es 'cuerda larga o alambre que se ata a una cosa para mantenerla derecha en alto o moverla con seguridad hacia un lado' (Drae)? ¿La condición metafórica depende, pues, de que se registre o no en el diccionario general?; ¿pierde la contextura metafórica una voz al ser registrada en el Drae? De ser así, la cuestión sería de orden mecánico (registro en el calepino) más que de esencia (comprensibilidad del semantema metafórico).

¿Cuántas veces el juego metafórico provoca cambios de significado! Véase la interesante resolución que en el R. de la Plata se da a un doblete académico: para 'toda planta pequeña cuyo tallo es tierno...' el Drae acepta dos formas: "hierba / yerba", que en ciertas bocas han de sonar poco menos que igual; pero aquí distinguimos (podemos y solemos distinguir) 'hierba' = "planta pequeña..." (aunque prefiramos 'yuyo', con una connotación campera que glosa Amado Alonso), y 'yerba' /zerba/, que es 'hojas preparadas y trituradas del *İlex paraguayensis* para insumir el mate' (HPM). Es decir: el cambio significativo, el movimiento topológico ha hecho que la signif. general de 'hierba' haya derivado hacia la denotación particular —en cuyo centro hay una elipsis— 'yerba': 'hojas [de la planta] *İlex paraguayensis* para insumir el mate' — y en esta última voz, 'mate' se da también una metonimia que ningún lexicólogo americano dejará de notar.

Veamos, según lo prometido, un pequeño cajón de sastre metaforista.

COMERSE LAS UÑAS puede proponer una acción material por la negativa: no tener qué comer; pero adquiere mayor extensión y altura (movimiento traslaticio) cuando la empleamos en "Si esta semana no llueve, este verano nos comeremos las uñas"; y ya es una metáfora integral —por producirse en el plano ético—, cuando decimos '— — de envidia / — — de rabia' (ésta registrada por Caballero, al par de 'comerse las manos de...' y '— — tras una cosa'; lógicamente, metáfora también).

CIEGO DE IRA tiene un solo sentido, en cuanto se supone que 'la ira enciegece'; el tropo está colocado también en el plano ético, sicológico.

EL PONCHO DE LOS POBRES es un popular rioplatensismo; diccionarizado.

LAS BARRAS DEL DÍA, campera rioplatense; id.

GUASQUEARSE, gauchesca; id.; es un verbo derivado que no tiene otra signif. que la traslaticia.

OBRAS SON AMORES, tradicional general; cae en el campo de la aforística.

ENREDARSE EN LAS CUARTAS, campera rioplatense, diccionarizada.

QUEDAR A LA ALTURA DE UN FELPUDO, ciudadana, popular; su primer empleo —y por lo tanto, creación— se atribuye al eminente poeta que fue Emilio Frugoni, en pleno Parlamento, donde no debió aplicarla en sentido lírico, ciertamente. . .

TUSAR A LO YEGUA, gauchesca; diccionarizada; hoy y desde aquí (esta capital) pareceme desusada. . .

HACERSE EL CHANCHO RENGO es un refrán campero, diccionarizado; lo interesante es que ha prohiado una dúplica humorística (218 de Escobar): “No te hagás el rengo, porque chancho ya sos”.

AL VADO O A LA PUENTE, tradicional, general — con arcaísmo y todo.

AFLOJALE, QUE COLEA, rioplatense, originada en la remontada de cometas infantil.

CURTIR A LAZO, gauchesca — compárese y asimílese a ‘guasquear’, ‘tusar a lo yegua’ y otras mil. . .

VENÍRSELE AL HUMO, campera, que ha acabado ciudadanizándose.

AL QUE NACE BARRIGÓN ES AL ÑUDO QUE LO FAJEN, aforística gauchesca, que tuvo predicamento desde que Hernández la recogió en el “Martín Fierro”.

Casos interesantes, porque implican consagración del mecanismo traslaticio, de su difusión y del conocimiento general del refrán, son los que Casares llama dialogismos; es decir: dichos, frases y aun refranes que o se enuncian parcialmente (‘vaya yo caliente. . .’, y se calla la segunda parte: ‘. . .y ríase la gente’), o se complementan con una réplica calificadora (‘. . .porque chancho ya sos’, visto) o bien replicantes, como ‘sarna con gusto no pica’ a que se agrega-replica: ‘pero a veces mortifica’; o (y es ejemplo a que recurre Casares) ‘no es nada lo del ojo’, a que se acota ‘y lo llevaba en la mano’.

Vengamos, finalmente, al tema titular de estas notas. o a su enfoque en calidad de alegato.

Partamos de dos ejemplos, categóricos, a mi entender.

¿Puede tomarse en sentido literal, directo (no metafórico) las palabras con que Cervantes da cuenta de la decisión de la vieja gitana con respecto a Preciosa?: “La abuela conoció el tesoro que en la nieta tenía, y así determinó el águila vieja

sacar a volar su aguilucho y enseñarle a vivir por sus uñas"? Acaso un profesor de Retórica o Literatura pudiese objetar la calidad y perspicuidad de la alegoría (?); lo que no podrá demostrar es que en función de los *datos* —la deixis del episodio argumental— las imágenes de que echa mano el Manco todo sean, no ya impropias, sino endebles.

Flaubert en "Madame Bovary" (I-94) describe: "Sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord" (y adviértase cómo por la metáfora ubicamos el ambiente y punto geográfico del episodio novelesco); y enseguida: "L'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son coeur".

Y para empezar digo: si a Cervantes y a Flaubert, en páginas clásicas, se les consiente —mejor dicho: se los enaltece meritoriamente— ese lenguaje tropológico ¿es justo desconocerlo a Yamandú Rodríguez porque lo aplica a un —el artículo va dicho sin la menor minusvalencia, desde luego!— lenguaje popular, de cuya consagración estética y clásica son precisamente él y su obra uno de los factores, o porque sus unidades no tienen cobijo sistemático en los casilleros del idioma castellano?

¿Que en vista de una calificación categorizante sea saludable una actitud preventiva, desde luego! Pero puestos y dispuestos a averiguar y reconocer sus valores sólo cabe hacer reservas circunstanciales, provisionarias.

Con esas enseñas eminentes —desde Cervantes a Flaubert—, y con esta carta de navegar —provisoriedad de los juicios— internémonos en el golfo yamanduino. Para aclarar brumas precisemos dos o tres puntos, gráficos: uso de comillas, abastardillado, y estructura (extensión) de los períodos — y dentro de ésta, la solución *puntoiseguido*.

Sobre las primeras, en más de una ocasión he señalado la incorrección e imprecisión de su uso.⁽¹⁶⁾ En YR pueden indicar gauchismo o localismo, sentido irónico en que es empleada la expresión, o llamada de alerta sobre un significado especial que el autor asigna a la voz. Cualquiera de esas intenciones sería aceptable si fuese regular y constante; pero como esto no ocurre, el recurso tórnase inoperante o perturbador, por momentos, desconcertante. Véase algunos casos.

En "Los mellizos" (I-80) se ve: *Porque la comodidad, la ilusión, la familia "herrumbran" a los hombres*. El sentido rec-

(16) La última, en la RBN-18, n. a la p. 272. Acoto, simplemente, que una exploración crítica del punto en nuestros autores —desde Hidalgo a Morosoli— sería un estudio aleccionador, inclusive con referencia dialectológica diacrónica. Los varios procedimientos podrían verse como exponentes évicos, como sujeción a *modas*; hoy se aplicaría otros mecanismos, como pueden ser los glosarios complementarios.

to de 'herrumbrar = producir herrumbre → óxido de hierro', lógicamente no cabe decirlo del hombre, que no es de metal; su significado no puede, pues, sino ser traslaticio; ¿a qué las comillas?

En "A mano" (I-107) se lee: *Los Pereyra, apartados por cortedad, miraban en silencio el "caído" y el oscuro*. Comienzo señalando una inconsecuencia: ha empleado comillas en 'caído' no por su particularidad formal (tónica = /káido/ y no /kaído/), sino por su empleo traslaticio (un personaje que había caído al pago [en cuanto 'caer = llegar, presentarse' (Guarnieri), ac. que es precisada por los siguientes antecedentes: *Hace tres meses que anda por el "Tapao" un forastero jugador y buen mozo. [...] ...había caído en un rosillo apeorado con rumbo...*]), y no entrecomilla 'oscuro' ni 'rosillo' referidas a 'caballo'. ¿Las comillas indicarían que en aquéllas puso YR un sentido particular, propio de su peroración narrativa, y en éstas el uso popular da por sobrentendida la referencia a 'caballo'? No obstante, el empleo y significado de las voces es tan claro en todos los casos que el lector más desprevenido, menos perspicaz ha de hacerse cargo de la situación traslaticia / e igualmente huelgan las comillas.

Al finalizar el párrafo, concluyendo el relato de las hazañas lugareñas del mismo sujeto, dice el autor: *Pero al "llegao" no le bastaban los aplausos...* Es decir: dos vocablos, 'caído' y 'llegado', referidos al mismo sujeto, designado con medios metafóricos que un paisano capta sin necesidad de señalación; ¿el lector pueblera necesita que se los sugieran?, ¿la situación descrita no es suficiente para denunciarle alguna singularidad significativa?

En "El Sapo" (II-58/9) el narrador describe un personaje: *Tiene cara de luna llena, frente angosta, nariz "acarpinchada" y ojos redondos, saltones...* Nótese: la fr. traslaticia 'cara de luna llena' (clásica, por lo demás) no es entrecomillada, pero sí 'acarpinchada'; cierto que el verbo matriz no está diccionarizado, pero dentro de la originalidad de la expresión ¿hay que indicar su juego traslaticio?, ¿el lector necesita que le adviertan sobre la novedad de su empleo, de su intención significativa? En una parte sobran o en otra faltan comillas.

En "Los pobres de Casamouret" (II-135) se dice de un personaje recién llegado, que *luego, con paso "desengañado" se aproximó...* Las comillas alertan al lector cuanto a que la voz tiene sentido traslaticio —el segundo, figurado, que registra el Drae, s. v. 'desengañar', de 'sin esperanzas o ilusiones'; pero el simple calificativo ya sugiere el andar del personaje como flojo, indeciso, sin carácter, sin esperanzas ni ilusiones... Adviértase —y ya lindamos puntos de estilística— que acaso las comillas pudieron ser evitadas si el autor hubiese dicho

“con paso de desengañado” —que sería decir “con paso de hombre desengañado”—, giro normal y perfectamente comprensible, pero que no *encajaba* en el modo de decir (esto es: el estilo) del narrador.

Inmediatamente, en una de esas series de juegos tropológicos de que tanto gusta YR, se produce en un dialogado el siguiente cuiprocuó: —*¿En qué anda, Valerio? — le preguntó Casamouret. [y el interpelado responde:] —En flaco ando, señor. . .* El cuiprocuó se construye sobre la pregunta de Casamouret en cuanto a las gestiones, trabajos o encomiendas que anda haciendo —claro está que este giro ‘andar haciendo’ posee ya connotación tropológica— el interpelado, quien responde como si la pregunta se refiriera al caballo en que ha hecho el viaje (= en que ha andado → andar = ‘ir de un lugar a otro’) . . . , como enseguida el narrador, talvez en previsión de que el lector no capte la ludoloquia, aclara: *Repuso en interrogado, aludiendo a su montura.*

Es interesante una palabra que inmediatamente emplea YR, por la cual viene a denunciar *su juego*: *Yo no podría decir cuál era más flaco: si el hombre, el perro o el rosillo. Veía a los tres de perfil. En la portera el caballo, de rienda caída, parecía simbolizar la “seca”.* Digo que ese ‘simbolizar’ muestra el pantógrafo discursivo que utiliza YR; y que *embalado* en el impulso, revela la analogía de situaciones, aplicando a piezas del apero aspectos exteriores de un hombre: *Miré el basto “quebrado”, el cojinillo calvo, la cincha barbuda.* ¿Excesos metafóricos? Desde luego: esa doble metáfora que indica con las comillas en ‘quebrado’; pero si al artista le complace ese modo de decir, si se realiza —como se dice hoy. . . — en esa forma, y si el lector comprende sin titubeos esa expresión ¿qué impide hacerla? En el caso ocurrente, el basto está quebrado = es el desengaño que quebraba el paso del hombre; el cojinillo está pelado = de tanto usarlo con el tiempo; la cincha está deshilachada = ha perdido fuerza. . . Todas imágenes concurrentes a sugerir la dejadez, derrota y edad del personaje a quien pertenecen esas pilchas. . . ¿Son recursos ilícitos?; realmente ¿el narrador se ha excedido en fantasías? . . . En este punto rozamos facetas a que me referí cuando, comentando algún registro connotativo (presumiblemente idioléctico) de los Bermúdez, señalaba que “puestos a imaginar situaciones metafóricas o líricas ¿quién pone vallas a la fantasía humana?”

Como el abastardillado es en YR infinitamente menor en cantidad, y su intención semantológica es más concreta, los casos no son mayormente notables. De cualquier modo, la imprecisión técnica, intencional (del escritor para ante el lector),

en concurrencia con las comillas, o desorienta, o es completamente inocua.

Cuanto a la estructura oracional o periodal, ceñida o fraccionada por el puntoiseguido, puede ser, como en tantos autores desde Larra acá —el signo ha sido en otras épocas el puntoicoma—, un simple modo de decir, de narrar; hasta, si se quiere, una forma estilística. Al efecto señalo, sólo como ejemplo, una página al azar: “Juan” (II-137), en que en 34 líneas de la narración el autor cierra 45 puntoiseguidos. ¿Pudieron los periodos construirse, imbricarse de otra manera? Sin duda; pero el autor *sintió* —en su fuero interno; en lo ideológico y en lo imaginable prosódico y rítmico o musical (no se olvide que YR fue poeta lírico y épico)— de ese modo la cláusula, la oración, el discurso, y le plugo ese estilo; la expresión tiene una ecuación personal intrasferible, que no podemos despreciar.

Desdeluego, la metáfora es —recordemos: sinécdoque, catacresis, metonimia, catalepsis, metátesis— el recurso *técnico* más notable del lirismo narrativo de YR; forma, estilo de su modo de relatar. Pero ya hemos visto que los conocedores de la materia gauchesca y campera —en realidad, en cualquier lugar del mundo: los lenguajes populares— declaran que la metafóresis es connatural del paisano; demodoque antes de ver ‘*un* estilo’ en YR hay que decir que se pone en la mente y situación de los personajes que presenta, que por esa topología los *hace vivir*; y acreditar al autor, entonces, como mérito genial, el que renunciando a sí mismo (a su estilo) adopte el modo de decir de un narrador enelmedio-escenario de lo que se relata.

No dudo de que un estudio estilístico denunciaría ciertos abusos tropológicos de YR; pero igualmente estoy seguro de que al profundizar en la crítica se hallará que ese estilo, aun considerado solamente en lo tropológico, posee riquezas y bellezas... Tampoco negaré que ese exceso a menudo discurre por estratos intelectuales que desvirtúan el naturalismo de la narrativa; pero si ese cúmulo de tropos no desfigura ni los personajes ni su modo de expresarse, habrá que aceptarlos como valederos.

El abuso o poca calidad de algunas metáforas embota la eficacia del recurso, le hace perder rigor —se ha dicho; y agrego:— acaba empalagando, o no surte el presumible efecto emotivo ni la satisfacción estética, espiritual que pudo porponerse el autor. No pasarán a condición de modelo, ciertamente, páginas como estas (“El monte”, I-61-2): *Entrábase en busca de alivio, y se encontraba a veces un balazo. Entre aquellos terrones se agrupaba la flor del pago. Era el abrigo contra el sol de verano y la lluvia de invierno. El naipe los abanicó en*

estío, y con sus cuatro palos calentaba las heladas. Algún "seco" mareado con el as de copas dormía en un rincón. Hay hastío fuera y peligro dentro de ese rancho. Toda la emoción que se salvó del pueblo cabe en esta sala; menos aún: cabe en la mesa de juego, y si la aprietan algo, se horqueta en el lomo del naipe.

La carpeta había sido verde; ahora está madura.

O bien: *Oye la voz de "corte", y Cipriano corta emoción y naipe a un tiempo (65). Y así...*

Pero ¿se piensa que metáforismos de esa especie no los desdeñó Cervantes? Véase en las primeras líneas de "El celoso extremeño": "Anduvo por diversas partes de España, Italia y Flandes gastando así los años como la hacienda" — y no se diga que no hay tal sinécdoque porque en el texto original la disposición oracional no es la trascrita, porque el significado de 'gastando' no se altera por hipérbaton más o menos...⁽¹⁷⁾

Aceptado que YR exagera el empleo de tropos, veamos algunos casos.

En "Inocencia" (I-93), Cuatí va llegando al circo de sus ilusiones; la charanga toca allí una polka, que alcanza, querendona, sus oídos: *Se deja tironear por ella. Avanza y baila a pesar de los terrones. Ya no se le puede ir su circo. Los acollara el bailable.* El sentido metafórico de este verbo es tan flagrante que ni al propio autor le vinieron a las mentes las comillas... y sin embargo la relación traslaticia de la voz es evidente. ¿Ininteligible, que sería lo que tornaría impropia la metáfora? En absoluto: de una belleza y propiedad que parecen axiomáticas en un plano psicológico.

Se dice que por momentos YR se regodea en ludoloquias, manipula la materia lingüística como un niño travieso; pero todo ello es inocente, hecho con gracia, sin ensañamientos ni morbosidades; claro que para verlo así hay que ubicarse en el ambiente rioplatense, y entre nuestros paisanos. Véase un caso bien aleccionador: en el área geográfica del mate comprenderemos sin hesitación este pasaje ("De paso", II-197): *Apolinario extrañaba el cimarrón de su casa. Era sabroso de juventud, y dulce, aquel amargo;* el lector extraño se preguntará cómo puede ser dulce lo que se está diciendo que es amargo... Empero —y alego por YR— ¿será la primera vez que en cualquier idioma un poeta juega con antinomias, ¡oh, memoria de Víctor Hugo!? Porlodemás, el jugueteo del poeta se definiría

(17) En algún lugar Bordoli nota los evidentes aciertos de YR en una materia en que Cervantes es maestro insuperable: la onomástica, que en cuanto linda con la antonomasia está dentro del mecanismo tropológico. El caso de Cuatí ("Inocencia"), de un dramatismo sangriento (*Le llamaron Cuatí en memoria de un perro*, I-84), sea botón de muestra (en corroboración, vé. Tálce, pp. 22-3).

—cuando la obra de arte traspusiera su campo natural— mediante oportunas anotaciones o con un glosario / éste indispensable —y váyase previéndolo para el día en que la narrativa yamanduina traspase nuestras fronteras dialectales— para el lector que no conoce el medio, las costumbres, la sicología y el lenguaje del episodio y los personajes que se describe.

Desdeluego: hay momentos en que nuestro propio lector debe intuir, más que comprender, el tropo que el autor desarrolla, y si la situación no es corriente ha de detenerse a precisar la relación de los términos. Aun en estos casos puede ocurrir que YR emplee voces que han perdido su curso cotidiano, algo así como arcaísmos de forma y significado, que extrañan o sorprenden; agréguese, en ciertos lectores, el desconocimiento cabal de ambiente y situaciones posibles.

Véase otro caso, en “El triunfo de Larriera” (II, 304): *Retrocede hasta la época en que le apuntaba el bozo, y recuerda de todo ese verdeo cuatro cosas...* ¿Qué es ‘ese verdeo’ (que pareciera que, por irrisión, el escritor no se ha preocupado de entrecomillar, alertando sobre su significado anómalo)? El ‘verdeo’ académico no tiene vigencia en nuestro país; en el caso de la situación descrita hay que entender, pues, que se refiere a la primera juventud (en realidad, la adolescencia) o *verdes* años. ¿Dará el lector con este significado? Posiblemente, porque el tropo no es de Yamandú. Además, si el tal lector se ha familiarizado, si ha captado la mecánica metafórica yamanduina se *pondrá a tono* enseguida. Decualquier modo, reservémonos el derecho de señalar exageraciones no recomendables.

He aquí otros casos, en “Por el catre” (I-96): con pocas líneas de distancia se dice: *Le crecieron barbas, y no las escardó* [metáfora que aparece explicada, por comparación, cuando aclara que] *Tenía una chacra grande, y tampoco la escardó*; enseguida: *El resto de las tierras se lo jugó en un “resto”*, en que el sentido toponímico del segundo ‘resto’ es marcado por las comillas. Si el lector se consustanció con ese estilo, con ese metaforismo (abusivo?), acaso no repare siquiera en su simpleza ludológica...

En otro sentido, responde a un metaforismo mentalista este caso que se halla en “El Sapo” (II-60): *El viejo paisano registra sus bolsillos en busca de chupa. Sabe que no lleva tabaco, pero quiere darse pretexto para echar pestes, a falta de humo*. Veamos: empecemos por ubicar el acto en su lugar: el Río de la Plata, tierras donde el paisano guarda el tabaco en la ‘chuspa’;⁽¹⁸⁾ esdecir: que busca su tabaco para fumar;

(18) YR dice “chupa”; pero por varias razones que ahora están fuera de lugar, debe ser esa forma que empleo.

y aunque sabe que no lo tiene, lo disimula para tener pretexto, según el narrador, de 'echar pestes'⁽¹⁹⁾ porque no puede ('le falta tabaco para) echar humo (fumando)'. ¿El lector ha tenido dificultades para captar la situación, por psicológico que sea su motivo?, ¿ese encabalgamiento tropológico (ludoloquia, si se quiere) es de comprensión difícil? Póngase el crítico la mano sobre el corazón... ¿Objetó, acaso, "El ruido de mis muelas por el suelo" del Olegario sanchiano (vé. LFS), para aludir a un cachetazo, bofetada o soplamocos (¿y esto no es una metáfora?)?

Amén de que —y no me cansaré de insistir en ello— puede consistir en simple característica estilística del narrador. Véase este fragmento de "Pirincho" (II-105/6): *El estanciero repuso que no los acompañaría. Reservó sus razones. Paredes deseaba conocerlas. Primitivo callarlas. En esa están. La tabaquera quedó "chupada" y el "gatiao" barrigón.* El lenguaje —y su semántica— directo es ralo, escueto, aunque integrado en los términos deícticos; esto muestra que se trata apenas de un recurso o forma narrativa, por lo tanto de un estilo. Lo que importa en este como en todos los casos de la literatura —aun la desafortunada moderna— es que la intención y la idea del autor sean fácilmente transferidas al lector; y esto no dudo lo más mínimo —¡la experiencia personal cuesta tan poco!...— que se logra. El lector que no sea capaz de *imaginar* las situaciones que el autor presenta en esa forma, y los juegos ideológicos que hace... mejor será que no lea a YR.

Páginas más allá del mismo "Pirincho" (II-113) encontramos un buen ejemplo de desarrollo traslaticio: *Tuvo, en su tiempo, un manojo de frases mareadoras. Al casarse, con miras de sentar juicio, colgó en un rincón su rosario de declaraciones [de amor]. Sobre ellas cayó la gotera de los días, y las puso "verdes". ¿Está mal? Es excesivo, se dirá;⁽²⁰⁾ pero, replico, ¿y si es una forma característica del estro yamanduino?*

¿Se hallará mal el rodeo metafórico de que pocas líneas más abajo echa mano para aludir a los pechos de una paisana, que Larriera entrevé? *Ella siguió buscando, no sabía si la prenda o el pipopo. Al inclinarse mostró el descote y sus cercanías. Así supo Primitivo que aquella paisana podría ser buena nodriza de su cachorro. El respeto a su casta le desató la lengua.* Circunloquio más *pulido* —aparte implicaciones psicológicas que, según dicen los entendidos, condicionan el habla del gaucho, y de que en el caso se hace copartícipe el narrador— para aludir a la redondez y plenitud de unos pechos femeninos seguramente no se hallará. ¡En cambio!... En "Inocencia" (I-84) dice el narrador: *Su madre andaba siempre con un ma-*

(19) Que es una frase metafórica nuestra; ni Caballero ni el Drae la registran.

(20) Y vistas las cosas con criterio radical, hay razón: más arriba la voz "verde" significaba "mate = la bebida", o era aplicada en un derivado, "verdeo" nuestro, que habría que entender como "verdes años".

món colgado de la vejiga del seno. Advuértase el contraste: en el primer caso, positivo, ni nombra la parte del cuerpo; en éste, negativo, sí, y aun con la expresión más poética, 'seno', sinduda para que el lector sienta el golpe contrastante: 'seno como una vejiga' (y aun más exactamente 'seno que es una vejiga') ya deja de serlo en sentido físico y lírico. El poeta es audaz en trocar la esencia semántica de la voz (= turgencia, tersura, suavidad, calidez) en la idea de flacidez, de vacío (= vejiga); imprime una pincelada definitiva a ambiente, personajes y situación dramática, implantándolos insoslayablemente en un nivel de miseria... ¿Excesos del narrador?... ¿o es más justo declarar que son aciertos del poeta?

Puede darse, es natural, el sentido positivo, optimista (?) de la metáfora. Desde aquellos *yuyos, una esperanza que soñaba hacerse monte* ("Pirincho", II-126) —porque un yuyo no forma monte, sino mata o maciega—, hasta un sauce llorón que en el mejor estilo romildiano ve como un hombre en "Los novios" (I-127): *Sale torcido y luego es un lagrimiar largo... Como se gane un boyero en un llorón* ⁽²¹⁾ *de esos y comience a chiflar, el sauce parece un perdido que se agacha a bombrar el trillo, y te chifla pa que lo saqués de apuro.* Véase en este lenguaje las más diversas relaciones tropológicas, pero naturales en boca del paisano.

Rodríguez se consustancia con ese lenguaje —déjeseme repetirlo una vez más...—, hasta convertirlo en lo que podríamos calificar como filosofía de su retórica poética; quiero decir: que no se circunscribe al manipuleo de la palabra por la palabra, sino que el tropismo se convierte en técnica narrativa, en medula y síntesis de la estructura episódica. Todo el cuento "Pirincho" puede ser excelente exponente de esa técnica, no sólo, digo, encuancto no ha de haber línea que no contenga un tropo, sino encuancto desde el título el autor va elaborando, sin mostrar sus herramientas ni su plan, un trueque de lo formal (las apariencias sociales, físicas y psicológicas del muchacho) al real temple de su espíritu: el arresto varonil, que hasta la última página no se descubre. La tropología envuelve al lector desde el primer momento, tan sutilmente que ni le incita a reflexionar (si es que la advierte...) si la metáfora es propia o no —prueba, endefinitiva, de que es perfectamente coherente—; el narrador va trenzando episodios, y cuando está por producirse el desenlace —en las veinte líneas finales— ya no siente el lector sino que se le humedecen los ojos... Diputo "Pirincho" como el mejor relato de YR, tanto por el magistral sistemático metaforismo como por el planteo argumental —la metáfora es primero perífrasis, luego bordea el concepto, y

(21) Elipsis por "sauce ll", que es la designación plena.

finalmente lo cierra—, por su ritmo episódico y desenlace, que concluye con un *golpe* sentimental —sentimentaloide, si se quiere...; pero esto también de modo que, como el estilo traslaticio, está tan bien realizado que no se *siente* endeble— al modo de los mejores dramaturgos.

O puede ser tan simple, elemental como esta descripción (“La casa”, II-158): *De boina sucia y “picada”, donde asoman pelos duros como espartillos entre una boñiga*. Claro está que si el lector no ha deambulado nunca por nuestros campos y observado el detalle, hallará desafortada la comparación; pero esto no lo ha de haber previsto el narrador, o, en todo caso, no le habrá importado...; y decualquiermodo no es motivo para desmerecer el procedimiento.

Vuelvo a aceptar que por momentos YR se excede en su destreza metafórica; pero ¿quién se abstiene de decir una palabra ingeniosa, quién resiste a la tentación de deslizarse por un tobogán panorámico?... ¿Que a veces la ironía —otra de las virtudes del tropo— desborda a chabacanería? Es posible; no todo ha de ser tópico, engolamiento. Inclusive el metafórico yamanduino puede llegar a plantear, desde el punto de vista semántico-léxico-lógico, verdaderas confusiones —no precisamente los ‘verdes’ ya comentados, pero...—; el desarrollo poético, el significado de una voz puede referirse a matices o connotaciones tan sutiles, que, aun integradas en el cuerpo semántico, parecen evadirse de él por algún sentido ideal, lírico, que el narrador —por momentos acaso convertido en personaje— infunde a la voz; y entonces el filólogo o lexicólogo vacila un buen rato, sin saber si anotar esa particularidad como modalidad idioléctica o dialectológica, o como deficiencia de la definición académica...

En otro sentido, la *creación* metafórica puede ser tan propia, tan ensamblada a las circunstancias —no excepcionales o paradójicas, sino reales y comunes—, que es sentida, percibida y recibida como verdadera. Véase al principio nomás de “Declaración” (II-291): *La mayor disgracia que puede cairle a un cristiano, es el nacer como yo: en horqueta...*, giro traslaticio (‘nacer en [forma de] horqueta’) que si no se comprende instantáneamente, enseguida es explicitado: *...truje pretensiones de zorzal, y expresión de pato*. En la p. 295 el mismo relator dice: *Hice rancho aparte, como dicen. Y anduve güen tiempo en la orilla’e las cosas*. Nótese: la acotación ‘como dicen’ denuncia la condición tropológica de la locución ‘hacer rancho aparte’, clásica, tradicional; pero no se alude a ese sentido en ‘andar en (o por) la orilla de las cosas’, cuyo tenor va desde el puro lirismo sensual hasta el metafisiqueo filosófico.

En aquella página (“Juan, el Porfiao”, II-273) en que YR proyecta el caso personal (presente) al social (histórico: la variación de las condiciones fácticas de la vida del gaucho crudo al paisano actual), ni los personajes que escuchan al glosador, ni el lector pueblerino dejan de comprender. Y eso que, sin advertirlo casi, unos y otros pasan de la simple metáfora al símbolo, estableciéndose algo así como un paralelismo entre el pasaje de las luchas despiadadas y violentas del período de guerras civiles, al pacífico y simple trabajo de la agricultura: *Levanta el rebenque. La sotera cae sonora, y el malacara, talvez por hambre, acaso por el miedo de aquellas rodillas que le ahogaron, de aquellos talones que destrozaron sus paletas, de aquel rebenque pesado e implacable, testerea, bufa y se tiende manso a galopar en dirección a las chacras.* Es decir: el relato termina en una descripción directa y llana, en que, pese a inoportunas comillas —que en esta trascripción excluyo—, no hay ni residuo de metáfora, ni aun unos puntos suspensivos que lo cerrarían sugeridoramente.

En “Cansancio” (I-149) elabora el poeta una epítesis: el *cimarrón*, *charquito de haraganería* que en el relato articula exactas implicaciones sicosociológicas. Más allá (I-154) el tropo está en el episodio que se describe, en relación indirecta con la acción (desdeluego: con las palabras que describen la acción), véase: *La agitación del vasco Escayola crece tanto que durante unos minutos llena [el local de] la oficina, cruza el patio [no el vasco Escayola, sino su agitación], llega al fogón, obstruye las bombillas [¿qué imagen tropológica implica esa ‘agitación que obstruye las bombillas’!; entran en juego, más que factores retóricos, sutilezas físico-sicológicas] y aventa el último bostezo del último milico.* Asimismo, véase en este postrer sintagma ‘el último milico’ una calificación derivada de una elemental ludoloquia, *movimiento* mental y léxico a que YR es, ciertamente, muy afecto. Así, en “Manco” (II-192) encontramos: *Rezago de la época del cuero crudo y de los hombres crudos*; esta antonomasia (‘hombre crudo = verdadero hombre [= gaucho]’), que puédesse o no aceptar como valedera —decualquiermodo, es una voz-concepto admitido sin reservas por individuos y escritores—, es, aún, reforzada en la página frontera, cuando el personaje central —ese gigantesco Primitivo Larriera— exclama, ante la aceptación de un reto: *¡No aguardaba menos de un crudo’e su laya!* — oigo a Don Quijote declarando en situación semejante: “No esperaba menos de la hidalguía de vuesa merced”.

La metáfora puede ser en YR un simple desarrollo del elemento (concepto, palabra) utilizado. Explicaré con un ejemplo: ‘ganar = ir hacia, dirigirse, ocupar, alcanzar, allegarse, gua-

recerse, refugiarse, esconderse' ⁽²²⁾ adquiere estas connotaciones por una gradación metafórica; documento con: ...*anduve encogido, arrollao, buscando un hoyo amigo, una arruga cualisquiera, chiquita nomás, ande ganarme...* ("Pa contar en las casas", II-246); *Medio me asusta verme solo. Troteo y me gano al abrigo'e la guerrilla* ("La mano derecha", II-283); *Giueno, si hallo cualquier reparo y me gano atrás, ¿cómo salgo al fuego después?* ("Id.", II-284); *Yo, sin moverme me ausento, me descuido, me gana el refugio* ("Id.", II-285); *Todas las noches mi vieja, reventada'e cansancio, en vez de ganar el catre se sentaba, y con los codos clavados en la mesa me ayudaba a escribir los deberes* ("Declaración", II-295).

¿Cuál de esos matices o sentidos es *creación* de YR?, ¿cuál hemos de ver como forzado, extraño, anómalo?, ¿cuál resulta incomprensible? El matiz semántico, la connotación ⁽²³⁾ ¿escapan a la comprensión del lector? No siendo así, cualquier significado lateral o lejano (por lo tanto, metafórico) es propio aunque parezca particular de YR, y éste simplemente usa (no abusa) del recurso retórico.

Metonimias, analogías, comparaciones, antítesis, hipérbolas se acumulan y encadenan en cien páginas de YR; si el lector no sabe pasar por encima de ellas acaba mareado, como siempre ocurre tras una libación excesiva, con regusto en el paladar; la sensación de plenitud que deja la verdadera obra de arte se disuelve... Pero ¿puede objetársele el metafórisimo, cuando lo vemos practicado en mil artículos del Drae? En "A mano" (I-180) se lee: *Portela, engallado, pintor en rojo de su propia braveza, ya no puede retroceder...* "Engallado" no cabe aplicarlo según el signif. criollo de 'estar fecundado un huevo [de gallina especialmente]' —ac. no diccionarizada, aunque derivaría directamente de 'gallar [no 'engallar', que sin duda es la forma directa propia] = cubrir el gallo a la gallina' (Drae)—; ¿está haciendo, entonces, YR, una metáfora? No, si el hecho de que cualquier voz o acepción metafórica esté registrada en el lexicón oficial la despoja de esa calidad: 'en-

(22) Esos significados pueden ser extensión de la 4ª ac. acad. = "llegar al sitio o lugar que se pretende". Al extremo de que el lector de estos pagos los atribuirá sin reservas a los empleos académicos que de la voz aparecen en la traducción de "La guerra y la paz" tolstoiiana hecha por Jenaro del Aguila (Sopena, Barna, s. d., t. II), en cuya p. 239 puede leerse: "... y en vez de encaminarse a la puerta de servicio [...] ganó precipitadamente [...] las habitaciones de abajo..."; y en la p. 311: "Por fin, el jefe de su escolta logró abrirse paso y ganó con sus prisioneros el camino de Kalouga".

El caso —es decir: los matices o connotaciones rioplatense, será planteado a estudio de la Comisión de Lexicografía de nuestra Academia; y entonces podrá agregársele los giros fraseológicos (la mayoría empleados por YR) siguientes: el monte; los cerros; la sierra; el campo; campo afuera; la punta; (le a uno) el lado de las casas; las pajas; el banco; la puerta; el abrigo; el catre; el refugio; (sele) bajo el ala a nado.

(23) Esto sobretodo en cuanto en ella "el significante es menos la palabra escogida que el hecho de haberla escogido" (Ducrot), planteamiento epistemológico de la cuestión que en nuestro pensamiento y caso no se contradice con la ac. acad. de "connotación = significar la palabra dos ideas: una accesoria y otra principal".

gallado' es 'erguido, derecho; altanero, soberbio', según el Drae; quien cultiva el metaforismo es, pues, la Academia.⁽²⁴⁾

Además ¿habremos de reprochárselo a YR, cuando cualquier paisano más o menos ladino la practica sin la menor reserva mental ni social? Repito: ¿negaremos al poeta el derecho que reconocemos al usuario común? Está por largarse una penca ("A mano", I-107) y uno de los jinetes *con espuela atada al pie desnudo, libre de ropa el tórax y ceñida la vincha, espera la señal para saltar sobre el "crédito"*. YR, como se ve, ha entrecomillado para señalar una particularidad del empleo, no dice cuál; pero tanto para el paisano como para el pueblero aquellos signos son innecesarios: para el primero, porque el concepto significado por la palabra (= caballo al que su dueño o cuidador confía su éxito en las carreras, etc...) es corriente y moliente en su vida o en esos momentos determinados; para el pueblero, porque con comillas o sin ellas habrá de cavilar cuál puede ser la intención significativa que el autor le ha atribuido, ya que 'crédito = derecho que uno tiene a recibir de otro alguna cosa, por lo común dinero' (Drae) no se conjuga en el caso, si no es metafóricamente, siempre.

Otro caso: podríamos estar de acuerdo en que por referirse a una superstición, la frase 'dar vuelta la pisada' no mereciera ser considerada a nivel científico —de cualquier modo, habrá que determinar qué y cuál es el cientifismo en campo lingüístico; porque en la emergencia ¿se adoptará la misma actitud negativa, abstinerente ante 'engualichar'?...—; pero ya tendremos que considerarla —y remontarnos a aquella superstición— para explicar en boca de un paisano que con "¿Y si damos vuelta la pisada?" indique al cebador de mate que cambie de posición la bombilla, a fin de que tenga algún sabor. (Y en el mismo campo fáctico ¿podemos dar otro sentido que el tropológico a la locución 'ensillar el mate'? ¿Qué es lo que

(24) He aquí un caso interesante, que he *descubierto* en estos días. Por acá el paisano designa como "mancaperros" una planta rastrera, yuyo, hierba, cuyo fruto es una esferilla con espinas que se clava en las patas de los perros, que, adoloridos, renquean. La conformación y aplicación de la voz (su étimo?) es perfectamente coherente, realista, motivada. La voz es también empleada en Cuba, según el "Diccionario Manual Ilustrado" de la Academia Española, pero... designa un ciempiés! "que exuda por las articulaciones de su cuerpo anillado un humor corrosivo que produce llagas en las patas de los animales sin pesuña que los pisan" (Morínigo). Adviértase: en ambos casos la voz alude no a la sustancia del objeto que designa, sino a sus efectos notados en otros sujetos; la relación semántica es nitidamente traslaticia; en ambos casos factual, pero de distinta naturaleza. ¿Alguna de ellas inexacta?, ¿cuál? Ninguna, en modo alguno; el hombre de campo ha observado bien, y establece relación no con una sustancia, sino con un hecho (físico en un caso; químico en el otro) que provoca el objeto en sí; es una metáfora semántica. La mecánica designativa es la misma que la de "revientacaballos (= *Solanum sisymbriifolium*)" que todo el mundo conoce por aquí, y es registrada. Para proponer la complementación del artículo "mancaperros" en el Drae, anoto: "Planta leñosa que suele criarse en Sierra Nevada [*Arenaria pungens*, según el Uteha], y se cultiva en los jardines. // *Murcia*. Cardo silvestre, muy pinchudo. // *Cuba*. Insecto, especie de ciempiés ("Dic. Mal. Il.", de la Academia), a que debe agregarse: "Urug. Planta rastrera de los campos arenosos (*Cenchrus pauciflorus*), también llamada *roseta*".

importa en el —o, si se quiere, y concedo, en *ese*— lenguaje? Nada más que la propiedad referencial [semántica] de locuciones y palabras en el empleo dado; esto es lo esencial de todo giro metafórico.)

Si se discutir, de seleccionar metáforas en YR se trata, un valor fáctico hay que tomar en cuenta: la comprensibilidad del tropo. Si ella se establece directamente, sin titubeos, la metáfora vale; sólo si no fluye de primera intención puede dudarse de su eficacia. Aplicada esta luz a la producción narrativa de YR podrá descartarse mayor o menor cantidad de giros tropológicos, pero nada más. Quiero decir: que no debe descalificarse a rajatabla lo que puede tener su motivación en factores que el lector, por una u otra razón, desconozca, o lo que puede ser simplemente un elemento estilístico.

Puede ocurrir que la producción dramática o poética de YR pierda con el tiempo el favor público; no así su narrativa. Y esto tanto porque esa parte de su obra es un documento de un mundo prácticamente desaparecido, radiografía de un alma, de una faceta importante del espíritu nacional, como porque —creo que haya quedado demostrado— el lenguaje tropológico que emplea, más que estilo personal es versión lírica de la prosa de la vida, trasciende la formalidad de la letra.

Aún: exponente de la nobleza con que YR presenta el mundo gauchesco es que, contrariamente a otros bien consagrados cuentistas y poetas nuestros, la mujer, aun víctima de injusticias sociales y biológicas, aparece en los cuentos yamanduinos con una riqueza y belleza espirituales y caracterológicas que la emparejan, en su ámbito, con las más excelsas pinturas que de ella nos han dejado los artistas de todos los pueblos: Liboria, la madre de Pirincho, merecerá el homenaje de todo hombre bien nacido. No en balde Romildo Risso —que en algún momento exhortó a Yamandú a cantar la etopeya del gaucho— enaltece y dignifica a la china, compañera y madre del más noble paisano. Ese aspecto *feminista* de la narrativa yamanduina bien merece un análisis profundo, un estudio monográfico.

Montevideo, mayo de 1978.

SIGLAS:

- HPM = "El habla popular montevideana", A. Rosell (in "Texto crítico", Jalapa, Méjico, Nº 6).
LFS = "El lenguaje en Florencio Sánchez", A. Rosell; Montevideo, 1975.
RBN = "Revista de la Biblioteca Nacional", Montevideo.
SDU = "Sobre dialectología uruguaya", A. Rosell (in RBN-18).

BIBLIOGRAFÍA:

- ALARCOS LLORACH, Emilio. — Fonología española; Madrid, 1954.
ALONSO, Amado. — Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos); Montevideo, 1961.
BARTRA, Agustí. — Soleia; Barna., 1977.
BERCEO, Gonzalo de. — Milagros de nuestra señora; Montevideo, 1952.
CABALLERO, Ramón. — Diccionario de modismos de la lengua castellana; Bs. As., 1947.
CAPMANY, Antonio de. — Filosofía de la elocuencia; Bs. As., 1942.
CASARES, Julio. — Introducción a la Lexicografía moderna; Madrid, 1950.
COROMINAS, Joan. — Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana; Madrid, 1954.
DISCEPOLO, Armando. — La fragua; Montevideo (1913?). Relojero (in "Tres grotescos"); Bs. As., 1958.
DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. — Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje; Bs. As., 1974.
ESCOBAR, Washington. — Refranero uruguayo; Tacuarembó (Montevideo), 1974.
FLAUBERT, Gustave. — Madame Bovary; París, 1936, 2 ts.
GARCÍA DE DIEGO, Vicente. — Lecciones de Lingüística española; Montevideo, 1966.
GRANADA, Daniel. — Vocabulario rioplatense razonado; Montevideo, 1957.
LAUSBERG, Heinrich. — Lingüística románica; Madrid, 1965; 2 ts.
MARTINET, André. — Elementos de Lingüística general; M., 1960.
MESTRES, Apel·les. — Totes les cançons; Barna., 1948.
MORÍNIGO, Marcos Augusto. — Diccionario de americanismos; Bs. As., 1966.
PORZIG, Walter. — El mundo maravilloso del lenguaje; M., 1964.
PRINCIVALLE, Carlos M. — Historia sintética de la literatura uruguaya; Montevideo, 1931.
ROURE-TORENT, J. — Contes d'Eivissa; Méjico, 1948.
RUYRA, Joaquim. — Pinya de rosa; Barna., 1947, 2 ts.
SÀBAT ERCASTY, Carlos. — Sonetos de las agonías y los éxtasis; Montevideo, 1977.
SOLÀ, Joan. — A l'entorn de la llengua; Barna., 1977.
SOLALINDE, Antonio G. — In: Berceo, Milagros...
TALICE, Rodolfo V. — Manuel práctico de hongos comestibles; Montevideo, 1934.
TODOROV, Tzvetan. — In: Ducrot-Todorov.
TOLSTOI, León. — La guerra y la paz; Barna., s.d. (Edit. Sopena).
VENDRYÈS, José. — El lenguaje; Méjico, 1958.
VISCA, Artuso S. — Un hombre y su mundo; Montevideo, 1978.

LA NOVELA HISTÓRICA

por Arturo Sergio Visca

El ensayo que aquí se publica es un capítulo de un libro inédito.

1. El qué y el cuál de la novela histórica

La novela histórica es, como todo mundo imaginario novelesco, un sueño vivido en estado de vigilia, por su creador, primero, y por su lector, después. Pero la novela histórica es una *especie* del *género* novela cuyos caracteres específicos le confieren una fisonomía diferencial acentuada en relación con el género y plantean, asimismo, un conjunto de problemas propios que es imprescindible dilucidar. El *qué es* la novela histórica y *cuáles son* sus caracteres propios son interrogantes de no tan fácil respuesta como parecería en una consideración superficial. El problema que plantea el *qué* difiere, por su naturaleza, como es lógico, de los que plantea el *cuál*. La elucidación del primero es la clave básica para la elucidación de los segundos. Por consiguiente: se atacará ese problema en primer término y, una vez que se haya dilucidado, se plantearán en segundo término, y según su orden de importancia, los segundos y se procurará elucidarlos a su vez.

2. Enfrentamiento del qué

¿*Qué es* la novela histórica? Tal como se ha afirmado, esta interrogante puede parecer, inicialmente, de fácil respuesta, y, sin embargo, no lo es. El *qué* interrogativo, característico del preguntar filosófico, remite siempre al *ser* del objeto real o ideal por el cual se interroga y es, por lo mismo, evidente la dificultad que supone contestar con precisión, y dando una respuesta que se ajuste a la verdad, a toda pregunta que se inicie con ese *qué* interrogativo. Ese *qué* convierte en misterioso o enigmático lo que inicialmente aparece despojado de problemas. Así ocurre con la pregunta que interroga por el *ser*, o el *qué es*, de la novela histórica. El problema capital tiene su raíz en que la expresión *novela histórica* realiza la conjunción de dos términos que se oponen —o parecen oponerse— contradictoriamente. La novela, en efecto, parte de lo real pero lo desrealiza y transfigurándolo estéticamente lo convierte en ficción; la historia, contrariamente, procura atenerse a la estricta realidad. El problema que esta oposición contradictoria

plantea es, nada menos, el que queda formulado en la siguiente pregunta: ¿es viable o factible la novela histórica? La interrogante, ya desde el siglo pasado, ha dado lugar a enfrentamientos polémicos y no han sido pocos los autores que han negado la factibilidad o viabilidad de la novela histórica. El más característico creador de novelas históricas, Walter Scott, fue negado por Chateaubriand, quien afirmó que el autor de *Ivanhoe* había falsificado la historia sin beneficio para la novela. Sainte-Beuve impugnó a Flaubert por su *Salambó*. El mismo Alejandro Manzoni, autor de una de las más famosas novelas históricas de la literatura universal, *Los novios*, sostuvo, en su vejez, “*que un gran poeta y gran historiador pueden coincidir en un mismo hombre pero nunca en una misma obra*”. Estos juicios negativos están, sin embargo, desmentidos por la realidad: en la novelística del siglo XIX, son bien visibles, porque son cumbres, y aparte de las ya citadas *Salambó* y *Los novios*, algunas obras maestras que son, precisamente, novelas históricas: *Guerra y paz*, de León Tolstoi, de la cual afirmaba Henry James que era la más hermosa de cuantas novelas había leído; los *Episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós, cuyas cuatro series, constituidas por 46 novelas, que integran un conjunto coherente y orgánico, en el cual se refleja toda la vida histórica de la España del siglo XIX y se estructuran componiendo un mundo imaginario novelesco de impresionante densidad y excepcional riqueza; la tetralogía épica de Eduardo Acevedo Díaz que, aunque carente de la monumentalidad de las obras de Tolstoi y Pérez Galdós citadas, muestra, a través de las cuatro novelas que la componen (*Ismael, Nativa, Grito de gloria y Lanza y sable*) un mundo épico-histórico-novelesco de impar calidad estética y con rasgos que definen un mundo imaginario novelesco realizado desde una concepción personalísima del género novela histórica y admite, por ende, ser mencionado junto a las obras de los dos grandes creadores citados. Estos tres novelistas (y es posible, desde luego, mencionar otros) han demostrado la viabilidad de la novela histórica haciéndola. La demostración de esa viabilidad puede, pues, parecer obvia. No lo es, sin embargo. Corresponde a la teorización explicitar los principios que justifican esa viabilidad. Con todas las realidades ocurre algo idéntico. La existencia de un bosque la demuestra el bosque mismo. No por eso, sin embargo, son inútiles los botánicos.

3. *Novela, historia, realidad*

La viabilidad de la novela histórica —se reitera— halla su demostración cabal en la realidad: tan viable es que algunas de las obras maestras del género novela, dentro de la gran novelística del siglo XIX, son de la *especie* histórica. Las afirma-

ciones que se harán en este párrafo no están destinadas, por consiguiente, a demostrar lo que la realidad misma demuestra, sino a evidenciar que la negación de la factibilidad de la *especie* novela histórica tiene su punto de arranque en una falsa oposición, creada, seguramente, por la consideración del género novela desde una perspectiva impuesta por una concepción de la novela que no discierne en ella sus dos vertientes: *isla estética* y *puente cognoscitivo*. Dejando este último punto para ser tratado más adelante, se planteará, para que sirva de estribamiento al análisis, una pregunta: la oposición entre novela e historia ¿es tan tajante como suponen los que han impugnado a la novela histórica por entenderla como una forma literaria híbrida? Sería, desde luego, falta de asepsia mental confundir la labor del historiador y la del novelista. Cada uno de ellos tiene, desde luego, su campo de trabajo bien delimitado. Es posible, sin embargo, establecer entre novela e historia ciertas relaciones y determinar algunas semejanzas.

La novela es, sustancialmente, ficción. Pero esa ficción tiene sus raíces, incluso en las creaciones no-realistas, en la realidad externa. Al respecto, se hicieron afirmaciones, que no es necesario repetir aquí, en el párrafo 5 (*Tres versiones de la realidad*) del ensayo 1 (*La novela, sueño transitivo*). A los fines de este ensayo, sólo es preciso tomar en cuenta la novela realista, que es, generalmente, la forma expresiva que la *especie* histórica del *género* novela adopta, aunque, sutalizando el análisis, se comprobaría que las afirmaciones que siguen son asimismo válidas para las que en el párrafo citado se denominaron novela lírica y fantástica. La novela realista —que es, como se ha dicho, la que para este análisis interesa— tiene sus raíces tan fuertemente hundidas en los fenómenos sociales y penetra tan intensamente en el cuerpo del transcurrir histórico que no hay paradoja alguna en afirmar que la elaboración de una novela realista es una forma peculiar de la labor histórica. Las grandes novelas realistas —y para comprobarlo sólo es necesario efectuar una recorrida imaginativa por las creaciones de los grandes novelistas del siglo XIX— enseña tanto, aunque con distinto modo, sobre el intra-cuerpo histórico como las obras de los historiadores y sociólogos, algunos de los cuales no han vacilado en recurrir a la novela como fuente de documentación utilizable. La novela realista incluye, pues, dentro de su tejido de hechos y personajes, lo real histórico. Mas la historia, por su parte, aunque atendida a la estricta realidad, lleva ínsito en sí un elemento dinámico transfigurador —como el de la creación novelesca— de la estricta realidad a la que accede. Porque la historia es no la copia del *pasado* sino su *reconstrucción* y sus mecanismos de elaboración tienen similitud con los de esa actividad interior que es el recuerdo. El recuerdo es también, como la labor del historiador, una reconstrucción. El recuerdo rescata un hecho del pasado, vivido por el rememorante, pero lo

que la memoria recupera no es el hecho en sí mismo sino su actualización, incompleta y depurada, a través de una imagen donde, inevitablemente, por la acción selectiva de la sensibilidad y la memoria, el hecho reconstruido aparece con perfiles transfigurados. Y es afirmable que el recuerdo concluye en una imagen similar a las de las ficciones novelescas. Recordar es, hasta cierto punto, novelar. Metafóricamente se puede afirmar que el historiador *recuerda* un pasado no vivido por él. Recupera, a través de la documentación, los indicios de la realidad y la reconstruye. Pero lo reconstruido es asimismo, como la que proporciona el recuerdo, una imagen de la estricta realidad y no la realidad misma. Para la reconstrucción se han movilizado, también, mecanismos de selección, sensibilidad y concepción transfiguradores. La imagen final obtenida es, en consecuencia, una imagen depurada y transfigurada de la estricta realidad investigada, por muy similar que sea a ella. En la elaboración de esa imagen ha estado presente también la imaginación creadora o reconstructora. El novelista, pues, no elude, en su creación, lo real histórico, ni están ausentes en la tarea histórica la sensibilidad y la imaginación. Desde estos puntos de vista, la oposición entre novela e historia no es tan tajante como la estimaron los impugnadores de la novela histórica y no hay, tampoco, una diferencia tan abrupta entre las relaciones que se establecen entre novela realista e historia como la que supusieron los mismos impugnadores. Pero es posible, aún, establecer otra similitud entre historia y novela, realista o no. Esa similitud surge de la posición adoptada tanto por el novelista como por el historiador ante la realidad: ambos la *interpretan* y la ven dotada de un *sentido*. Y esto se refleja en la obra de uno y otra, confiriéndole nuevo motivo de similitud, aunque cada uno de ellos opera, naturalmente en un plano distinto y con diversos instrumentales y diferentes modos.

En algunos aspectos, pues, la labor del historiador y la del novelista, y a pesar de la precisa delimitación de sus fines, coinciden. Ni la novela, en especial la realista, es pura ficción, ya que en su cuerpo inserta la realidad histórica, ni la historia es calco de una estricta realidad pasada, sino reconstrucción donde intervienen ingredientes imaginativos y dentro de ciertos límites, ficcionales. La base especulativa —oposición tajantemente contradictoria e inconciliable entre novela e historia— debe ser desechada, y, destruida la piedra angular del edificio teórico, cae también éste: la inviabilidad de novela histórica carece de fundamentos y, por lo tanto, esa *especie* del *género* novela es viable. La consecuencia que los impugnadores de la viabilidad de la novela histórica inferían de esa base especulativa cae, pues, al caer la base que la sustenta. La operación creativa mediante la cual el novelista histórico hace actuar personajes ficticios dentro del marco histórico de una época pasada no difiere, en verdad, de la del novelador realista de tema contemporáneo cuando hace ingresar personajes y situa-

ciones ficticios dentro del marco social e histórico de su época — en los que esas situaciones y personajes se ubican. El mundo social que el novelador realista reconstruye tiene tanta realidad histórica como la del mundo social del pasado que reconstruye el novelista histórico. Nadie sostiene, ni los impugnadores de la viabilidad de la novela histórica han sostenido, que la reconstrucción novelesca del mundo social e histórico contemporáneo realizado en la novela realista destruya o desvanezca la ficción. Tampoco, por consiguiente, puede destruirla el hecho de que ese tipo de *mundo* corresponda a una época pasada. En rigor, plantear el problema de la viabilidad o no de la novela histórica es plantear el problema de la viabilidad o no de la novela realista de tema contemporáneo. En conclusión: si la presencia de elementos de la realidad contemporáneos al novelista no impide el libre juego de la imaginación creadora, no es sostenible que ese libre juego sea impedido por elementos similares de una realidad del pasado cuando se introducen en la novela histórica, y si la ficción no impide la reconstrucción veraz de la realidad contemporánea, no es sostenible que la reconstrucción veraz de la realidad del pasado sea impedida por la ficción. Cabe finalizar estas afirmaciones con un ejemplo ilustrativo. Un mismo autor, Gustave Flaubert, escribió *Madame Bovary*, novela realista, y *Salambó*, novela histórica. No modificó sustancialmente su postura creadora de una a otra novela. Continuó haciendo, en rigor, dos formas de realismo. Varió, tan sólo, su instrumental operatorio. Para la elaboración de la primera, acudió a la observación e interpretación de su realidad circunstante; para la de la segunda, sustituyó esa observación por el documento y la información erudita. En lo demás no hay diferencias fundamentales: el estilo, la concepción novelesca y los modos de intuir la realidad permanecieron inalterados. En síntesis: la novela histórica, en la que se conjugan lo ficticio y lo real, en forma de reconstrucción de una época del pasado, posee, en cuanto *especie* del género novela, los mismos caracteres de esta más uno diferencial: el novelista no es contemporáneo a la acción que narra (aunque, como se verá más adelante, en algunos casos puede serlo, siempre que *vea* la realidad desde una especial perspectiva).

4. *Un pasado no aritmético*

El análisis realizado en el párrafo anterior en relación con la viabilidad de la novela histórica, ha permitido destacar algunos de sus rasgos y concluir con una definición, esquemática pero suficiente, de la misma. La primera pregunta planteada en el citado párrafo (*¿qué es la novela histórica*) queda, de este modo, respondida. La *especie* histórica del género novela tiene todos los ingredientes caracterizantes

del género más un trazo específico: la acción corresponde a una época pasada en relación con el autor. Concluido el análisis relativo al *qué*, es preciso entrar ahora al de los problemas que plantean el *cuáles* son los caracteres propios de la especie novela histórica que surgen del rasgo específico indicado. El primero es, precisamente, el generado por el adjetivo *pasado* atribuido al tiempo en que se ubica la acción de la novela. Para que una novela sea novela histórica, ¿cuál es el límite mínimo de diferencia temporal entre la época del creador y la de la acción de su novela? El problema que esta interrogante plantea, y que puede parecer obvio o ingenuo, es, por lo contrario, fundamental. Y da lugar a un problema derivado del primero, al que se hará referencia más adelante, y de indudable interés.

La comprobación de que el problema no es ingenuo ni obvio se halla en que cuando se intenta fijar *aritméticamente* cual debe ser el asincronismo entre la época del autor y la de la acción de la novela, la respuesta es imposible. ¿Una novela es histórica cuando su acción es anterior en cincuenta años a la época del autor? ¿O es suficiente que lo sea en treinta años? ¿Serán necesarios cien? Estas preguntas y el intento de responderlas, que concluiría siempre en incertidumbre, evidencian que el problema no puede ser resuelto mediante una precisión aritmética. No hay duda que una novela es histórica si —como en *Salambó*— su acción transcurre en un tiempo remoto en relación con la época de su autor. Pero, y así ocurre con algunos de los *Episodios nacionales*, ¿es suficiente un pequeño asincronismo para que la novela admita el calificativo de histórica? Es indudable que en este segundo caso también el autor *ha pensado* como histórica su novela, sin lo que se hubiera destruido la coherencia estructural del conjunto, y el lector, por su parte, la *siente* como histórica, asimismo. El tiempo, medido aritméticamente, por consiguiente, no es lo que da a la novela el carácter de novela histórica. ¿Qué es, entonces, lo que le confiere ese carácter? La respuesta a esta pregunta se hallará dando respuesta a la misma pregunta pero en relación con las novelas que, como *Salambó*, desarrollan una acción ubicada en época remota en relación con la del autor. En efecto: se afirma más arriba que nadie none en duda que *Salambó* es una novela histórica. Pero ¿cuáles son los motivos para que así sea? El primero, obvio, es que el lector sabe que la novela fue publicada en 1862 y que la acción transcurre en Cartago, en época muy remota, después de la primera guerra púnica, y el segundo, proveniente no de un dato externo sino de la novela misma, es que el *contenido* de la misma —desde las costumbres reflejadas en el texto hasta los caracteres de sus personajes— evidencian un modo de vida distante de los del siglo XIX. Estos dos motivos bastan para que no se tengan dudas al afirmar que *Salambó* es una novela

histórica. El motivo que determina la historicidad de *Salambó* —o de cualquier otra novela con rasgos similares— es, sin embargo, otro. Es intrínseco totalmente a la novela misma. ¿Cuál es ese motivo? El mismo se halla en que el mundo imaginario creado trasmite la sensación —que corresponde a la íntima óptica con que lo ha visto su creador— de ser un *pretérito perfecto*, concluso y cerrado en sí mismo. Sin esta particular perspectiva interna, la novela carecería de historicidad. Tan es así que una novela realista de acción contemporánea a la vida de su autor no se convierte en histórica, cuando el transcurrir del tiempo la muestra como expresión de vida distinta y distante a la de sus lectores, porque, precisamente, carece de esa perspectiva interna y porque su creador ha puesto en ella una diferente óptica vital a la determinante de esa perspectiva. Pues bien: las novelas que, como los *Episodios nacionales*, narran una acción ubicada en época cercana a la de su escritura, adquieren el carácter de históricas, cuando éste es el propósito del autor, porque éste crea en ellas un mundo imaginario novelesco que, como el *Salambó*, impresiona como *pretérito perfecto*. La íntima óptica del creador confiere a un pasado próximo un aspecto de lejanía temporal semejante al de las novelas históricas de acción radicada en un pasado remoto. Hay una novela, *Amalia*, de José Mármol, que, a través de un trazo muy singular, corrobora cómo es la íntima óptica del autor, que visualiza con perspectiva de lejanía temporal su mundo novelesco, la que confiere su historicidad a la *especie* histórica del *género* novela. La acción de la novela es contemporánea a la vida del autor. Pero él quiere que su novela impresione como histórica. Para ello, el novelista, según él mismo ha expresado, “*por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él (el autor) y aquellos (los personajes y acontecimientos)*”. Esta óptica íntima penetra en la novela y le da perspectiva histórica. *Amalia*, así, se leyó y se lee hoy como novela de la *especie* histórica. En consecuencia: el ingrediente que confiere historicidad a una novela haciéndola histórica es esa especial óptica íntima con la que el autor *ve* y crea su mundo imaginario novelesco y no una medida aritmética temporal, aunque a esta cualidad sustancial se agregan, en las novelas temporalmente lejanas por la época de acción a la del novelista, las dos motivaciones antes indicadas. Las mismas tienen, sin embargo, en cierto modo, carácter tan sólo adjetivo.

En las líneas iniciales de este parágrafo, se afirmó que del problema planteado por la consideración del *pasado* en la novela histórica se derivaba otro no carente de interés. Ese problema es suscitado por algunos mundos imaginarios novelescos en los cuales la acción y los personajes tienen como escenario de fondo grandes acontecimientos históricos contempo-

ráneos a la vida de los mismos novelistas. La lectura de estas novelas, cuya acción y cuyos personajes están directamente vinculados a grandes acontecimientos históricos, sugiere esta interrogante: ¿admiten ser consideradas novelas históricas? Para una respuesta afirmativa, la contemporaneidad de la vida del novelista y el acontecer histórico no es obstáculo, como se ha visto en el caso de *Amalia*, y, por otra parte, la enorme gravitación de lo histórico en tales novelas induciría a colocarlas entre las históricas. Pero las novelas de las que se trata no están escritas desde la óptica íntima que perspectiviza el tiempo novelesco en lejanía. Esta perspectiva es, como se ha subrayado, la que determina la especificidad de la especie histórica del género novela. La respuesta negativa, por consiguiente, se impone. Sin embargo, la avasallante presencia de lo histórico, incisivamente acentuada por el mismo novelista, no puede ser obviada. ¿Qué cabe afirmar ante lo contradictorio de esta situación? Cabe afirmar, encaminando la respuesta por una senda intermedia promedial, que esas novelas son a la novela histórica lo que las memorias a la labor rigurosa del historiador. Este punto de vista abre la posibilidad de análisis que no se harán aquí. En cambio, y para dar mayor concreción a las afirmaciones anteriores, se propondrán ejemplos: *La condición humana* y *La esperanza*, de André Malraux; *Adiós a las armas* y *Por quien doblan las campanas*, de Ernest Hemingway. En estas cuatro novelas, la ficción —reflejo directo, en algunos personajes y situaciones, de una realidad efectivamente sida— se hunde en la marea de los grandes acontecimientos históricos que constituyen el escenario de fondo novelesco, y esos acontecimientos, además, han sido apasionadamente vividos, como actores, por los propios novelistas. Hay, pues, en esas novelas, historicidad pero no lejanía novelesca temporal. Los mismos novelistas procuran que el lector vea que ellos han estado comprometidos en ese acontecer histórico. Si bien esos mundos imaginarios novelescos no admiten ser especificados como novelas históricas no es imposible denominarlas *memorias ficticias*, aún en los casos en que no están narradas en la primera persona del singular.

5. *El ser real ficticio*

El primer problema planteado en relación con la novela histórica fue el de su viabilidad, y el segundo, el originado al considerar la época de la acción histórico-novelesca. El tercer problema tiene similitud con el primero y se plantea por la presencia dentro del cuerpo novelesco de los grandes personajes históricos. Ellos son casi siempre ineludibles como elementos de la acción, y, además, casi imprescindibles como integrantes del cuerpo novelesco porque sin ellos, protagonistas y

en gran parte determinantes del acaecer histórico, quedaría incompleta la imagen interpretativa del mismo y se frustraría la reconstrucción histórica que la novela se propone. Pues bien: esa presencia casi ineludible en la novela histórica plantea —tal como queda dicho— un problema similar al primero de los que surgen de la consideración de la novela histórica: oposición entre realidad y ficción novelesca, analizado en el párrafo 2. *Enfrentamiento del qué*. El gran personaje histórico es también una realidad —y realidad de perfiles muy enérgicos— que se introduce en el cuerpo de la ficción. Pero el problema que plantea su presencia en el cuerpo novelesco tiene un sesgo singular que acentúa las dificultades que nacen de fundir realidad histórica y ficción novelesca. Ese sesgo es el siguiente: el gran personaje histórico, al ser introducido en el cuerpo novelesco, debe tener simultáneamente los rasgos de lo ficticio, puesto que requiere funcionar como *ser imaginario*, y de lo real, sin lo cual desvirtuaría la verdad histórica. Esta dificultad que debe vencer el novelista es mayor que la que proviene de la mera reconstrucción de una época, que, como se afirmaba en el párrafo antedicho, es idéntica a la que promueve, en cualquier novela realista, la reconstrucción de un medio físico y social cualquiera. La dificultad para hacer entrar al gran personaje histórico en la novela queda acuñada en la afirmación de Mauricio Maeterlinck, según la cual no es posible que un ser ya realizado enteramente “*en una existencia anterior, real y demasiado precisa*” pueda readquirir nueva vida a través de la imaginación creadora. Los perfiles de tal ser están ya para siempre fijados. Son, de hecho, inmovibles. La imaginación creadora pierde su libre juego ante lo que ha pasado ya por una doble cristalización: una, la de la irrevocable realidad; otra, la de la investigación, que fija esa realidad en imágenes objetivas, de trazado conceptualmente nítido. El novelista se halla encadenado por esa doble cristalización.

Los planteos teóricos que fundamentan la formulación del problema son exactos. Sin embargo, en este caso, como antes en relación con el problema de la viabilidad o no de la novela histórica, esos planteos tropiezan con una realidad innegable: la existencia de novelas históricas en las que figuran grandes personajes históricos y son obras maestras de la novelística universal. Esta realidad no destruye la exactitud de los planteos teóricos en lo que se refiere a las dificultades que debe vencer el novelista para hacer ingresar en su novela grandes personajes históricos pero sí niega la imposibilidad de que puedan ingresar sin destruir la ficción o sin ser desvirtuados por ella. En rigor, el problema se limita a los que promueve el hallazgo de las condiciones adecuadas para que el personaje ingrese a la novela sin destruir la ficción ni ésta la verdad histórica de aquél. Esto es: para que el personaje histórico funcione a la

vez como *ser real* y como *ser ficticio*. Esas condiciones son sustancialmente dos. La primera condición a cumplir es el logro de una perfecta concordancia entre lo que el personaje histórico fue en la realidad y el contexto imaginario en el que se le ubica. Esta concordancia establece un equilibrio estable entre realidad y ficción. Lo real se inserta en lo ficticio y lo ficticio en lo real y se inter-influyen. La verdad histórica no destruye pero sí impone normas a la ficción a fin de mantener el equilibrio indicado, pero, a su vez, el personaje histórico, entremezclado a la ficción, recibe sus reflejos y, sin perder su intrínseca verdad, adquiere las calidades de lo ficticio. El juego de la imaginación creadora puede, incluso, y sin desmedro de la verdad, introducir, sutil y cautelosamente, lo ficticio en el personaje histórico mismo. La segunda condición que debe cumplir el novelista al introducir un personaje histórico en su orbe imaginario consiste en dotar al mismo de tanto interés narrativo y tanta intensidad estética que el lector repare tan sólo en esas cualidades y olvide al ser histórico mientras está hundido en ese sueño vivido en estado de vigilia que es un mundo imaginario novelesco. De este modo, durante la lectura, el personaje histórico es tan solo *ser ficticio*. Integrado así al orbe imaginario, no desvanece, por la súbita introducción de lo real, las cualidades propias de ese orbe.

6. Respuesta a tres preguntas

Tres problemas más, cuya elucidación no requiere extensos análisis, plantea aún la novela histórica. Ellos son los siguientes:

- a. *La novela histórica exige la reconstrucción imaginaria y estética de una época pasada, ¿qué caracteres debe tener esa reconstrucción?*

Esa reconstrucción debe ofrecer un cuadro exacto del pasado, pero, ante todo, debe ser *viva*. Si no se cumple la primera condición, se falsea la historia; si no se cumple la segunda, se cae en la mera reconstrucción arqueológica (reproche que formuló Saint-Beuve a Flaubert por su *Salambó*). Exactitud, pues, pero no abusiva pormenorización descriptiva. Lo que importa es el dato *vivo*, que haga *ver* y *sentir* la época histórica. Esos datos imponen, con economía expresiva e incisivamente, el clima y el pulso del latir histórico. Benito Pérez Galdós se procuraba esos datos *vivos* incluso en los avisos de los diarios, donde encontraba esos detalles aparentemente insignificantes pero que, por provenir de lo cotidiano, dan la tónica más vivaz de un momento histórico.

- b. *El novelista debe hacer que los personajes y las situaciones sean función de la época en que los sitúa, ¿no implica*

ésto el riesgo de una desvitalización de los personajes convirtiéndolos en signos abstractos representativos de una época?

Este riesgo es una de las dificultades que debe vencer todo novelista, histórico o no. El novelista de tema contemporáneo también corre ese riesgo cuando se propone representar tipos sociales. De su talento de narrador depende que logre vencer o no esa dificultad. Quizás, por la lejanía temporal, la dificultad se acentúe en el novelista histórico. Pero tanto éste como aquél deben lograr que sus personajes sean representativos sin que se conviertan en *signos*.

c. *El novelista histórico es, a su modo, historiador. Esto supone que debe interpretar la época en que ubica la acción novelesca. ¿Hasta dónde esa interpretación puede ser explícita sin que estorbe el libre andar narrativo?*

La respuesta es sencilla. El novelista debe evitar el ensayismo, exceso en que también puede incurrir el novelista no histórico cuando pretende explicitar una tesis o interpretación de la realidad. Una y otra (como, según Antonio Machado, la metafísica del poeta en sus poemas) deben hallarse sólo implícitas en el cuerpo novelesco. Deben *salir* naturalmente de los personajes, situaciones, diálogos. . . Sin negar la posibilidad de que, hábilmente, intercale algunos pasajes en que explicita su visión.

7. *Tripartición valorativa*

Don Miguel de Unamuno, en más de una oportunidad, afirmó, en sus ensayos, que hay cosas que de tan sabidas están olvidadas y requieren por consiguiente, que se las recuerde. Cuando algunos críticos juzgan una novela *exclusivamente* por la concordancia o falta de concordancia que la misma mantiene con la realidad que la ha inspirado, olvidan, y conviene recordarlo, que no es ese el único punto de vista válido para el enfrentamiento axiológico de los mundos imaginarios novelescos. El ensayista español don José Bergamín sostuvo, en una de sus clases en la *Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo*, que *El embrujo de Sevilla*, de Carlos Reyles, nada tenía que ver con la Sevilla real que intentaba describir, pero que eso no impedía que la novela ostentara calidades estéticas de excepción. La valoración de una novela histórica exige similar amplitud de juicio. La misma debe ser perspectivizada, de acuerdo con afirmaciones que se han hecho en estos ensayos, primero como *isla estética* y luego como *punto cognoscitivo*. El juicio total surgirá de la síntesis de ambas perspectivas. Tres situaciones distintas pueden darse cuando se enjuicia una novela histórica tomando en cuenta ambas pers-

pectivas. La primera situación es la de las novelas cuyos valores estético-narrativos se apoyan en una exacta visión de la realidad histórica; la segunda, es la de las novelas que hacen visibles valores estético-narrativos pero falsean la verdad histórica; la tercera, es la de las novelas que, a la inversa, se sustentan en una visión exacta de la realidad histórica pero carecen de auténticos valores estético-narrativos (y no se consideran, desde luego, los engendros que no son fieles a la verdad histórica ni poseen valores estético-narrativos, porque no son ni historia ni novela). Las consecuencias de esta tripartición son evidentes de por sí. En el primer caso, el lector se halla ante una auténtica novela histórica, porque en ella se crea el mundo imaginario novelesco que la conjunción del sustantivo y el adjetivo promete; en el segundo caso, ante una *seudo* novela histórica, porque sólo realiza parcialmente —una buena novela— lo expresado por la citada conjunción; en el tercer caso, ante una *seudo* historia y una mala novela, porque, por una parte, la validez de los datos históricos al mezclarse con elementos imaginativos no constituyen labor histórica auténtica, y, por otra parte, la carencia de valores estético-narrativos impide que haya en realidad creación novelesca válida.

HORACIO QUIROGA

LAS SACRIFICADAS

Presentación por
WALTER RELA

“Respecto de su teatro, no me atrevo por el momento a prometerle nada. El teatro no es mi amor ni mi fuerte. Hice una vez algo, no malo tal vez, pero sin objeto, pues la historia de que proviene valía mucho más. Salvo opinión mejor, creo que no se me puede sacar del cuento. No dejan de ocurrírseme situaciones escénicas; pero las resuelvo contadas. De cualquier modo, estoy atento a su deseo y pedido”.

Con esta revelación autocrítica, Quiroga elude en carta a César Tiempo (julio 17 de 1934), la formal solicitud que éste le hiciera, de escribir para el teatro bonaerense.⁽¹⁾

La experiencia fallida a que hace referencia es la pieza “Las sacrificadas”, cuyos originales leyó en casa de la actriz Camila Quiroga, en presencia del crítico Edmundo Guibourg y del dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño, al finalizar la temporada teatral de 1917.⁽²⁾

El tema no despertó el suficiente interés de los circunstanciales espectadores, por lo que Quiroga —bastante decepcionada— no volvió a insistir.

Sin embargo, dos años después publicó en la revista montevideana “Pegaso”, algunas escenas que no fueron modificadas en el texto que definitivamente presentó en el Teatro Apolo de Buenos Aires el 17 de febrero de 1921, la Compañía Angela Tesada-Enrique Arellano.⁽³⁾

El asunto está basado en el núcleo del cuento “Un sueño de amor”, publicado en 1912, convertido —con ligeras variantes— en “Una estación de amor”, seleccionado por Quiroga para formar el libro Cuentos de amor de locura y de muerte, incluido por Manuel Gálvez en la nómina de títulos de 1917, de la reciente fundada Cooperativa Editorial Buenos Aires.⁽⁴⁾

(1) La anécdota está referida en: *Horacio Quiroga, Cartas inéditas y evocación de Quiroga*, por César Tiempo. Presentación y notas de Arturo Sergio Visca. Montevideo, Biblioteca Nacional, Departamento de Investigaciones, 1970, p. 12 y 31.

(2) Quiroga escribió sólo dos piezas de teatro: “Las sacrificadas” y “El soldado”.

(3) En “Pegaso”, fundada en Montevideo en julio de 1918 y dirigida por J. M. Delgado, César Miranda y Rodolfo Mezzerá, colaboró en tres oportunidades: “Lucía Strinberg” (cuento), año 1, N° 3, set. 1918; “Las sacrificadas”, acto 1º escenas VIII-IX, año 2, N° 8, feb. 1919 y “La yarará Newiedi”, (relato), año 2, N° 15, set. 1919. “Las sacrificadas” fue representada por segunda y última vez en Teatro del Pueblo de Buenos Aires, bajo dirección de Leónidas Barletta, en 1956.

(4) *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Buenos Aires, Imp. Mercatali, 1917. 233 p.

La historia limita con datos autobiográficos de la frustrada relación amorosa Quiroga-María Esther Surkonski ("la rubia"), en el carnaval salteño de 1898.

Si bien el romance no se concreta por la decisión de los familiares de María Esther, que la envían a Buenos Aires, como forma de separación física, en Quiroga el afecto quedará patente y testimonial en cartas escritas entre 1904-1905 a sus amigos Brignole y Fernández Saldaña.⁽⁵⁾

Para la literatura queda el tríptico: "Un sueño de amor" (1912), "Una estación de amor" (1917) y "Las sacrificadas" (1920).⁽⁶⁾

La versión escénica distó mucho en calidad estética del cuento que la originó (en palabras del autor: "La historia de que proviene valía mucho más"), porque Quiroga no consiguió cabalmente el lenguaje teatral necesario para expresar la realidad dramática del modelo narrativo.

Esta circunstancia, postergó por más de medio siglo la difusión del texto de "Las sacrificadas", al ser excluido por los editores de su obra.

Sin embargo nunca decayó el interés de estudiosos e investigadores por conocer esta pieza, y es a su constante reclamo —sumado al de lectores calificados— que debemos la justificación de presentarlo, en una revista especializada como ésta.

Walter Rela

(5) María Esther Surkonski ("la rubia") fue el primer amor juvenil de Quiroga. La noticia está referida en todas sus biografías, en sus cartas a Alberto J. Brignole (Saladito, oct.-nov. 1904) y a José M. Fernández Saldaña (Resistencia, mediados de 1904 y Salto, abril 27 de 1905). Texto en: *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*. Prólogo de Mercedes Ramírez de Rossiello. Tomo II. Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959, p. 48, 85 y 92.

(6) "Un sueño de amor" se publicó en "Caras y Caretas", Bs. As., año 15, n° 693, enero 13 de 1912. "Una estación de amor" en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917). "Las sacrificadas", cuentos escénicos en cuatro actos. Buenos Aires, Soc. Coop. Edit. Buenos Aires, 1920 y en: "Bambalinas", revista teatral, año 4, n° 181, Bs. As., set. 24 de 1921. Las variantes de los dos cuentos están publicadas en: Walter Rela. *Horacio Quiroga. Repertorio bibliográfico anotado, 1897-1971*. Buenos Aires, Casa Pardo, 1973. p. 116-117.

LAS SACRIFICADAS

PIEZA EN CUATRO ACTOS

Estrenada en el Teatro Apolo de esta Capital, el 17 de Febrero de 1921,
por la Compañía Angela Tesada.

REPARTO:

Julia de Arrizábal	Angela Tesada.
Octavio Nébel	Enrique Arellano.
Lidia	Gloria Ferrándiz.
Una vecina	Benita Puértolas.
Josefa	Carlos Ramírez.
Ambrosia	María Cambre.
Doctor Nébel	Heraclio Sena.
Doctor Arrizábal	Juan Vidal.
Un señor X	Damián Méndez.
Cayé	Ernesto Coire.

ACTO PRIMERO

La escena representa la sala muy bien puesta dei doctor Arrizábal en Concordia. Carnaval. Balcones a la calle al fondo, donde Lidia juega con el corso que pasa. Entran serpentinas y flores por el balcón muy iluminado por los focos de la calle. Josefa, en primer término, hace urgentemente ramos de flores.

Lidia y Josefa

LIDIA.—(*En el balcón tira serpentinas y flores, charla con una y otro. Sin volverse*). ¡Ligero, Josefa! Ya no me queda ninguno... (*Hacia el corso*). ¡Gracias, muchas gracias!... (*Cruza un ramo por encima de ella; no lo alcanza*). ¡Se me escapó!... ¡Sí, a la vuelta!... ¿Qué?... ¡Ah, bueno!... Se lo voy a dar... ¡Sí sí, en su nombre!... (*Se vuelve pateando*). ¡Ligero Josefa! Usted también... No me alcanza sino tres ramos locos...

JOSEFA.—Pero niña, le acabo de dar la canasta grande llena...

LIDIA.—(*Echándose fuera del balcón para alcanzar un ramo*). ¡Se me escapó!... A ver si éste tiene más suerte... ¡Bravo...! ¡Para ella, para usted no! ¡Ahí va este otro! (*Volviéndose*). ¡Josefa, por favor!...

JOSEFA.—(*Buscando apurada*). Es que no quedan más... Esta es la última canasta...

LIDIA.—(*Hacia el corso*). ¿Qué?... ¡Sí, sola! No, no me aburro, ¡gracias!... ¿Eh?... ¡Ah, sí! No digo que no... (*A otro coche*). ¿Cómo?... ¡Ah! ¿De él?... Bueno... ¡Usted llévele éste! (*Tira la canasta llena. Volviéndose compungida*). ¡Se me acabaron!...

Los mismos y Julia

JULIA.—(*Entra con el paso cansado y el gesto displicente*). Muy bien hecho... Con ese modo de tirar... (*Ojeando el piso*). Bonito me has puesto esto... Por suerte ya se acaba. (*Va hacia ella*). Y con esa cabeza...

LIDIA.—(*Tocándose la cabeza, se mira en un espejo. La tiene llena de papelititos*). ¿Qué tiene mi cabeza?... (*La sacude*). ¡Uf!... Parece un nido de ratones... (*Brusca*). ¡Mamá! Arréglame un poco... Ya va a venir.

JULIA.—¿Yo?... No se puede tocar eso... Y los ojos... ¡magníficos los tienes!

LIDIA.—(*Pateando*). ¡Ahí viene, mamá!

JULIA.—Bueno, te dejo... Después vuelvo... Dile a Nébel, no te olvides, que quiero hablar con él. Arréglate un poco, no seas loca.

LIDIA.—Vamos, Josefa, arrégleme un poco... ¡Muévase, pues!...

JULIA.—Arréglela, Josefa...

JOSEFA.—Ya voy, niña, ya voy.

LIDIA.—(*Con mimo de criatura malcriada*). ¡Lo voy a embromar!... No quiso venir más temprano... ¡Va a ver él!... (*Suena la campanilla*). ¡Ahí está! ¡Ligero, Josefa!...

JULIA.—Bueno, yo vuelvo en seguida... Vaya a ver, Josefa. (*Salen Julia y Josefa*).

Lidia y Nébel

Lidia se pone rápidamente un dominó y antifaz. Se sienta como una visita. Entra Nébel, saluda ligeramente al pasar y se sienta a su vez. Mira de reojo, desconfía y se levanta a mirar los cuadros, ojeándola de soslayo, mientras tararea:

NEBEL.—Me... pa...re...ce... que... te... co...noz... co..., mas...ca...ri...ta...

LIDIA.—(*Irguiéndose*). ¡Podría ser un poco más educado, señor!... ¡No estoy en la calle! (*Nébel queda plantado. Ella camina hacia la puerta, pero en el dintel se vuelve y se saca lentamente el antifaz*). ¡Zonzote!... ¡Ni siquiera me conoce!...

NEBEL.—(*Corriendo tras ella*). ¡Ah!... Ya me parecía que yo conocía ese pie! (*Lidia huye; él la persigue. Lidia, del otro lado de la mesa*).

LIDIA.—¡Zonzote, le digo!

NEBEL.—¡No, señor! ¡Eso es trampa!

LIDIA.—(*Golpeando con el pie*). ¡Zonzo, le digo otra vez!

NEBEL.—Es lo que vamos a ver. (*La persigue de nuevo; ella interpone al correr sillas, mesitas que voltean. Al fin se recuesta de espaldas contra el teclado del piano, y lo detiene poniendo las manos por delante*).

LIDIA.—Bueno, bueno... Hagamos las paces... ¿Qué merece que le haga por venir a estas horas?

NEBEL.—No pude venir antes... Estuve muy ocupado.

LIDIA.—¡Ya me lo figuraba!

NEBEL.—No, no... No es eso... Es que tengo mucho que hacer... Es que tengo que casarme.

LIDIA.—¡Hum!... (*Pausa; jugando con la situación*). ¿Y tiene muchas ganas?

NEBEL.—¿Quién, yo?

LIDIA.—Sí, usted.

NEBEL.—Lo que es yo... con toda seguridad. ¿Y usted?

LIDIA.—¿Yo?... Eso depende...

NEBEL.—¿Cómo, depende?... ¡Ligero, ligerito! ¡En seguida! (*Arrullando*). ¿Tiene muchas ganas de casarse? (*Lidia ha estado jugando con una música. La arrolla y le sopla*).

LIDIA.—Con usted, sí. (*No se oye lo que dice*).

NEBEL.—¡Más fuerte!... No se oye una palabra. (*Esta vez se oye*).

LIDIA.—¡Con usted, sí!

NEBEL.—¡Ah, menos mal!... ¿Muchas ganas?... ¿Lo que se dice realmente muchas?

LIDIA.—¡Mucha, mucha! (*Sonríen inmóviles y dichosos. De pronto Lidia*). ¡Vamos a ver! ¿A qué no se acuerdo de otra vez que le dije también “mucha, mucha”?

NEBEL.—¡Me acuerdo! ¿Y a qué no se acuerda del vestido que tenía puesto ese día?

LIDIA.—¡Me acuerdo! ¿Y a qué no recuerda en qué cuadra nos vimos la segunda vez?

NEBEL.—¡Me acuerdo! Y a que...

LIDIA.—¡No, no! ¡En qué calle! ¡Diga!

NEBEL.—¡Tsh!... En la calle Colón. Y a que usted...

LIDIA.—(*Golpeando sobre el piano*). ¡No! ¡En qué cuadra! ¿Frente a lo de dónde?

NEBEL.—Frente al Bazar Inglés... Yo me acuerdo de todo. ¿Y a que no se acuerda, vamos a ver, le apuesto lo que quiera, a que no se acuerda de la cara del mozo que nos sirvió los helados en la kermesse del 25 de diciembre?

LIDIA.—¡Sí, señor, me acuerdo! Trigueño y sin bigote. ¿Y a que no se acuerda de lo que le dije esa misma noche cuando llegamos a casa?

NEBEL.—(*Suspenseo y confuso*). De eso no me acuerdo...

LIDIA.—(*Patea*). ¡Ahí tiene! ¡No se acuerda de nada!

NEBEL.—¡No me dijo nada esa noche! ¡Eso es mentira!

LIDIA.—¡Déjeme!... (*Se aparta*). ¡Tiene menos memoria que un pajarito!

Los mismos y Julia

JULIA.—(*Que ha entrado hace un momento*). Si esto lo dices por ti, mi hija... Siempre chiquilineando, ustedes... (*A Nébel*): No parece que tuviera usted 20 años... ¿Y por qué es esto, ahora?

LIDIA.—Es él mamá, que no...

JULIA.—Bueno, bueno... Déjense de locuras. Para novios que están por casarse, emplean muy seriamente el tiempo... Usted sobre todo, Nébel. ¿A que no se ha acordado de lo que le dije ayer?

LIDIA.—¡No se acordó, mamá!... El no se...

JULIA.—¡No digas locuras! Nébel sabe a qué me refiero... ¿Se acordó?

NEBEL.—(*Esquivando*). No... pero creo que es lo mismo.

JULIA.—¿Lo mismo? ¡No, se equivoca! Por esto quería hablar con usted hoy. Déjanos un momento, mi hija... En seguida te llamo.

LIDIA.—(*Mimosa*). ¿Me voy, entonces?

JULIA.—Sí, déjanos...

Julia y Nébel

Sale Lidia haciendo monerías. Situación difícil. La señora se recuesta sobre las manos en la mesa del centro, con evidente fatiga y mayor contrariedad. Nébel responde con esfuerzo.

JULIA.—Quería decirle una sola cosa, Nébel... Siéntese un momento.

NEBEL.—Gracias, estoy bien.

JULIA.—No, siéntese... Bueno: Ayer le dije, y hoy se lo repito, que yo deseo ante todo, y con toda el alma, que no haya el menor disgusto entre nosotros... y entre las dos familias que vamos a unir. ¿No es cierto?

NEBEL.—Es cierto.

JULIA.—Muy bien; siendo así, usted me dio a entender ayer mismo que su papá no veía con agrado... (*Ante un gesto de fatiga de Nébel*). ¡Tenemos que hablar bien claro una vez por todas, Nébel! Esto no puede seguir un día más así, ¿me oye? Usted es una criatura, y por esto lo queremos. Pero su señor padre es una cosa distinta. ¿Por qué se niega a conocer a su futura nuera?... ¿Por qué no quiere venir?... ¿Qué motivos tiene su señor padre para portarse de este modo? ¿Qué se piensa él?... Esto es lo que yo quiero saber, y lo quiero saber hoy mismo... ¿me oye, Nébel? ¡Hoy mismo, porque esto no puede seguir así!

NEBEL.—Hoy no puede; papá...

JULIA.—¿Por qué no puede hoy? ¿No está su casa ahí enfrente? ¿Le cuesta mucho cruzar?

NEBEL.—No, no le cuesta...

JULIA.—¿Y entonces?... (*Pausa*).

NEBEL.—Si usted quiere...

JULIA.—¡Lo que yo quiero es que mi hija no entre como una intrusa en una casa! ¡Esto es lo que yo quiero! ¡No faltaba más!... Por mucho que el señor Nébel se enorgullezca de su hijo, yo me enorgullezco más de la mía, óigalo bien! (*Pausa. Baja el tono*). Vaya ahora mismo, háblele... Dígale lo que quiera... pero vuelva a decírmelo. ¡No faltaba más, el señor Nébel! (*Nébel se levanta mudo*). Muy bien... váyase. Y vuelva en seguida. (*Al salir Nébel tropieza con el doctor Arrizábal que entra, sombrero de copa y bastón*).

Los mismos y Arrizábal

ARRIZABAL.—(*A Nébel*). ¡Hola, amiguito! ¿No se queda a comer hoy?

NEBEL.—No, gracias... Hasta luego. (*Sale Nébel*).

Julia y Arrizábal

ARRIZABAL.—(*Sigue con los ojos a Nébel*). ¿Y ese?... ¿Qué le pasa hoy?

JULIA.—(*Con violencia, que va cayendo poco a poco*). ¡Nada!... ¡Que estoy harta!... Ahora va a hablar con el padre... ¡Me tienen hasta aquí!

ARRIZABAL.—(*Temiendo algún arrebató histérico de la dama*). Ten cuidado... No asustes demasiado al muchacho.

JULIA.—¡Oh, no!... El no tiene la culpa... Tiene la mejor voluntad del mundo... ¡Es el otro el que va a caer en mis manos!

ARRIZABAL.—¡Ah, el viejo!... Ten más cuidado ahí, todavía... Te va a dar más trabajo.

JULIA.—¡Lo sé!... ¿Crees que no lo sé?... ¡No me importa nada su consentimiento! Lo que quiero es que venga aquí, que doblen el pescuezo, él y todo su Concordia! ¡No se han hartado bastante todos de ponerme por el suelo!...

ARRIZABAL.—¡Bah!... ¡Ya estás!...

JULIA.—¡Claro! ¡A ti no se te importa un pito! ¡No eres tú quien paga estas cosas!... ¿Acaso no saben todos la situación en que estamos? ¿Crees que tu bonita Concordia se ha olvidado un momento de hacérmelo sentir? ¡No eres tú, no, quien pierde!

ARRIZABAL.—(*Irónico*). ¡Oh, tú!...

JULIA.—¡Yo tampoco!... ¡Lo sabes bien! Que tu hermano fuera mi marido, y que tú nos hayas “protegido” desde entonces, (*Recalcando con desprecio*) ¡poco me importa! ¡Si le importa a ellos, que se arreglen! (*Pausa*).

ARRIZABAL.—(*Mirando el reloj*). ¡Diablo, las siete!... (*Pausa*). No, a ellos no les importa nada... Pero óyeme: En la vida de Dios hallarás un muchacho como Nébel para marido de tu hija. (*Ella se encoge de hombros*). ¡Sí, en la vida de Dios! Es una criatura...

JULIA.—¡Pero si por ser una criatura es que lo acepto yo también!

ARRIZABAL.—Bueno; es una criatura, y todo lo que quieras; pero un chico con esa inteligencia y ese carácter, no se lo halla a la vuelta de cada esquina... Y mucho menos dar de narices con una fortuna como la del viejo Nébel.

JULIA.—(*Displicente*). ¡Sí, ya lo sé!... ¡No creas que no lo veo tan bien como tú!

ARRIZABAL.—Es que el muchacho vale, te lo aseguro.

JULIA.—(*Más calmada*). ¡Si lo sé!... ¡Dale con tu Nébel!... Yo también lo quiero... Y si por él fuera, ya mañana estarían casados... Están realmente locos los dos. (*Con pensativa ternura. Larga pausa*).

ARRIZABAL.—Oye: supongo que tu hija no ha hecho ninguna pavada...

JULIA.—¿Qué?...

ARRIZABAL.—Estás dormida hoy, mi hija... Por ejemplo, haberse besuqueado demasiado con su novio...

JULIA.—(*Asombrada*). ¿El? ¿Ellos?... ¡Estás loco! ¡Jamás se les ocurriría. Se mueren los dos de romanticismo. Estoy segura de que jamás se han dado un beso, siquiera. ¡Ni se tutean! ¡Ya ves!...

ARRIZABAL.—Es raro...

JULIA.—¡Ya lo creo!... Por eso lo quiero más, al ver cómo respeta a Lidia.

ARRIZABAL.—Porque la quiere realmente, como se quiere a su edad. Por esto me gusta el muchacho. (*Desde momentos atrás la madre acusa señales de dolorosa fatiga*).

JULIA.—¡Estoy deshecha!... (*Va cansada al espejo, se mira*). ¡Uf!... No se me puede mirar... ¿Tienes la jeringa en la mesa?... La aguja de la mía está muy oxidada.

ARRIZABAL.—(*La contempla*). No es el cansancio lo que te envejece... ¡Es eso!

JULIA.—¿La cocaína?... ¡Bah! Esta pobre cosa no hace nada... ¿Quieres darme la inyección tú? (*Palpándose las caderas*). Tengo las piernas deshechas de pinchazos...

ARRIZABAL.—Anda al consultorio, por lo menos... Cualquiera día tu hija te sorprende,

JULIA.—(*Cada vez más caída*). ¡Déjate de cosas! Necesito estar bien hoy... Dámela tú.

ARRIZABAL.—(*Decidiéndose a ir con ella adentro*). En fin, son cosas tuyas...

JULIA.—¡Ah!, me olvidaba... (*Se asoma a la puerta*). ¡Josefa!... (*Josefa responde de adentro*).

JOSEFA.—¡Señora!... Voy.

JULIA.—¡No! Es para decirle que si vuelve el señor Nébel, lo haga esperar un momento... O mejor avísele a la niña... ¿Me oye? (*Josefa responde*).

JOSEFA.—Sí, señora.

JULIA.—Ahora sí... Vamos. (*Con extremo quebranto*). ¡No puedo dar un solo paso. (*Salen Julia y Arrizabal en momento en que suena la campanilla*).

Lidia y Nébel

Entra Nébel, y casi en seguida, corriendo y alborozada, Lidia, que se detiene a su lado, al ver la sombría expresión de él.

LIDIA.— ¿Qué tienes?... (Con mimo angustiado). ¡Qué tiene!

NEBEL.—(Amargado). Nada... nada que me haga muy feliz. (Nébel avanza, tira el sombrero sobre la silla, se deja caer sentado con los codos en las rodillas. Lidia lo sigue lenta y le pone de atrás la mano en la cabeza).

LIDIA.—¡Octavio!

NEBEL.—(Volviendo el rostro; lento, arrobado). Mi amor querido...

LIDIA.—¡Y sí!

NEBEL.—Mi encanto adorado...

LIDIA.—¡Y sí!

NEBEL.—Mi vida...

LIDIA.—¡Y sí!

NEBEL.—(Brusco, con fiebre). Bueno, dejemos ya. ¡Todo, todo, menos perderte!... ¡He pasado diez minutos de perros!

LIDIA.—¿Qué? ¿Por qué?...

NEBEL.—¿Por qué?... Lo vas a saber... Dime primero... una sola cosa, Lidia... ¿Tú estás bien segura, completamente segura de que para mí no hay mayor felicidad que casarme contigo... no es cierto? (Lidia queda muda e inquieta). Y que cuanto se oponga lo venceremos, hoy, mañana o después... ¿no es cierto? (Lidia presiente excusas de él para romper, y vuelve la cabeza. El, con pasión). ¡No, mi alma! ¡No, es lo que crees, no!... ¿Cómo podría hablarte así si no estuviera seguro de que vas a ser mía, mía, mía? (Pausa; preocupado). No es por mí... Es por papá.

LIDIA.—¿El?...

NEBEL.—(Levantándose amargado). ¡Ah, tú no sabes, no lo conoces! Cuando se le pone una cosa en la cabeza... ¡Y tampoco es por ti, te lo juro! Es el hombre más bueno del mundo... Duro, tal vez, pero de una pieza... Y te juro también que si hay un hombre que quiere la felicidad de su hijo, es él... (Amargo). ¡Pero es imposible!

LIDIA.—¿Qué?...

NEBEL.—¡Imposible! No sé lo que le ha pasado...

LIDIA.—¿Pero qué tiene? Tú me habías dicho...

NEBEL.—Sí, yo te había dicho... ¿Pero quién iba a creer que iba a ir hasta ahí... (Pausa; bruscamente). ¡Lidia! ¡Per-

dóname! ¡No puedo más con esto! ¡Es imposible seguir así!
¡Tu mamá quiere a toda costa que él venga acá... hoy mismo!
¡Quiere que venga en seguida! ¡Y él! ¡Con lo que piensa!...
¡Dime si no hay para volverse loco!

LIDIA.—¿Pero por qué no quiere?...

NEBEL.—¡Deja! ¡No sabes tú! No puedes comprender...
¡Y qué remedio me queda!... No sé qué va a pasar... Le le he
dicho a papá que el doctor quería hablar con él... por un
asunto... una consulta cualquiera... ¡qué se yo! Va a venir
en seguida.

LIDIA.—¿El?... ¡Pero qué a va a decir!...

NEBEL.—Sí, él... ¡Qué se yo!... ¿Qué otra cosa podía ha-
cer?... ¡Tu mamá está también como loca!... ¡Y a nosotros
dos nos toca todo eso!

LIDIA.—(Asustada). ¡Octavio!...

NEBEL.—¡Sí, mi amor, lo sé! Es lo último que se me podía
ocurrir... ¿pero crees tú que tengo cara de perderte porque
a papá se le ponga una estupidez en la cabeza?... Saldré yo,
lo recibiré yo... Puede ser que así... (Lidia cree oír la cam-
panilla; asustada).

LIDIA.—¡Octavio, yo me voy!...

NEBEL.—No, ¡quédate!... Quiero que te vea... ¡Que te
vea a ti, y cambiará!

LIDIA.—¡No, no puedo! (Suena la campanilla. Lidia co-
rriendo; aparece en la puerta el padre de Nébel).

Nébel y el Padre

*El padre de Nébel se detiene en la puerta, mira a todos la-
dos, se confirma en sus sospechas. A su hijo, inmóvil en primer
término de espaldas a él.*

PADRE.—(Con mordiente calma). ¡Ah, eres tú! Ya me ha-
bía parecido que en todo esto no había sino una chiquilina
más de tu parte. ¿Quieres que entre? Supongo que es lo que
deseas.

NEBEL.—(Con voz sorda). Sí... Quisiera que habláramos
un momento.

PADRE.—Ya lo veo... (Avanza, deja lento bastón y som-
brero). Para esto me traes aquí, con el primer pretexto que se
te ocurre... (Avanza más; pausa). Cuando yo tenía 20 años,
y era ya menos mocoso que tú, se me ocurrían estas trampas...
Veo que has progresado.

NEBEL.—(*De costado*). Si las hacías antes, no sé por qué te indigna que las haga yo ahora...

PADRE.—(*Duramente*). ¡Porque yo no pretendía casarme con esas “señoritas”, en cuya casa estaba metido todo el día!

NEBEL.—(*Conteniéndose*). ¡Bueno, papá!... ¡Dejemos esto!

PADRE.—¡No deseo otra cosa! ¿Querías hablarme, hacerme venir contra mi voluntad a esta casa?... Bueno, ya estoy aquí. Hablemos. ¿Qué quieres decirme? (*Larga pausa*). ¡Ah!... ¡No es tan fácil! ¡Y te parece más cómodo engañar como a un perro a tu padre!

NEBEL.—Yo no te he engañado... como crees tú. Es otra cosa...

PADRE.—¡Como a un perro, te digo, metiéndome en esta emboscada! No hay consulta, ni doctor Arrizábal que valga. Lo único que hay es una estúpida chiquilinada de mi hijo para hacerme aflojar.

NEBEL.—¡Papá!

PADRE.—¡Bah!... Estás muy sensible hoy... ¡De ahí adentro te ha de venir esta sensibilidad!

NEBEL.—(*Duramente a su vez*). ¡De cualquier parte, menos de ti, seguramente!

PADRE.—¡Bien dicho! De mí no, infeliz, porque por suerte para ti tengo otra cosa en el corazón, en vez de mocos. (*Pausa*). ¡El hombrecito!... (*Pausa*). Oyeme una cosa, nada más que una... Si se te pone el corazón de gallina y te parezco muy duro porque no te dejo hacer una imbecilidad, dime: ¿por qué no me dijiste desde el principio, como a un buen padre, lo que andabas tramando? ¿Cuántas veces se te ocurrió decirme — ¡y ya va largo desde diciembre! — que te gustaba tal o cual muchacha?... ¿Tuviste un solo momento la confianza en tu padre de contarle que visitabas esta o aquella casa — “¡ésta, ésta” misma! — y que almorzabas y comías y dormías todo el día aquí? (*Ante un gesto violento de su hijo*). ¡Bueno, dejemos lo de dormir!... ¡Y ojalá lo hubieras hecho muchas veces, así no salías con este matrimonio, ahora! ¡Bueno, respóndeme! ¿Hiciste algo de esto?

NEBEL.—(*Sordamente*). No...

PADRE.—¡Ah, no! ¡Y te quedas tan fresco! Y después, un buen día, te me presentas muy campante, y me dices que te quieres casar — ¡lo que se me importa bien poco! — pero que te quieres casar “aquí” (*Patea*) en “¡esta casa!” (*Ante nuevo do lo que quieras*). ¡Pero no se trata de “ella”, papá! Se trata de

gesto de Nébel). ¡Cállate!... (*Pausa, más calmado*). Y no solamente esto, sino que quieres que yo asista a tu matrimonio... (*Levantándose, mordiente*). ¡El famoso matrimonio de mi hijo con...

NEBEL.—(*Duro*). ¡Cállate, tú!... ¡No te permito una palabra!

PADRE.—(*Idem*). ¿Qué?... ¿que no me permites? (*Pausa; recobrándose*). Para las insolencias siempre estás pronto... ¡Ahí se te encuentra en seguida! (*Pausa*). Y esto, y tu... novia, y toda su honorable familia, es todo lo que me ofreces a tus 20 años... Cortar tu carrera como un estúpido, y tomar de suegra a una mujerzuela!

NEBEL.—(*Temiendo que oigan de adentro*). ¡Más despacio!...

PADRE.—Bueno, más despacio... Si todos tus gustos fueran como éste, se te podría contentar fácilmente... (*Pausa larga*). ¡Contento estoy de ti! ¡Muy contento!... ¡Es una linda satisfacción que le das a mi vejez!

NEBEL.—(*De costado*). Lo que te falta es que me eches en cara la plata que has gastado por mí!

PADRE.—¡No seas animal! ¡Cállate la boca!... Esto se le pueda ocurrir a esta gente, pero no a mí. ¡Aquí has aprendido esto! (*Pausa*). ¡Echarte en cara!... ¡Me libro muy bien de ello! Además, sabes bien que lo que gastas es tuyo, porque era de tu madre. No vengas, pues, haciendo puchereros. ¡No! Lo que te echo en cara, o más bien lo que me echo yo a mí mismo, es no haber visto a tiempo lo que iba a pasar. Te quería libre... Tenía la esperanza de que fueras un hombre... ¡Lindo hombre! ¡No está mal para tu edad toda esta podredumbre!

NEBEL.—(*Violento*). ¡Si lo dices!...

PADRE.—¡Te repito que no tengo nada contra ella!... No me refiero a esa criatura... Quiero creer que no está contaminada todavía... (*Pausa*). Y dime, porque lo de "podredumbre" tampoco te ha hecho dar brincos... Respóndeme tranquilo, sin la trompa torcida. ¿Tú sabes qué clase de relaciones tiene tu futura suegra con Arrizábal?

NEMEL.—¡Despacio!...

PADRE.—Bueno... ¿Tú sabes?

NEBEL.—Sí...

PADRE.—¡Ah!... ¿Sabes que es o ha sido su querida? ¡Y te quedas tan fresco!

NEBEL.—¡Y qué tengo yo que ver con la madre!

PADRE.—¿Tú? Nada. Nada más que te metes en un lodazal, y yo por mi parte no quiero meter la pata, entiendes? ¡Ni quiero que mi hijo la meta! (*Mordiente*). ¡A buscar lirios!

NEBEL.—¡Cállate!

PADRE.—¡Marracho!... ¡Si te parece mucho esto, anda, pregunta, infórmate de quien quieras, qué clase de vida lleva tu futura suegra en Buenos Aires! (*Ante un gesto violento de su hijo*). ¡Quédate quieto!... (*Pausa*). No sé si ella sola o no... ¡Pero esa vida la lleva tu futura familia, y solo tú lo ignoras! ¿Crees que los trapos de esa señora se compran gratis, imbécil? ¿Quién costea la casa y ese rumbo en Buenos Aires? ¡No Arrizábal! ¡Te lo puedo jurar: lo conozco bien! ¡Y te parece muy puro y muy limpio todo esto! (*Nébel, inmóvil hasta ese momento, va de un lado a otro y su padre lo sigue con los ojos. Pausado*). Ahora te han venido ganas de caminar... ¿Es cierto lo que te digo?

NEBEL.—Es cierto. (*Pausa*).

PADRE.—¡Ah, lo sabías ya!...

NEBEL.—Sí, lo sabía. (*Pausa; el padre va a su hijo, le pone la mano en el hombro*).

PADRE.—¡Déjala!

NEBEL.—No.

PADRE.—Yo tengo 60 años, tú 20... ¡Déjala!

NEBEL.—¡No! (*Pausa; el padre concluye empujándolo del hombro*).

PADRE.—¡Anda al diablo... mamarracho! Lo único que realmente tienes, que es carácter, lo empleas en esta estupidez... (*Pausa. Nébel va conciliante a su padre, lo hace sentar*).

NEBEL.—Oyeme, papá... Ahora me toca a mí. Dejemos esto... Haces mal en provocarme así... Sí, provocarme, aunque no te des cuenta. Bueno, dejemos... No te enojés de nuevo... Estoy a una legua de faltarle el respeto. Ya sabes cuanto te quiero, papá... Oyeme: ¡consiente! No, déjame, óyeme!... Si tu estás seguro de que ella no está contaminada, como dices, ¿por qué no quieres acceder a ver el matrimonio de tu hijo?... ¿Qué te cuesta?... ¿Qué pierdes con darme ese gusto?

PADRE.—¿Qué pierdo yo?... ¡Nada, te aseguro!

NEBEL.—¿Y entonces?... ¡Vamos, papá! Ponte un momento en el caso de ellos...

PADRE.—¡Pero si está todo podrido aquí!

NEBEL.—¡Bueno! No lo niego... te lo concedo todo... todo lo que quieras. ¡Pero no se trata de “ella”, papá! Se trata de tu hijo y de la que va a ser su mujer! Nada tengo que ver con el resto... Yo y mi mujer seremos una sola familia, nada más. ¡Y nadie más! ¡De esto puedes estar bien seguro! Yo también he visto... (*Muy cariñoso*). ¡Papá! ¡Consiente!

PADRE.—(*Levantándose*). ¡No, no y no! ¡Vete al diablo! ¡Si tú no tienes dignidad, el viejo Nébel la tiene por los dos! No quiero mancharme los pies, —¿entiendes?— caminando sobre la misma alfombra que esa entretenida!

NEBEL.—¡Pero por eso mismo! ¡Por ser un hombre de carácter, no te vas a envilecer con ver el matrimonio de tu hijo, qué diablo! Oyeme: Si fueras un hombre débil, muy bien que te sintieras ofendido — ¡bueno, envilecido, enfangado, lo que quieras! — asintiendo al matrimonio de tu hijo... Pero a ti, con tu modo de ser, con la personalidad que tienes, ¿qué te puede hacer esto?... ¿En qué te manchas, si estás por encima de todo?... ¡No! ¡Déjame! ¿Para qué hacer ese distingo entre consentir en mi matrimonio y no querer asistir a él?

PADRE.—¿Por qué? Porque te conozco demasiado para no comprender que lo llevarías todo por delante, y a mí el primero de todos, para salirte con la tuya! Pero esto es una cosa, y otra venir a ponerle trompa de almíbar a esa cocota cocainómana! ¡Eh, déjame en paz!

NEBEL.—¡Pero si no se trata de poner ninguna trompa de almíbar! Estás dos minutos, y te vas. ¡Papá, sé bueno! ¡Al fin y al cabo soy tu hijo, qué demonio! Me conoces lo bastante para saber que soy sincero... Tú mismo, que te has informado de todo... (*ante un gesto de él*) ¡bueno! que lo has sabido... es lo mismo... — tú mismo no me has dicho una palabra de Lidia! Si no estuviera seguro de lo que ella vale, te hubiera dicho también: es esto o lo otro... pero la quiero, y se acabó! (*Concilando*). ¡Y ya ves! ¡No sabes lo que vale, papá! ¡Es una criatura completa!

PADRE.—(*Levantándose de nuevo*). Y esa cocota será... (*Gesto de asco*). ¡Puah!... ¡No, no y no! ¡Haz lo que quieras!

NEBEL.—¡Papá! ¡Oyeme por última vez!...

PADRE.—(*Violento*). ¡No! ¡Rómpete el alma contra esta podredumbre! Cásate con diez mil crías de Arrizábal! Pero no me pidas que me manche las patas — ¡las patas, sí! ¡Esta vez te digo las patas! — en la misma alfombra que esa entretenida viciosa. ¡Basta ya! Dame el sombrero. (*Nébel se lo da en silencio y queda en primer término de espaldas al padre, como al principio*).

NEBEL.—(*Con dificultad*). ¿No quieres verla... un momento, nada más? Es lo único que te pido. No te volveré a pedir más nada, te lo juro...

PADRE.—No, gracias. Quédate tú. (*El padre va hacia la puerta, se detiene*). ¿Te quedas?

NEBEL.—(*Sin volverse*). Sí. (*Pausa larga*).

PADRE.—No deseo verte hoy...

NEBEL.—Ni me verás tampoco. (*Sale el padre*).
Nébel y Julia. Nébel queda un instante inmóvil; se arranca al fin, y toca el timbre. Al sentir pasos, creyendo que es la sir-

vienta; sin volverse:

NEBEL.—Josefa, dígale a la niña Lidia... (*La madre, entrando*).

JULIA.—Soy yo, Nébel... Ya viene Julia... Siéntese... Me alegro de que haya vuelto ya... ¿Tampoco se sienta ahora?... Es igual... Así concluimos más pronto. (*Pausa*). ¿Y?... ¿Habló con su papá? (*Pausas largas y difíciles de tormenta*).

NEBEL.—Sí... hablé.

JULIA.—¡Ah, menos mal!... ¿Y qué le dijo?

NEBEL.—Que está enfermo... Le cuesta salir de noche...

JULIA.—¡Ah!... (*Con tensión creciente de nervios*). ¿Es decir... que su señor padre no quiere mancharse, viniendo a esta casa? ¿Y eso es todo lo que ha dicho, ensuciándome las alfombras un cuarto de hora? ¿Y usted cree que no lo iba a saber? ¿Y qué? ¿Qué ha dicho? ¿Se puede saber?

NEBEL.—(*Irritado por la carga que se repite*). ¡Nada!

JULIA.—¿Qué?... ¿Nada?... ¡Es que es una ofensa gratuita la que nos hace ese señor! ¿Qué se ha figurado?... ¿Quién es él para darse ese tono?... ¡Tiene la insolencia de pisar aquí, y me sale con esto!

NEBEL.—El no tiene la culpa... Yo lo hice venir.

JULIA.—¡Y a mí qué me importa!... ¡Suya o de él, él ha estado acá! No necesito haber escuchado para saber lo que ha dicho, no! ¡Uf, me parece oírlo!... ¡Hipócritas, todos, ensañándose con una pobre criatura que vale un millón de veces más que todos ellos juntos!... ¡No quiere asistir!... ¡Se mancha su respetable papá, dando este paso! ¡Y aquí, en mi casa, viene a desahogar sus hipocresías!

NEBEL.—(Cada vez más irritado, aunque contenido). No tiene razón, vuelvo a repetírselo! El...

JULIA.—¿El?... ¿Por qué?... ¿Quién es él?... (Con duro sarcasmo). ¡El más autorizado para esto! (Nébel se vuelve a ella, herido). ¡Ah, le duele! ¡Usted también salta si lo tocan ahí! ¡Y le parece muy bien que me estén destrozando usted y todos ustedes porque soy una mujer! ¡Pero a él, no! ¡A él no se lo puede tocar!

NEBEL.—¡Porque usted no dice la verdad!

JULIA.—¡Y él, sí! ¡Papá, papaito!... ¡Déjeme en paz con su papá y todos los jesuítas de este pueblo! ¡Su papá!... ¿Quiere que le diga, yo también?... ¿quiere? ¡Yo también sé lo que pasa! (Nuevo gesto violento de Nébel; ella lo considera con rabia). ¡No sea criatura!... Porque lo era, lo queríamos... (Pausa). ¡Papá!... ¡Bonita fortuna, sí! ¡Muy linda posición!... Para los que no se quedaron en la calle por él!

NEBEL.—¡No sabe lo que está diciendo!

JULIA.—¿Que no sé?... ¿Que no sé de dónde ha sacado su fortuna, robada a sus clientes y a sus peones?... ¡Ah, esto le duele también! Y ésta es la culpa nuestra, de habernos metido con una criatura como usted. ¡Su papá!... ¡Pregúntele a su papá, vaya! ¡Pregúnteselo a cualquiera! ¡Y con esos aires! (Remedando). “¡Uf, el señor Nébel!” ¡El doctor Nébel! ¡Su familia irreprochable, sin mancha ninguna!... ¡Se llenan la boca con esto! ¡Sí, su familia, la suya!... ¡Esto le digo! ¡Me viene!... ¡Vaya, dígame a su padre que le diga, ¡corra! que le diga cuántos cercos tenía que saltar todas las noches para ir a dormir con su mujer, antes de casarse! (Nébel se levanta). ¡Ah, usted no lo sabía! Pero lo sé yo, lo sabe todo el mundo! ¡Y me viene con esos aires! ¡Sí, váyase, haga lo que quiera! ¡Estoy hasta aquí de todos ustedes. (Nébel toma el sombrero. Conjuntamente con la retirada de Nébel, Julia va adentro y continúa hablando. Al ver que habla con Lidia, Nébel ya en la puerta se detiene). ¡Hipócritas, todos!... ¡Ah, tú también!... ¡Ahí está tu Nébel, anda a verlo, porque es la última vez! (Lidia aparece corriendo. Nébel la estrecha con pasión, y continúan contra la puerta hasta el final de la escena).

Lidia y Nébel

NEBEL.—¡Mi amor! ¡mi vida querida!

LIDIA.—(Sollozando). ¡Octavio! ¡Lo que nos pasa!...

NEBEL.—¡No, mi alma, no te pierdo! ¡Eres y serás siempre mi mujercita adorada!

JULIA.—(*Habla desde adentro*). ¿Encontró, Josefa? Bien; mañana nos vamos... ¡No le importa nada! ¡muévase!

LIDIA.—¡Octavio! ¡Estamos perdidos!...

NEBEL.—¡No, mi alma querida! ¡No lo conseguirán, te lo juro!

LIDIA.—¡Dios mío!...

JULIA.—Sí, y los baúles también... Y dígale a la niña Lidia que venga. ¡En seguida! (*Desesperado abrazo de los muchachos*).

NEBEL.—¡Adiós, mi alma adorada! ¡Quiéreme mucho, nada más! ¡Querámonos mucho, Lidia mía, y venceremos!

LIDIA.—Sí, sí...

NEBEL.—¿Me querrás siempre, siempre?

LIDIA.—¡Siempre, siempre!

NEBEL.—¡Adiós!... (*Nébel se arranca y sale. Lidia queda recostada contra el marco. Adentro más lejos, la voz de la madre:*)

JULIA.—¡Traiga todo, le he dicho!... ¡Lo que es Concordia, se acabó para siempre! (*Lidia rompe en sollozos contra el marco*).

TELÓN

ACTO SEGUNDO

Cuarto de casa de inquilinato — casi conventillo. Puerta a la izquierda. Al fondo puerta a otra pieza. Han pasado once años. En Buenos Aires.

Señor y Vecina

VECINA.—¡Adelante, señor!... No importa... Ya va a venir... ¿La señora de Arrizábal, no?... Un momento, nada más. (*Entran*). ¡Entre, señor!... Espere un momentito... Siéntese, siquiera... Es cuestión de un momento.

SEÑOR.—(*Sin sentarse*). Gracias, tengo apuro... Prefiero venir más tarde... (*Saca el reloj*).

VECINA.—Como quiera, señor... ¿Qué hora tiene?... ¿Me lo quiere decir?... (*El señor le tiende mudo el reloj*). ¡Ah!... ¡las once y media ya!... Es raro... Nunca se demora tanto...

Quién sabe lo que le habrá pasado... Y eso que ella tiene que cuidarse... ¡Bien enferma, le aseguro!... Su hija no, la pobre... ¿Usted la conoce?... Es muy buena Lidia... ¡Si viera cómo es con los chicos de los vecinos!... ¡La pobre!... Pero no tiene nada de alegre, no... (*Pausa*). ¡Qué doña Julia!... No está bien, no... Nada bien... ¡También!... ¡Con la enfermedad que tiene!... ¿Usted sabe, no?... ¡Cómo no ha de saber!... Yo creo que lo he visto al señor alguna vez aquí...

SEÑOR.—No...

VECINA.—¡Ah!... Bien triste, la vida de doña Julia!... Su hija, no... Ella es bien sana... ¿No la conoce?... ¡Muy buena!... No hay nada qué decir... Da lecciones de piano en las casas ricas... (*Aunque el visitante no ha hecho un solo gesto*). ¡Ah!... ¿Usted lo sabe?... Así es... Pero habla bien poco... ¡Se lo digo yo, que hablo tanto! Con las criaturas sí habla... Todos la quieren como unos locos... (*Prestando oído*). Debe estar arreglando... ¡Estoy segura que está arreglando!... ¡Oh, yo la conozco!... Pero hay que quererla, eso sí... Se hace querer por todos... aunque no hable mucho... ¿Usted la conoce, no es cierto?... ¡Ah! no me acordaba que me dijo que no... (*Pausa*). ¿Quiere decirme qué hora tiene? (*El señor va a extenderle otra vez el reloj*). Ah, sí... ya me dijo... Las once y media... (*El señor se levanta*).

SEÑOR.—Le ruego que entregue esta tarjeta a la señora.

VECINA.—Muy bien, señor... ¡Cómo me hubiera gustado que la hubiese visto!...

SEÑOR.—Volveré más tarde.

VECINA.—Sí, señor... De tarde la encuentra siempre... Que lo pase bien, señor... ¡Se la daré en seguida, pierda cuidado! (*El señor sale*).

Vecina sola

VECINA.—(*Se acerca a la puerta del fondo*). ¡Lidia!

LIDIA.—(*Desde adentro, con voz calma y grave*). ¿Qué hay?...

VECINA.—Nada; soy yo, doña Rosario... ¡Está arreglando la pieza, seguro!...

LIDIA.—Sí... (*Pausa*). Me duele un poco la cabeza...

VECINA.—No, no es nada... No la quiero interrumpir... Es una visita que estuvo para doña Julia...

LIDIA.—¿Quién era?

VECINA.—No sé... no lo conozco... ¡Un señor muy bien!... Pero tenía un apuro horrible... No quiso esperar nada... Dejó una tarjeta para doña Julia. (*Pausa*).

LIDIA.—Tarda, mamá...

VECINA.—Sí; es lo que yo le decía al señor... (*Presta oído*). ¡Me parece que ahí viene! ¡Sí, es ella!... Hasta luego, Lidia... Me voy. Hasta luego. (*Al salir entra la señora de Arribábal. Muy avejentada, con traje de dudoso gusto y el paso inseguro*).

Vecina y Julia

VECINA.—¡Oh, doña Julia!... En este momento le estaba diciendo a Lidia... Estuvo un señor hace un momento... ¡Un señor muy bien!

JULIA.—¿Quién era?

VECINA.—No sé... Creo que lo he visto alguna vez aquí... pero no sé. No quiso quedarse ni un momento... Tenía un apuro terrible... Me dió esta tarjeta para usted.

JULIA.—¿Para mí? (*Tomando la tarjeta, la lee*).

VECINA.—Sí, para usted... ¡Un señor muy bien, doña Julia!... (*Insinuante*). Me pareció que quería ver a la niña de la casa... (*La madre concluye de leer; con gesto desabrido y de fatiga, tira la tarjeta*).

JULIA.—Sí, ya sé... ¡Todos son lo mismo!

VECINA.—¿Qué era?... ¡Si se puede saber!

JULIA.—Sí... Una tarjeta del doctor González.

VECINA.—¡Ah, sí!... ¿Donde Lidia daba lecciones de piano?

JULIA.—El mismo... Lo recomienda a su amigo... (*por el señor visitante*). ¿Va a volver?

VECINA.—En seguida. Que en cuanto acabara de comer volvería...

JULIA.—Muy bien, doña Rosario... Hágame el favor de decirle, cuando venga, que no puedo... ¡No, no!...

VECINA.—¡Ah! ¿El también quiere que Lidia?...

JULIA.—Sí, que le dé lecciones a sus chicas... ¡No, no! Esto se acabó... ¡Que no puedo, doña Rosario! ¡Que no podemos!... ¡Cualquier cosa!... (*Pausa*).

VECINA.—Yo, en su lugar, doña Julia... En fin, estas cosas tuyas... Usted dirá por qué me meto... ¡Pero es un señor muy bien! Tal vez guste de Lidia.

JULIA.—(*Amarga*). ¡Ah, doña Rosario!... ¡Usted siempre la misma!... ¡Los conoce bien poco usted!...

VECINA.—Bueno, doña Julia... Yo no sé... Usted es una señora... ha vivido más que yo... Pero un novio formal... un señor como éste... le vendría bien a Lidia, créame!

JULIA.—(*Volviéndose*). ¿Novio?... Y usted cree que ese quiere ser novio de Lidia?... ¡Ah!...

VECINA.—¡Sí, ya sé, doña Julia!... Yo también sé... Pero Lidia... Usted... Necesitan, doña Julia. (*Pausa*). ¡Yo, aunque sea una zonza, también veo, doña Julia!

JULIA.—(*Rendida, amarga*). Sí, doña Rosario, ya sé... No necesito que me lo diga... Ya sé a qué se refiere... Pero si mi hija comparece algún día ante el tribunal de la penitencia, no va a ser ella quien tenga la culpa, se lo aseguro!... ¡Pobre, mi hija!... (*Se recobra*). ¡Bueno!... ¡Esto se ha concluido, por felicidad!... Y si mi hija dió lecciones a las chicas de González, y él fué muy "bueno" (*acentuando*) con nosotros... Y si cree que porque Lidia tuvo compasión de su pobre madre en la miseria... va a hacer lo mismo con ese otro... se equivoca ese señor! ¡Yo he tenido la culpa de todo!... ¡Dios lo sabe! ¡Nadie más que yo debe cargar con el pecado!... ¡Pobre hija mía!... ¡No, no, doña Rosario!... ¡Dígale cualquier cosa... cualquier cosa!... Por suerte, esto concluyó ya... (*Animada*). Sí, doña Rosario... Creo que hemos hallado por fin la tranquilidad... ya que no puedo decir la felicidad.

VECINA.—¡Ah!... ¡Cómo me alegro, doña Julia! ¿Y con quién? ¿Se puede saber?

JULIA.—Después, después, vecina... Usted ha sido muy buena vecina con nosotros... Vaya un momentito, doña Rosario... Tengo qué hacer... Discúlpeme...

VECINA.—¡Pero, doña Julia!... ¡A mí, decirme eso!... Usted ha sido una señora, doña Julia... Esto no se olvida... aunque a veces se sea tan pobre como uno.

JULIA.—Gracias, vecina... Sí, así es el mundo... Bueno, hasta luego... Y gracias de nuevo.

VECINA.—De nada, doña Julia... (*Sale*).

Julia y Lidia

Lidia habla desde adentro durante toda la escena. La madre, dolorida aún, se recobra al final; va pesadamente hasta la puerta de su hija, con cara de vieja celestina que ha encontrado por fin un cliente seguro. Adentro, trájín de cosas de loza que se arreglan en el aparador.

JULIA.—(Arrimando el oído a la puerta). ¡Lidia!

LIDIA.—(Con la misma voz calma y grave). ¡No, mamá!... Espérate... Me embarrullas todo.

JULIA.—Bueno, no entro... es lo mismo... ¿Ya estás vestida?

LIDIA.—(Con ironía triste). Son las doce, mamá...

JULIA.—¿Las doce, ya?... ¡Qué cosa, el tiempo! ¿Qué vestido te pusiste?...

LIDIA.—¡Tsh... mamá!

JULIA.—Es que tengo una noticia que darte, mi chiquita... ¿A qué no sabes a quién he visto hoy?... (Pausa).

LIDIA.—No sé...

JULIA.—¡Adivina!

LIDIA.—(Con reproche). ¡Estoy ocupada en arreglar esto, mamá!... ¡Qué sé yo!...

JULIA.—¿No son las de Martínez, eh?... (Arrimando más el oído). ¿Oíste?

LIDIA.—Sí, oí...

JULIA.—¡Ah, ah!... ¡No vas a adivinar nunca! ¡Es una persona que hace mucho tiempo que no ves!

LIDIA.—Bueno... no sé...

JULIA.—¡Nunca adivinarías!... ¿Sabes quién? (Prosiguen las pausas de Lidia, como persona distraída por su quehacer).

LIDIA.—Bueno, dime...

JULIA.—Nébel. (Brusco silencio del trájín. La madre, al notarlo, se restrega las manos de satisfacción). ¿Oíste?

LIDIA.—(Pausa; con voz lenta y cambiada). Sí, mamá...

JULIA.—(Triunfal). ¡Ah!, ¿oíste?... ¿No te decía yo?... ¿Has visto cosa más casual?... ¿Me oyes?... (Pausa).

LIDIA.—Sí...

JULIA.—¡Ah!... ¿Y qué me dices, entonces?... ¡Nébel!... ¡Figúrate! ¡Tan luego él!... También... Diez o doce años... ¿Cuántos son?... Once, creo... ¡Qué había de figurarme yo, cuando salí de aquí!... Casi, casi no lo veo... (*Pausa*). ¿Me estás oyendo?... Figúrate que subo en el 16, en Corrientes y Suipacha... y me siento al lado de un tipo que estaba leyendo un diario... Un muchacho joven, muy quemado... ¡Buen mozo, el demonio!... ¡Uy!... En cuanto me senté lo conocí... Era él. Pero está muy cambiado... ¡Si vieras con qué gusto lo vi!... (*Pausa*). ¿El? ¡Ah!... Creí que me habías preguntado... ¡El no me conoció mucho, que digamos!... Es que también... (*Se mira en un espejito de la pared*). ¡Está bien cambiada tu pobre madre!... (*Recobrándose*). ¿Qué dices?... ¿Te cambiaste de traje?... ¡Vamos, respóndeme!... No te hagas la... Va a llegar de un momento a otro.

LIDIA.—(*Con dura sorpresa*). ¿El?...

JULIA.—¡Claro! ¿Quién quieres que sea?... Le dije que viniera a vernos... ¡Me costó, te aseguro!... Quiero que te vea bien puesta... ¡Para eso has sido su novia!... (*Se oye la voz de la vecina en el patio*). ¡Ahí está! ¡Mi hija, apúrate!... (*Aperece en la puerta Nébel*).

Julia y Nébel

JULIA.—(*Tendiéndole de lejos los brazos*). ¡Ah, aquí está! ¡Entre, Nébel, entre! ¡Entre con toda confianza!... Está en su casa, ya sabe!... Entre, siéntese aquí... ¡Qué gusto nos da! Deme el sombrero... ¡No, démelo!... Está en su casa, no se olvide... Así... Ahora, déjeme verlo... ¡Qué bien está! ¡Qué joven!... Buen mozo... ni decirlo, ¿no? Quemado, sí... (*Juntando las manos*) ¡Pero el mismo de siempre!... Lidia... (*inclinándose insinuante*). Usted no me ha preguntado todavía por ella... ¡Sí, sí!... ¡Comprendo!... Yo soy madre, Nébel!... Lidia también está igual. (*Ante una ojeada de Nébel por la pieza*). ¡Oh, no se fije, Nébel!... Esta no es una casa para recibirlo a usted... Y sobre todo cómo debe estar puesta la suya... Sí, sí... Yo sé lo que me digo... Ya no son aquellos tiempos, no... ¡Desde entonces acá, usted no sabe lo que ha pasado!... Pero ya lo conocemos a usted y usted nos conoce bien, Nébel... Y eso que yo... (*Se lleva la mano al costado*).

NEBEL.—No la hallo bien...

JULIA.—¡Oh, no!... Nada bien. ¡Estoy muy enferma, Nébel!... Ya he tenido ataques a los riñones... Y del último casi no vuelvo. ¡Soy una pobre máquina vieja, nada más!

NEBEL.—Usted ha hecho, sin embargo, lo posible para envejecerse.

JULIA.—¿Yo?... (*Comprendiendo la insinuación a la cocaína*). ¡Oh!... Eso no tiene importancia... Sí, siempre... ¿Qué quiere que haga? A mis años no se empieza a vivir de nuevo... (*Con el mismo manejo de vieja celestina*). ¡Usted, en cambio, destila salud y energía!... Se ha convertido en un lindo hombre, ¡déjeme que le diga! Lidia también está igual. (*Pausa*).

NEBEL.—¿Soltera?...

JULIA.—¡Y claro!... ¡Cómo se va a alegrar la pobre! ¡Cuántas veces hemos visto su nombre en los diarios!... Supimos también que su papá había muerto... (*Bajando la voz insinuante*). Ella hace como que no ve nunca su nombre... Usted, que es un hombre ahora, conoce bien a las mujeres, ¿no es cierto? Yo tenía antes... (*volviendo los ojos a la pared*) un retrato de su establecimiento... Un ingenio, creo. ¿Y usted vive allá o en la estancia de Entre Ríos?

NEBEL.—En el Chaco, casi siempre.

JULIA.—(*Juntando las manos*). ¡Lo que debe ser eso!... Yo a veces le digo a Lidia: “¡Si hubiéramos tenido la suerte de vivir en el campo!”... Yo misma creo que hubiera mejorado. Estoy may, muy mal, yo sé...

NEBEL.—No tanto sus riñones... Es la cocaína.

JULIA.—¡Sí, sí!... ¡Ya sé!... ¡Bastante me ha hecho sufrir, le aseguro!... (*Nébel la mira fija y largamente, con recuerdo al pasado*). ¡Sí, ya sé!... ¡Bastante lo he deplorado!... Pero estaba muy agitada en aquella época... Tenía los nervios terribles... (*Pausa*). ¡En fin!... No quiero nunca acordarme de eso... Y si no fuera por mi enfermedad... (*Suspira; se recobra*). ¡Qué Nébel! ¡Once años!... ¡Y siempre el mismo!... ¿Ah, sabe?... ¿Sabe que hubiera podido tener una porción de hijos con Lidia?...

NEBEL.—(*Sonríe*). Seguramente... (*Aparece Lidia en la puerta*).

Los mismos y Lidia

JULIA.—¡Ah, mi hija!... Ven, mi chiquita... Lo conoces... ¿no es cierto?... Supongo que no necesitan presentación, ¿eh? (*Ellos avanzan, dueños de sí, al encuentro uno del otro, sonriendo con seguridad de personas hechas ya*).

LIDIA.—Cómo le va...

NEBEL.—Mucho gusto de verla...

LIDIA.—Siéntese... (*Julia pone la mano sobre la cabeza de Lidia; con el mismo juego de siempre*).

JULIA.—¿Y? ¿Qué me dice?... ¿Es una mujer interesante o no?

NEBEL.—(*Sonríe*). Muy bien...

JULIA.—Y tú, zoncita, ¿cómo lo hallas?

LIDIA.—(*Mirándolo francamente*). Igual... pero muy quemado.

JULIA.—¿Lo hubieras conocido?

LIDIA.—¡Claro!

JULIA.—¿Y usted?... ¡Claro también!... Está igual... ¡Qué bueno! ¡Quién había de decirnos esta mañana! (*A Nébel, por Lidia*). Y la voz ¿no la halla cambiada?

NEBEL.—No...

JULIA.—Ha tenido una laringitis... Nunca quedó bien... (*Acariciándola*). ¡Pobre!... ¡Cuánto ha sufrido!... (*Se recobra*). ¡En fin!... Ya estamos reunidos... Es decir, nos hemos visto después de tantos años. (*Pausa; a Nébel*). ¿Y usted vuelve pronto al Chaco?

NEBEL.—Sí, tal vez hoy.

LIDIA.—(*Muy natural*). ¿En qué va... por agua?

NEBEL.—No, por tren.

LIDIA.—Yo creía que no estaba concluida la línea...

NEBEL.—Sí, hace tiempo ya... Es un poco más incómodo, pero se llega en día y medio.

JULIA.—¡Qué poco!... ¡Mira, Lidia, eso sí que es un hermoso viaje!...

LIDIA.—Yo me cansaría, me parece.

NEBEL.—No tanto; a veces, de bajada, vengo por agua...

JULIA.—¡Casi nunca, estoy segura!... ¡El mismo de siempre! ¡Nervioso como usted solo!

NEBEL.—No es eso... Es que ahora tengo siempre necesidad de llegar pronto.

LIDIA.—Pero ahora en verano debe ser fuerte el viaje.

NEBEL.—Sí, un poco... Sobre todo al entrar en el Chaco... Es cuestión de costumbre.

LIDIA.—(*Grave*). Sí; se acostumbra a todo uno... (*Pausa*).

JULIA.—¡Sí, ya lo creo! Hasta a ver a dos personas como ustedes, que se han conocido “bastante”, hablando del calor y de la línea! ¡Pobre mi hija! ¿No se te ocurre otra cosa que decirle a Nébel?

LIDIA.—(*Sonríe*). ¡Y qué le voy a decir!

JULIA.—¿Qué le vas a decir?... ¡Qué sé yo! Yo no tengo tus 22 años...

LIDIA.—26, mamá...

JULIA.—¡Bueno, lo que quieras! ¡Cierto que Nébel sabe bien tu edad!... Yo no sé... pero si tuviera por delante a un buen mozo como Nébel... encontraría algo más entretenido por decirle...

NEBEL.—Es que a mí me interesa también hablar de esto.

JULIA.—¿Usted?... ¡Cállese la boca!... No se vive como usted, y con la posición que tiene, para no saber qué decir a una linda muchacha!... (*Acariciándola*). ¡Esto sí te lo puedo decir, mi hija! Si no, que diga Nébel ¿No es cierto que es una linda muchacha?...

LIDIA.—(*Levantándose, sonríe grave*). ¡Lindísima! ¿Quiere café, Nébel?... Esto sí le podemos ofrecer.

JULIA.—¿Estás loca?... No habrá almorzado todavía...

NEBEL.—Sí, ya... (*A Lidia, franco*). Si no le incomoda, con mucho gusto.

LIDIA.—Ninguna... Ya tengo el agua caliente. (*Sale Lidia*).

Julia y Nébel

JULIA.—(*Acercándose, en voz baja y arrullante*). ¿Y?... ¿Qué me dice?

NEBEL.—Muy bien...

JULIA.—¡Ya lo creo!... Es una mujer como no hay dos. ¡Pobre, mi hija!... ¡Vivimos tan mal, si viera!... Aquí tiene nuestra casa... Nosotros... ¡véanos!... (*Pausa*). Pero no quiero lloriquear, no... ¡Por ella lo siento, pobre hija mía! ¡Le haría tan bien un poco de vida al aire libre!... ¡Cuántas veces hemos deseado ir a pasar unos meses al campo, y siempre con el deseo! ¡Y todo por falta de relaciones!... Antes podíamos, usted sabe bien... Ahora... pobre y vieja como está

una... ¡Es tan difícil tener un amigo en estas condiciones!...
(*Ojeada a Nébel; pausa*).

NEBEL.—A Lidia, no sé... Pero a usted le convendría cuidarse más.

JULIA.—(*Abriendo las manos*). ¿Yo?... ¡Para qué! ¡Yo soy un cascajo, Nébel! ¡Nada me importa en esta vida! ¡Oh, yo sé lo que me digo!... Pero ella, la pobrecita, ¡qué culpa tiene de que yo sea una vieja inútil para nada! ¡Yo lo sé, Nébel, lo sé bien!... En el campo en seguida se repondría. (*Pausa difícil; bruscamente*). ¡Vea, Octavio!... ¿Me permite ser franca con usted? Sí, ya sé, Octavio... Yo también lo quiero como a un hijo... Usted lo sabe. (*Nueva pausa; se decide por fin*). ¿No podríamos pasar una temporada en su establecimiento?... ¡Nébel! ¡Soy yo, una madre, quien se lo pide!...

NEBEL.—Soy casado...

JULIA.—¡Casado! ¡Usted, Nébel! ¡Oh, qué desgracia!... Es decir... Perdóneme, ya sabe... No sé lo que me digo... ¡Tan joven! (*Cambia de tono*). ¿Y su señora vive con usted en el establecimiento?

NEBEL.—Generalmente... Ahora está en Europa.

JULIA.—¡Con sus padres, seguro! ¡Ah, los padres!...

NEBEL.—Sí, está un poco enferma...

JULIA.—¡Pobre señora! En Europa, ¡tan lejos!... Es decir... (*Pausa; abriendo los brazos, con lágrimas*). ¡Nébel!... A usted se lo puedo contar todo... Usted ha sido casi mi hijo... ¡Nébel! ¡Estamos poco menos que en la miseria!... ¡Nada, nada!... ¡Lo que ve, y eso! Ya ve cómo estamos... No podemos más... Antes, Lidia... ¡No, no sé lo que me digo!... ¡Por ella, pobre hija mía! ¿Por qué no quiere que vaya con Lidia?... Usted nos conoce bien, ¿no es cierto?... ¡Qué felices seríamos! No le molestaríamos en nada, no tenga miedo! ¡Oh, lo que es eso, no!... Vea cómo vivimos... (*Pausa, Julia ojea atrás y se acerca con el mismo juego de vieja celestina*). ¡Oiga, Nébel!... Usted me conoció antes, sí... Ahora le voy a hacer una confesión de madre... en toda confianza... (*Pausa*). Usted conoce bien el corazón de Lidia, ¿no es cierto? (*Espera respuesta en vano. Acercándose más, baja la voz*). Sí, sí... ¡Usted la conoce bien! No me venga... (*Con una guiñada espesa*). ¿Y usted cree que Lidia es mujer de olvidar cuando ha querido?... (*Pausa; Nébel se levanta en silencio*). ¡Cómo, Nébel! ¡Se va!... (*Nébel niega con la cabeza; da unos pasos*). ¡Ah, ya decía yo!... (*Mirándolo caminar embelesada*). ¡Qué muchacho!... ¡Elegante como siempre! (*Pausa; en voz baja, ansiosa*). ¿Sí, Nébel? ¿Consiente?... (*Cruzando las manos*). ¡Es una madre, Nébel, quien se lo pide!

NEBEL.—Sí. . .

JULIA.—(Con un gran suspiro). ¡Ah! ¡Ya decía yo! . . . No se vive lo que uno ha vivido, para equivocarse respecto de las personas. ¡Gracias, Nébel, gracias! ¡Gracias de nuevo! ¡Una madre es quien se las da! . . . ¡Uy! ¡Qué felicidad! ¡Mi pobre hija será tan feliz! . . . (Se lleva bruscamente la mano al costado, donde siente una puntada). Y yo también, créame. . . necesito un poco de paz. . . ¡Estoy mal, muy mal!

NEBEL.—(Mirándola largo). Creo lo mismo. . . Cuidese.

JULIA.—(Con sonrisa amarga). ¡Lo sé, lo sé! ¿Cree usted que no lo sé? . . .

NEBEL.—No son los riñones.

JULIA.—¡Oh, la cocaína! . . . ¡Siempre lo mismo! . . . No tiene nada que ver.

NEBEL.—Sí, no hay otra cosa. . . Y esa sola condición le impondría.

JULIA.—¿Qué cosa? . . . Dígame. . .

NEBEL.—Que tenga juicio. . . Se está matando con eso. . . Usted lo sabe tan bien como yo.

JULIA.—¡Lo sé, lo sé! ¡Muchacho siempre! ¿Cree que a mis años se compone esta vieja máquina? (Se levanta con dificultad). No, es mi riñón. . . Yo sé. . . lo conozco. . . (Se recobra). En fin, ya pasará algún día. . . Dejemos esto. Porque ahora. . . (Apretándose los ojos). ¡No quiero ni pensar en la vida que pasaremos! ¡Y cómo, cómo estará puesta su casa! . . . (Aparece Lidia con el café).

Los mismos y Lidia

JULIA.—¡Ah, tú, mi chiquita! . . . Ponlo ahí. . . Acérquese, Nébel. . . O no. . . Mejor trae esa silla aquí. . . ¡Para qué incomodarlo! . . . (Ante un gesto de Lidia). ¡Y qué! . . . ¡qué tiene! . . . Nébel nos conoce bien. . . no seas tonta! ¿Verdad, Nébel? . . . (A Nébel). ¿Mucha azúcar? . . .

NEBEL.—No, dos terrones.

JULIA.—¿Dos solamente? . . . (A Lidia). ¡Y económico! ¡Ya ves, Lidia! ¡No se dirá que es porque no tiene azúcar! ¡El, con un ingenio entero! (Pausa). ¡Ah! ¿No sabes, Lidia? . . . Nébel nos invita a pasar una temporada en su establecimiento. . . ¿Qué me dices? (Lidia permanece muda, mirando a Julia, y Julia a Nébel). ¡Así son éstas! . . . ¡Ahí la tiene! . . . ¡Muriéndose

de gusto, y ni una palabra! (*A Lidia*). ¡Ah, y no saber lo mejor... Está casado... ¿Qué dices?... (*A Nébel*). ¡Usted sí que que se puede decir que es un marido joven y buen mozo! ¡Da gusto! (*Pausa; Lidia mira largo a Nébel con dolorosa gravedad*).

LIDIA.—¿Hace tiempo?...

NEBEL.—Cuatro años...

JULIA.—¡Ah, eso no me lo dijo! ¡Cuatro años! ¡Es una eternidad, cuatro años! ¡Y tan joven! (*Levantándose*). ¡En fin, voy un momento adentro!... No puedo más ya... me caigo. Ustedes díganse lo que quieran... (*Con una guiñada*). ¡No tienen más que recordar!... (*Sale*).

Lidia y Nébel

Pausa larga. Lidia pasea lentamente con la cara apoyada en la mano.

LIDIA.—¡Perdónela a mamá!... Ha pasado por muchas cosas... ¡Está muy vieja! (*Pausa*).

NEBEL.—No hubiera creído hoy...

LIDIA.—Sí... ¡Es todo lo que nos reservaba el destino!... (*Pausa*).

NEBEL.—(*Sordamente*). ¡También lo siento yo!... (*Pausa*). Si quiere, me voy... (*Lidia lo mira largo*). Me voy para siempre...

LIDIA.—(*Amarga*). ¡Para qué!... ¡Ya hemos caído bastante bajo!... (*Larga pausa*). ¡Lo único que siento... es haberlo conocido antes!... (*Pausa; Nébel se acerca a ella por atrás*).

NEBEL.—¡Lidia!... (*Lidia se ha sentado con la cara en las manos. Vuelve el rostro a él, conteniéndolo con la mano*).

LIDIA.—¡No, no!... Después... (*Pausa*).

NEBEL.—¡Lidia!... ¿Queda algún recuerdo?...

LIDIA.—(*Vuelve dolorosa la cabeza a él*). ¿Recuerdo?... ¡Por eso le he dicho que hubiera deseado no haber conocido nunca!... (*Pausa; camina*). Ahí viene mamá... ¡Perdónela, perdónela!... Ha sufrido mucho... Está muy vieja ya...

NEBEL.—Y usted... ¿me perdona?

LIDIA.—¿Yo?... (*Amarga*). ¡Yo no tengo nada que perdonar!... ¡No que me perdonen tampoco!... (*Entra la madre*).

Los mismo y Julia

JULIA.—Ahora sí... Siquiera puedo caminar como la gente... ¿Y?... ¿No se han aburrido?... (*Juntando las manos*). ¡La parejita! ¡Hum!... ¡Buen mozo de muchacho!... ¡Pocos pueden decir que tienen la suerte de usted!... Bueno, mi hija... (*Acariciándola*). ¿Felices, verdad?... ¿Y, Nébel... cuándo nos vamos? ¡Me muero ya, pensando!...

NEBEL.—Había pensado irme esta tarde... Cuando usted quiera.

JULIA.—¡Pero ahora mismo! ¿Verdad, Lidia?... No tenemos nada qué arreglar... (*Se lleva de nuevo la mano al costado, con vivo dolor. Pausa*).

NEBEL.—Es lo que me parece... que usted no está en estado de hacer un viaje.

JULIA.—Sí, sí... esto pasa... Ya conozco. Son unas puntadas terribles... Está por venirme otro ataque.

LIDIA.—¡Mamá!...

JULIA.—(*Recobrándose*). ¡Y qué!... Tú sabes bien... ¿Crees que no me voy a sentir mejor allá?... ¡Ah, no Nébel! Me moriría, le aseguro, quedándome aquí después de... ¡No, vamos hoy mismo! Dentro de una hora estaremos prontas. ¿A qué hora sale el tren? Porque vamos a ir en tren, ¿no?

NEBEL.—Sí... si usted se atreve.

LIDIA.—(*Haciendo un esfuerzo aún*). Mamá...

JULIA.—¿Qué, mamá?... ¿Crees que no me animo?... ¿Pero estás loca?... Como si no me conocieras... y no supieras cuánto haría por tu felicidad, sin vergüenza! ¡Sí, Nébel, hoy mismo!... (*Nébel toma el sombrero*).

NEBEL.—Sale a las cinco y media... Yo pasaré por aquí.

JULIA.—¿Usted?... ¡Ah, el de siempre!... ¡Siempre el mismo muchacho galante!... Bueno, hasta de aquí un momento... A ver, tú Lidia... ¿Y? ¿No se dicen nada?... ¡Qué gente!... (*Empujándola del hombro*). ¿No le das un beso, siquiera?... ¡Vamos, tonta!... (*Ellos se dan la mano, graves*). ¡Muy bien! ¡Muy lindo!... Se dan la mano... En fin... hasta luego, Nébel.

NEBEL.—Hasta luego.

LIDIA.—Hasta luego.

JULIA.—Hasta luego... Hasta de aquí a un momento. (*Sale Nébel*).

Julia y Lidia

Comienza a caer el telón al hablar la madre; Lidia camina con la cara en la mano. Julia la mira desde la puerta.

JULIA.—¿Y?... ¿Por qué no lo besaste?... Cualquiera diría que no te va a hacer feliz después de once años, ingrata...

TELÓN

ACTO TERCERO

Hall interior de chalet, en el Chaco. Muy bien puesto. Muebles, pieles, flechas — decoración del país. Al fondo, a todo lo ancho, vidriera con cortinas. Mesita de té a la derecha, primer término. Mas lejos, escritorio. Cuando la luz está encendida en el cuarto de la galería, se ve vagamente a través de los vidrios. Nébel viste breeches, polainas y camisa blanca.

Lidia y Ambrosia

Diez de la noche. Lidia dispone el té en la mesita; la sirvienta la ayuda.

LIDIA.—Gracias, Ambrosia... Ya está... ¿Y el señor Nébel? ¿En el escritorio?

AMBROSIA.—No, niña... ha salido... Fué un momento a ver a un peón... Se había roto la pierna... El lo está curando...

LIDIA.—No sabía nada... ¿Fué hoy?...

AMBROSIA.—No, niña... Hace tres o cuatro días... (*Pausa*). Lo que es el patrón, no va a dejar así no más... Es muy bueno, el patrón... (*Pausa*). Y la niña es muy buena, también...

LIDIA.—(*Con triste sonrisa*). ¡Ah!...

AMBROSIA.—Sí, niña...

LIDIA.—Bueno... Puede irse, Ambrosia... Gracias. (*Sale Ambrosia*).

Lidia y Julia

Aparece Julia en la puerta, sosteniéndose contra el marco

LIDIA.—¡Pero mamá!... (*Corre hacia ella*). ¡Qué estás haciendo!... ¡Cómo se te ha ocurrido salir de la cama!...

JULIA.—(*Con voz y actitud muy quebradas*). No, mi hija... no puedo más... ¡déjame!...

LIDIA.—¡Mamá!

JULIA.—Déjame... déjame sentar un rato... (*Lidia quiere contenerua. La madre avanzando*). No me va a hacer nada... yo sé...

LIDIA.—No, mamá... En el estado en que estás... ¡Déjame!... yo te llevo...

JULIA.—No, no... (*Recobrándose*). ¡Ah, mi pobre hija!... ¡Si supieras lo que sufro!... Es de acá a acá... ¡Ah! no me deja ni respirar...

LIDIA.—¡Por lo mismo!... Mamá... Es una locura lo que haces...

JULIA.—No... (*Avanzando sostenida por su hija*). No puedo, te aseguro... no puedo en la cama... Un calor horrible... (*Por el corazón*). Es aquí... ¡Me ahogo, me ahogo! Déjame... déjame sentarme...

LIDIA.—(*Con ternura*). Mamá... pobre... Ya pasará... Ten paciencia...

JULIA.—¡Paciencia! ¡paciencia!... Sí, mi hija... Todos decimos eso... Pero cuando se llega a mi edad... y se ha vivido lo que yo... ¡Ay! ¡Qué cosa atroz!... (*Recobrándose*). Pero ya empieza a pasar... Ya se va a ir...

LIDIA.—¿Quieres algo?... ¿Te traigo un almohadón?...

JULIA.—¡No!... déjate de almohadón... Ya tengo bastante con la cama... (*Larga pausa*). Sí... para ti todo es fácil... ¡Paciencia!... Esto queda para ti, que eres joven... ¡Ah!... ya creo que pasa...

LIDIA.—¿Estás mejor?...

JULIA.—Sí, en este momento... pero cansada... quebrantada, como no te haces una idea... Sí sigo así, no sé qué va a ser de mí... (*Mirando alrededor*). ¿Y Nébel?...

LIDIA.—(*Sin levantar los ojos, mientras sirve el té*). Ya va a venir... Salió un momento...

JULIA.—¿A estas horas?... ¿Qué ha ido a hacer?...

LIDIA.—No sé... (*Pausa*).

JULIA.—¡Linda confianza tienes tú!... ¡Alguna chinita, seguro!...

LIDIA.—No sé...

JULIA.—En fin... son cosas tuyas y de él... Yo me lavo las manos. (*Pausa. La vieja se arrepiente, tiende la mano para atraer a Lidia*). No hagas caso a tu pobre vieja... Es que me pongo mal... Y desde esta mañana... ¡No! Yo quiero verte feliz... ¿me oyes?... Todo lo paso... enfermedad, dolores... (*Con sorda reticencia*) “humillaciones”... con tal de verte feliz...

LIDIA.—(*Levanta los ojos*). ¿Por qué dices “eso”?...

JULIA.—(*Vieja hipócrita y temerosa*). ¿Qué dije?... No sé cómo... Pero soy feliz viéndote... ¿Verdad, mi hija, que eres bien feliz?

LIDIA.—(*Con muerta sonrisa*). Sí, mamá...

JULIA.—¡No lo dices muy alegre, que digamos!... ¡Ah, lo que es yo... si no fuera por... (*Pausa; ojeando el hall*). Se está bien acá... Un verdadero dueño de casa, Nébel... Y te quiere, mi hija... te quiere mucho, créeme a mí... (*Ante una amarga sonrisa de Lidia*). ¡Eh; no te hagas también la monjita, qué embromar!... ¡Lo que falta es que digas también que duermes sola todas las noches!

LIDIA.—(*Como si no oyera, llama a la sirvienta*). ¡Ambrosia!

JULIA.—¿Qué vas a hacer?...

LIDIA.—Nada... el té... No le gusta que lo esperen... Después se hace el té para él. (*Pausa*).

JULIA.—Y tú... ¿por qué no lo esperas a él? (*Va entrando la sirvienta*). ¿Te has vuelto muda?

LIDIA.—No... Es lo mismo...

Los mismos y Ambrosia

LIDIA.—Lleve la tetera, Ambrosia... Y tenga agua pronta para cuando venga el señor.

AMBROSIA.—Muy bien, niña...

Julia y Lidia

JULIA.—(*Por la sirvienta, siguiéndola con la vista. Ambrosia no es india*). Estas indias también se harían matar por él... Sabe hacerse querer... no se puede decir... (*Pausa*). Y no es que tenga la mano blanda... (*Lidia levanta los ojos*). ¡No, no se trata de pegar!... ¡Ya estás tú también!...

LIDIA.—No he dicho una palabra...

JULIA.—¡Sí, ya!... ¡No te toquen a tu Nébel!...

LIDIA.—¡Mamá!...

JULIA.—¡Y qué! ¿No te puedo decir eso?... ¡A la menor cosa sobre Nébel, ya saltas!...

LIDIA.—(*Cansada*). ¡Pero si no te he dicho nada!...

JULIA.—¡Y aunque dijeras!... Nada más natural, yo creo, en tu caso, que defenderlo... (*Pausa*). Tú, por lo menos, no creo que tengas queja... (*Con reticencia*). ¡Ojalá pudieran todos decir lo mismo!...

LIDIA.—¡Tampoco las tienes tú, me parece!...

JULIA.—¡Oh, yo yo!... Yo soy otra cosa... ¡Valgo bien poco para el señor Nébel!...

LIDIA.—Sí... ya sé a dónde vas...

JULIA.—¡Ah sabes!... ¡Y esto te parece muy bien!...

LIDIA.—¡Mamá!...

JULIA.—(*Remedando*). ¡Qué, “mamá”!... (*Pausa*). Ya estoy vieja, mi hija... ¡No se ve todos los días lo que estoy viendo yo!...

LIDIA.—¿Qué? ¿qué ves?...

JULIA.—¿Lo que veo?... ¡Que ya no te importa un pito de tu madre!... ¡Esto es lo que veo!... ¡Que todo es Nébel, y Nébel y Nébel!...

LIDIA.—(*Acercándose dolorida*). Mamá... no seas así... Tú sabes bien que todo no es cierto... ¡No, no es cierto!... No te digo nunca una palabra de él... ¿Para qué dices, entonces?... ¡Vamos! Soy siempre la misma para ti... lo sabes bien...

JULIA.—(*Recalcitrante*). Sí, sí...

LIDIA.—Es que no estás bien... Cuando te pones enferma... (*Pausa*). Y de él... ¡qué quejas tienes!... (*Ante un gesto de ella*). Sí, ya sé... “la bendita cocaína!”

JULIA.—(*Herida*). ¡Ah! ¡Y lo sabes! ¡Y te parece muy natural... ¡Tú, que estás mamando todavía, puedes comprender lo que es una vida gastada como la mía!...

LIDIA.—¡Si no te juzgo!... No te reprocho nada... Nunca te he dicho nada, lo sabes... Pero es cierto o no lo que te ha dicho Nébel... No te han dicho todos los médicos, eternamen-

te: “Deje eso, señora, deje!... ¡Se va a matar!”... (*Muy tierna*). ¡Mamá!... ¡Ya no tienes cuarenta años!... ¡Sé sensata!...

JULIA.—¡Sensata! ¡A tu madre!... Necesito haber vivido, para que tú...

LIDIA.—¡Pero mamá!... Compréndeme de una vez... (*Acentuando*). ¿Es cierto o no que desde que te conozco te estás matando con la cocaína! (*Se aparta cansada*). Esto no lo podrán negar, yo creo...

JULIA.—¡No, no te niego... no lo niego!... ¡No me has conocido nunca el defecto de mentir!...

LIDIA.—(*Extrañada, pero accediendo*). No... ya lo sé...

JULIA.—¡Y entonces!...

LIDIA.—No quiero decir eso...

JULIA.—¡Bueno!... ¡Dejemos!... Ya estoy cansada de hablar contigo... La culpa la tengo yo... Para vivir como me tratan aquí...

LIDIA.—¡Pero dí de una vez, por favor!...

JULIA.—¡Ah, que diga!... ¿Y qué es lo que hacen conmigo?... Bueno, te lo voy a decir, porque tú también estás con él: ¿quién tiene derecho aquí en la casa a meterse con lo que sólo me eimpotra a mí?... ¿Quién es él, tu Nébel, para meterse conmigo? ¿Quién es él para robarme lo que es mío?

LIDIA.—No te ha robado nada, mamá... Te ha prohibido la cocaína.

JULIA.—¡Es lo mismo!... ¡Prohibido!... ¡Si cree él que le voy a hacer!... ¿Quién es él?... ¿Por qué no me la quiere dar?... ¡Prohibido!... ¡Que me la deje a mí, y va a ver el caso que hago de él!...

LIDIA.—Por eso mismo, mamá...

JULIA.—¡Déjame!... (*Remedando*). “¡Mamá!... ¡Mamá!...” ¡Yo quiero la cocaína!... ¿Oyes?... ¡No puedo resistir estos dolores, te digo!... Dime de una vez: ¿dónde la ha puesto?

LIDIA.—Yo la guardé... Está guardada... ¡Mamá!... ¡Te vas a matar! ¡Sólo tú no ves esto!

JULIA.—¡Matar!... ¿Acaso he muerto... y cuando era libre de hacer lo que quería?... ¡El dolor de verte así conmigo es lo que me va a matar!... (*Pausa; depresión creciente*). Antes... cuando estábamos en Buenos Aires eras otra cosa conmigo... (*Ante una mirada de Lidia*). ¡Sí, otra cosa!... ¡Y él,

también era otra cosa, él... Muy bien que supo arreglarse para hacerme venir aquí!...

LIDIA.—(*Indignada*). ¡Mamá!...

JULIA.—¡Sí, venir aquí!... (*Pausa*). ¡Yo era feliz, te digo! ¿Qué nos faltaba?... ¿No éramos felices?... ¡Respóndeme ahora!... (*Mirando a Lidia, que baja la cabeza, muerta*). Sí... Y el, con sus palacios... (*Ojeando alrededor*) que no sé tampoco qué tienen de palacio... Es todo lo que he ganado... (*Aumenta la depresión*). Diez días acá, sufriendo lo que yo sola sé... por sacrificarme... Sí, sacrificarme... por ti... (*Chocando, llorisquea*). Pobre vieja... pobre madre vieja...

LIDIA.—¡Mamá!... (*Entra Nébel*).

Los mismo y Nébel

JULIA.—(*Recobrándose; en voz baja a Lidia*). No quiero que me vea así... no... no quiero... (*Nébel avanza; cruza al paso una breve sonrisa con Lidia, y se sienta*).

NEBEL.—Buenas noches... (*A la madre, mirándola largamente*). Y usted... levantada...

LIDIA.—(*Interviene*). Sí; hace un momento... Se ahogaba en la cama... Se encuentra mejor... (*Va a la puerta*). ¡Ambrosia! Traiga el té para el señor.

NEBEL.—(*A Julia; secamente, sin dureza*). Ha hecho una de las suyas... ¿Cómo se encuentra ahora?...

JULIA.—¿Yo, cómo estoy?... Ya ve... (*Vieja cómica*). Reuniendo todas las amarguras de mi vida para concluir de una vez...

NEBEL.—Aunque no las reuna es lo mismo, mientras tenga el poco juicio de siempre.

JULIA.—¡Juicio!... ¡Juicio!...

NEBEL.—Sí, juicio... nada más. (*Se levanta, la pulsa, observa los párpados, etc.*). Es peor usted que una criatura... Lo único malo que podía haber hecho, es levantarse.

JULIA.—¡Lo malo!... ¡Lo malo!... Para usted todo es malo!...

NEBEL.—Sí, cuando se tropieza con una mujer como usted. Sabe perfectamente mejor que yo que debe evitar a toda costa un desarreglo... Y lo primero que hace es levantarse. Después se queja.

JULIA.—¡No me quejo!... ¡No me he quejado nunca!... (*Pausa; con sorda reticencia*). De lo que me quejo es de ciertas cosas... ¡No puedo, Nébel, resistir estos dolores!...

NEBEL.—No importa... A usted, menos que a nadie, se le podría dar un calmante.

JULIA.—¡Porque no es usted quien sufre!...

NEBEL.—(*Larga mirada con alusión al pasado*). ¡He sufrido bastante en otra época... y no me quejo!

JULIA.—¡Por eso mismo!... ¡Déme un poco!... Déjeme calmar!... Me voy a morir, le aseguro!...

NEBEL.—(*A Lidia, fríamente, sin dureza*). Has hecho mal en dejarla levantar.

LIDIA.—Llegó aquí... No sabía nada...

JULIA.—¡Mal!... ¡Mal!... ¡Todo es mal para usted!... ¡Hay cosas más malas que una pobre mujer tiene que sufrir porque no es libre!...

NEBEL.—(*Sin oírla, a Lidia*). Hay que acostarla en seguida.

JULIA.—¡No, no!... ¡Me ahogo en la cama!...

NEBEL.—(*Duramente*). ¡Por favor!... ¡Tenga dos dedos de frente, siquiera!... (*A Lidia*). Puede sentarse en la cama... Tres o cuatro almohadones.

JULIA.—(*Agudo dolor de costado*). ¡Ay!... ¡Lidia!... ¡Nébel!... ¡Ya empieza!...

LIDIA.—(*Ansiosa*). ¡Mamá!... Nébel... ¿qué hacemos?...

NEBEL.—La cama... es lo único.

LIDIA.—Es que tiene razón mamá... Hace mucho calor allá...

NEBEL.—Que lleven la cama al cuarto de la galería... es mucho más fresco... ¿Quieres decirle a Ambroisa que la lleven?

LIDIA.—(*Corriendo a la puerta*). ¡Ambrosia!... ¡Ambrosia!... Dígale a Cayé que le ayude a llevar la cama a la galería... Sí... al cuarto de la galería... (*Entertanto, Nébel palpa de nuevo el riñón, etc. Tras las cortinas pasan los peones con la cama, mesita, bandejas con juego de agua, etc. Idem. Lidia, con ropas, chucherías*).

JULIA.—(*Bruscamente toma la mano de Nébel, con angustia*). ¡Ay, Nébel!... Ya va a empezar otra vez... Yo conozco... ¡No podré resistir!...

NEBEL.—Valor... ya pasará.

JULIA.—¡No, no puedo!... ¡Nébel!... ¡Por todos los santos del cielo!...

NEBEL.—Imposible... (*A Lidia, que entra*). Lidia, dile a Ambrosia que te ayude a llevarla.

LIDIA.—(*Angustiada*). ¿Te vas?...

NEBEL.—No... al escritorio un momento.

JULIA.—(*Al ver salir a Nébel, desesperada*). ¡Nébel!... ¡No se vaya!

NEBEL.—No me voy. (*Sale. Entra Ambrosia*).

Lidia y Ambrosia

Llevan a Julia por bajo de los brazos

LIDIA.—Vamos, mamá... Ten valor... Ambrosia: agárrela con cuidado... Así... Vamos, mamá...

JULIA.—¡Ah, Dios mío!... ¡Esto no va a pasar nunca!...

LIDIA.—Valor, mamá...

JULIA.—Ya empieza otra vez... ¡Lidia, mi hija!... ¡Dile a ese hombre que tenga compasión de tu madre!... Que me dé un poco... ¡No podré resistir!... (*Extenuada, lloriqueando*). Mi hija,... pídele... El buen Dios te lo pagará... (*Entran en la galería; se ven las sombras contra los visillos de la vidriera*).

Nébel, en seguida Lidia

Pausa larga. Nébel llama a Lidia en silencio

NEBEL.—¿Tú sabes que tu madre estrá muy enferma? Es que está más enferma de lo que crees... (*Pausa*). Quería decírtelo hoy... ahora cuando entré... (*Pausa*). La gracia que ha hecho con levantarse... He telegrafiado... (*Se encoge de hombros*). Estamos en la loma del diablo... Antes de la madrugada no creo que venga el médico... (*Lidia interroga con la mirada*). ¡Qué quieres que te diga!... (*Se oyen los gemidos de la enferma. Ambos vuelven la cabeza adentro. Pausa*). En el estado en que está... Y con el riñón como lo tiene... Cualquier crisis...

LIDIA.—Pobre mamá... ¡Nébel!... ¡Sufre mucho!... ¿No podrías?...

NEBEL.—(*Mirándola*). ¿Cocaína?... Ni media gota. La poca fuerza que le queda es para sufrir... (*Caminando*). Eso lo debían haber visto ustedes antes... Ahora es tarde. (*Lidia presta oído; no se oye nada en la galería*).

LIDIA.—(*Angustiada*). Nébel!...

NEBEL.—No es nada, déjala. Tiene que sufrir todavía... (*Pausa. Cambia bruscamente de lugar. Ambos hablan sin mirarse*). Lo que me reprocho como un estúpido es no haber visto esto antes... ¿Cuándo tuvo el último ataque?

LIDIA.—No me acuerdo... Hace cuatro o cinco meses, creo...

NEBEL.—Y este es el quinto. Debía haberlo visto... antes de salir. Con otra persona de vida como la gente, no sería nada. (*Se encoge de hombros*). Pero con ella... (*Larga pausa. Lidia ve la sombra de su madre que se ha levantado y corre, a punto de sostenerla en la puerta*).

Los mismos y Julia

LIDIA.—¡Mamá!...

JULIA.—Mi hija... ¡No puedo más!... ¡Son dolores horrosos!...

LIDIA.—¡Mamá!...

JULIA.—Mi hija... ayúdame... Dile... ¡No es él que sufre!... ¡El no sabe lo qué es!...

LIDIA.—Vuelve, mamá... Deja...

JULIA.—No, no... (*A Nébel que se acerca*): ¡Nébel!... ¡Por piedad!... Usted ha sido mi hijo... Lo he querido... le perdono todo... ¡Deme cocaína!...

LIDIA.—¡Mamá!...

JULIA.—¡No... déjame!... No puedo más... ¡Me muerdo!... (*A Nébel, tendiéndole los brazos*). ¡Octavio... ¡Mi hijo Octavio!... ¡Dame cocaína!... (*Cae de bruces*).

LIDIA.—¡Mamá!...

NEBEL.—(*A Lidia*). Llévala. Una sola gota la mataría en seguida.

JULIA.—¡Dame, Octavio!... ¡Mi hijo!... ¡Dame cocaína!...

NEBEL.—(*Duramente a Lidia*). ¡Llévala, tú también! (*Ha llegado Ambrosia por dentro. Nébel a Ambrosia, señalando el grupo*). Ambrosia...

LIDIA.—¡Vamos, mamá!...

JULIA.—¡No voy!... ¡No quiero!... (*La llevan adentro. Julia, llorando extenuada*). Lo que hacen conmigo... ¡Mi hija!... ¡Nébel!... ¡Es horroroso esto!...

Nébel y Lidia

Vuelve Lidia. Larga pausa

NEBEL.—Ya ves...

LIDIA.—(*Por los dolores de su madre*). Nébel... ¿No se podría?...

NEBEL.—¿Qué cosa?... ¿Concluir de matarla, robándole la mínima defensa que le queda?... Lo poco de vida que aún tiene, es para sufrir eso... (*Pausa; arranca a caminar*). No piensas mucho, tú tampoco...

LIDIA.—(*Con las manos en la cara*). Es que no puedo verla sufrir así...

NEBEL.—Ya es tarde... (*Pausa. Por la lámpara del cuarto*). Baja un poco más la luz... hay demasiada... Se va a agitar menos. (*Lidia va adentro, se inclina sobre la cama. Se oye vago diálogo, con extremadas entonaciones de cariño de Lidia. Entre tanto, entra un peón con varias cartas. Nébel está leyendo recostado de espaldas a la mesa, a tiempo que vuelve Lidia. Esta, ansiosa, sigue de lejos la lectura. Por fin no puede más*).

LIDIA.—¿Una carta?...

NEBEL.—(*Sin levantar los ojos*). Sí... (*Pausa*).

LIDIA.—¿Del médico?...

NEBEL.—(*Secamente sin mirarla*). No, de mi mujer. (*Lidia recibe el golpe, se vuelve lentamente. Nébel levanta los ojos, la sigue con la mirada, deja la carta, y arranca a caminar. Pausa. Hablan sin mirarse*). No te he querido decir eso... Tú tienes la culpa... Estoy mal... (*Pausa*). No tendría valor, te aseguro, para hablarte... para insultarte así.

LIDIA.—(*Sentada, conteniendo las lágrimas*). Sí, sí... no es nada...

NEBEL.—No te he querido decir eso... (*Pausa*). Pero estamos en una situación demasiado terrible...

LIDIA.—(*Amarga*). Sí... ya lo sé... (*Pausa*).

NEBEL.—También lo sé yo... y no sufro menos que tú. (*Pausa; sordamente*). Deberíamos haber hablado antes...

LIDIA.—(*Amarga y extrañada, lo mira*). ¿Antes?... No era fácil hacerlo contigo...

NEBEL.—Tampoco me era fácil a mí hacerlo... Ni a ti tampoco, creo...

LIDIA.—¡Aunque hubiera querido!... No te veía sino de noche...

NEBEL.—(*Se vuelve a ella*). ¿Y qué iba a decirte?... ¡Qué íbamos a decirnos!... (*Pausa*). Hemos tenido por lo menos ese pudor... (*Lidia se estremece largamente. Nébel al notarlo*): No eres tú sola la que ha sufrido...

LIDIA.—(*Amarga*). ¡Oh, tú!...

NEBEL.—Ya sé... Por eso lo repito...

LIDIA.—(*Inmensamente dolorida, porque cree interpretar el reproche de Nébel*). Yo no te engañé Octavio... (*Se apreta la cara con las manos*). ¡Necesito decirte esto!...

NEBEL.—¡No te hablo de engaño alguno!... (*Pausa*). Es otra cosa... que no entenderías tampoco.

LIDIA.—¡Oh, sí!... no creas!...

NEBEL.—Bueno... dejemos esto... Sería amargarnos mucho más... No es lo que te figuras, créeme... (*Volviendo la cabeza*). Tu madre duerme tranquila, me parece... Déjala que descanse... Voy a ver un plano... A la menor cosa, llámame...

LIDIA.—Anda, no más... Y si quiere tomar algo... ¿qué le doy?...

NEBEL.—Un poco de leche, si acaso... O no... mejor nada... Agua solamente... Pero no ha de querer nada... Llámame en seguida...

LIDIA.—Sí... (*Nébel sale*).

Lidia y Ambrosia

Lidia se mueve por la escena, abatida. Presta oído. Llama.

LIDIA.—¡Ambrosia!... (*Aparece en la puerta Ambrosia*). Vea, Ambrosia... Apronte más agua caliente... Las dos pavas grandes. Y tráigame los porrones que llevó hoy.

AMBROSIA.—Sí, niña... ¿Y el agua, la traigo en seguida?...

LIDIA.—¿La tiene caliente ya?...

AMBROSIA.—Una pava, sí.

LIDIA.—No, espere... Tráigame las dos juntas.

AMBROSIA.—¿Nada más, niña?

LIDIA.—No, nada más... Vaya, Ambrosia.

AMBROSIA.—¿Y la señora, cómo sigue?...

LIDIA.—Mal... Está muy mal...

AMBROSIA.—Si me precisa, niña...

LIDIA.—No, Ambrosia... vaya no más. (*Ambrosia sale*).

Lidia, luego Nébel

Lidia va de un lado a otro. Se inquieta al fin por el silencio del cuarto. Se asoma adentro; avanza rápidamente, da un grito, cae al lado de la cama y vuelve a salir corriendo.

LIDIA.—¡Mamá!... ¡Octavio!... ¡Octavio!... ¡Dios mío! (*Aparece Nébel*).

NEBEL.—¿Qué hay?...

LIDIA.—¡Mamá se muere, Octavio!... (*Nébel va adentro, se inclina, recoge un objeto. Lidia lo ha seguido hasta la puerta. Aparece Nébel con un frasco en la mano*).

NEBEL.—¡Es claro!... ¿Quién le ha dado esto? (*Lidia no se da cuenta*). ¡Esto! ¡El frasco de cocaína!... ¿Quién se lo ha dado?... ¡Dime, por favor!... ¡Esto!... ¿Quién se lo ha dado?...

LIDIA.—¡No sé, Octavio!... Estaba guardado... Yo lo había guardado cuando me dijiste...

NEBEL.—¿Y cómo estaba ahí?...

LIDIA.—No sé... Habrá venido con la ropa. ¡Mamá!...

NEBEL.—(*Tira el frasco, se encoge de hombros*). Sí... y ahora no hay nada que hacer.

LIDIA.—¡Dios mío!... ¿Nada, nada?...

NEBEL.—Nada. (*Lidia va adentro, cae al lado de la cama sollozando*).

LIDIA.—¡Mamá... pobre mamá!...

TELON

ACTO CUARTO

Igual decoración con el anterior

Ambrosia y Cayé

Ambrosia busca en los muebles alguna chuchería olvidada por Lidia. Entra Cayé en seguida.

AMBROSIA.—¿Y?... ¿Ya volvieron del cementerio?

CAYE.—Sí... Ahí viene el patrón con la niña Lidia... Yo tengo que ir a buscar el baúl de la niña...

AMBROSIA.—¿Para qué?

CAYE.—El patrón me dijo que le pusieran el letrero... (*Se oprime las muñecas*). ¡Lejos, el cementerio, te digo! Todavía tengo el puño cansado.

AMBROSIA.—¿La llevaron a pulso, entonces?... Es muy lejos.

CAYE.—Sí... La llevamos hasta después de pasar el tanque grande... Después la subimos en la carreta. (*Se desespera, cansado*). Bueno... ya quedó allá la señora.

AMBROSIA.—¿Fue el mayordomo también, no?

CAYE.—Sí... Y el recibidor de la madera, y don Luis... Nadie más. (*Pausa*).

AMBROSIA.—¡Pobre!...

CAYE.—Sí... es lo que yo digo... ¡Pobre niña Lidia!... Vuelve del cementerio, y en seguido se va... Voy a buscar el baúl.

AMBROSIA.—Bueno... Ahí está en su cuarto... ¿El patrón te dijo que lo trajeras aquí?

CAYE.—Sí, él mismo... De aquí se lleva bien por la galería... (*Sale Cayé y vuelve en seguida con el baúl*). ¡Pesado el baulito, te digo!... (*Ambrosia, sin dejar de hablar, escribe el rótulo, pega, etc.*).

AMBROSIA.—¡También!... Toda la ropa que trajeron ..

CAYE.—¿Y los otros baules?... ¿Van a quedar aquí?

AMBROSIA.—Sí...

CAYE.—¡Pobre niña!... Le voy a pedir un baulito para mí...

AMBROSIA.—Tené cuidado con el patrón... No ha de tener ganas que lo hagan habar mucho, hoy...

CAYE.—¿Yo?... ¡Por mí!... No voy a hablar una palabra... (*Pausa*). También el patrón... ¡No tiene suerte, el pobre!... Esa señora, tan buena... Morirse en seguida...

AMBROSIA.—No era tan buena, no...

CAYE.—¡No sé! Digo.

AMBROSIA.—¡Yo sí, sé!... Estaba muy enferma, además.

CAYE.—¡Eso sí, te digo! Cuando vino aquí, hace una semana... ya me pareció a mí que no iba a durar mucho... ¡También!... ¡Con la enfermedad que tenía!...

AMBROSIA.—Y eso que vos no sabés nada.

CAYE.—¿Yo?... ¡Y a mí!... Por la niña Lidia es que lo siento...

AMBROSIA.—Yo también. ¡Pobre!... Y tan sola, ahora... (*Pausa*).

CAYE.—Vea, Ambrosia: Yo casi me alegro. Que concluya todo, qué año... El patrón es el patrón... y la patrona es la patrona.

AMBROSIA.—Y esa señora era una tía del patrón.

CAYE.—¡Tía!... ¡Tía!... ¡Tá bueno!... ¡Tan tía como yo, del patrón!

AMBROSIA.—Es lo que no te importa.

CAYE.—¿A mí?... ¡No, ni esto!

AMBROSIA.—Pero al patrón sí le importa... Tené mucho cuidado.

CAYE.—¡Por mí!... No es por mí que lo va a saber la patrona cuando vuelva.

AMBROSIA.—No, zonzo. La patrona debe saberlo. Para esto el patrón nos dijo que era su tía. Lo que no debe saber es... (*Acentuando*). “Lo otro”.

CAYE.—(*Resuelto*). Lo que es por mí, llevo el baúl: esto quiero decir... El patrón ante todo.

AMBROSIA.—Bueno... ¿Está pronto?

CAYE.—Sí, ya está.

AMBROSIA.—(*Recogiendo una chuchería cualquiera de Lidia*). ¿Y esto? Ahora sí... La niña Lidia se olvidó... Y esto... En su valija no cabe nada...

CAYE.—(*Por el baúl*). Lo que es aquí, menos.

AMBROSIA.—Bueno... Llevá eso de una vez... Yo voy a ver a la niña Lidia. (*Sale Cayé primero. Al salir Ambrosia entra Nébel*).

Ambrosia y Nébel

NEBEL.—(*A Ambrosia, por la chuchería*). ¿Y eso?...

AMBROSIA.—Es de señorita Lidia; lo olvidó arriba del...

NEBEL.—Bueno, lléveselo. (*Al salir Ambrosia*). ¿Y Cayé? ¿Llevó ya el equipaje?

AMBROSIA.—Acaba de salir, señor...

NEBEL.—Llámelo en seguida.

AMBROSIA.—Sí, señor. (*Sale Ambrosia. Nébel busca algo en los cajones del escritorio, y entra Cayé*).

Nébel y Cayé

NEBEL.—Andá a la estación y preguntá si viene a horario el tren... (*Por la incomprensión del otro*). Si no viene con atraso... Volvé en seguida.

CAYE.—Sí, patrón... (*Sale Cayé y entra Ambrosia al mismo tiempo*).

Nébel y Ambrosia

AMBROSIA.—Dice la señorita Lidia si es hora ya.

NEBEL.—Dígale que sí. Espere... Mandé a Cayé... Bueno, dígame que puede aprontarse.

AMBROSIA.—Ya está pronta...

NEBEL.—Mejor. (*Sale Ambrosia*).

Nébel y Lidia

Nébel busca aún en los cajones el talonario de cheques. Lo encuentra, y al comenzar a escribir entra Lidia, de negro, con una valijita de mano. Se detiene en la puerta.

LIDIA.—(*Titubeando*). Si te incomodo...

NEBEL.—(*Levantando un instante la cabeza*). No; concluyo en seguida... Un momento. (*Lidia deja su valijita sobre una silla, sin avanzar. Nébel concluye de escribir*). ¿Arreglaste todo ya?

LIDIA.—Sí... ya fue el muchacho... Le dije que pusieran el rótulo...

NEBEL.—Lo pusieron. ¿Y tu valija grande?

LIDIA.—Ahí quedó... Ambrosia está acabando de poner unas cosas... (*Hace ademán de salir*).

NEBEL.—Espérate un momento... (*Sacando el reloj*). Mandé a Cayé que pregunte si viene a horario el tren. No tienes para qué esperar allá... En dos minutos estás allá. (*Pausa*).

LIDIA.—Con todo, desearía estar en la estación...

NEBEL.—Como gustes. (*Nuevo ademán de salir de Lidia. Nébel se acuerda del cheque, y tomándolo de encima del escritorio, muy natural, a Lidia*). Toma esto. (*Lidia no se da cuenta. Nébel, con un ligero encogimiento de hombros, siempre con voz muy natural*). Nada; un cheque... diez mil pesos. (*Lidia, atrozmente herida, lo mira hasta el fondo. Nébel, tranquilo, insiste*). ¡Toma, pues! (*Vencida, Lidia toma el cheque que cae de su mano. Se dobla sobre su valijita simulando buscar algo para ocultar sus lágrimas. Nébel se aparta del escritorio, camina, la mira, va a ella por fin; poniéndole la mano en la cabeza*). Perdóname... No te he querido insultar... te lo juro... Sobre todo ahora, después de lo que ha pasado... No, créeme... Es la situación nuestra... demasiado terrible. Perdóname... No me juzgues peor de lo que soy. (*Lidia cae sobre una silla, con el pañuelo por fin en los ojos, que mantendrá en ellos sin interrupción*).

LIDIA.—¡No te juzgo!... ¡No te juzgo!...

NEBEL.—¡Sí, me juzgas... y demasiado mal!

LIDIA.—No...

NEBEL.—Lo que he hecho... (*Por el cheque*) está muy lejos del insulto.

LIDIA.—(*Sollozando y sacudiendo la cabeza*). ¡Si no valgo nada!... ¡Soy un trapo para ti!...

NEBEL.—¡Te equivocas... completamente!... (*Pausa larga*). Oyeme, Lidia... Oyeme ahora porque fatalmente teníamos que hablar... Hay cosas que no puedes comprender porque no eres hombres...

LIDIA.—(*Siempre desesperada*). ¡Sí, te comprendo!... ¡Haces bien!...

NEBEL.—No, no hago bien... pero tengo que hacerlo. (*Pausa*). Oyeme; hemos caído ambos en un abismo... Hemos tenido la profunda desgracia, tú y yo... —tú más que yo, seguramente— de no haber tenido el valor de desencontrarnos...

después de lo que hemos sido antes! (*Pausa*). ¡Esto es lo que no te podía decir... y lo que me ahogaba cuando estaba contigo! Me reprochabas que no te hablara... (*Al pasar le acaricia muy dulce la cabeza*). ¡Qué te iba a decir!... ¡Qué te iba a decir... a ti!...

LIDIA.—Tienes razón... Yo tengo la culpa...

NEBEL.—¿Tú, la culpa?... (*Acariciándola de nuevo*). No, no llores...

LIDIA.—¡Sí!...

NEBEL.—No; ni tú ni yo tenemos la culpa... ¡Y tú menos que yo! (*Nébel camina de nuevo; cae por fin en una silla, la cara entre las manos. Lento.*) Lo horrible de todo esto es haber deshecho en veinte mil pedazos un recuerdo como el que yo tenía de ti!... ¡Esto es lo que lloro, y lo que tú no podrás comprender porque no eres hombre, te lo repito!... (*Pausa, sordo*). La primera noche... aquí... cuando entré en tu cuarto...

LIDIA. (*Rompe en sollozos bajo el pañuelo*). ¡Sí!... como en el cuarto... de una sirvienta!... ¡Y tú dices que no comprendo!

NEBEL.—¡No, no es lo mismo!

LIDIA.—¿No?... ¡Ah, tú no sabes!... ¡Era demasiado sufrimiento para mí, te aseguro!... (*Pausa*). ¡Tampoco sabes tú el recuerdo que yo tenía de nosotros... de mí!... ¡No sabes lo que he luchado antes... lo que me he defendido!...

NEBEL.—Si no te culpo, no... Lo que lloro, vuelvo a repetirte, no es eso... Eso ya lo supuse cuando te vi... No me he hecho ninguna ilusión. ¡No!... ¡Lo que lloro es el recuerdo de ti, que he perdido! ¡Haber enfangado lo más puro de cuanto ha habido en mí... ese primer amor de mi adolescencia! ¡Esto, esto es lo que lloro!... (*Pausa*). Tú sabes lo que eras para mí... Jamás quise mancharte, ¿me oyes? dándote un solo beso. ¡Eso, esto eras tú para mí!... Entre todas las miserias de la vida... a través de tres o cuatro amores, como todo el mundo los ha tenido... aquellos seis meses pasados contigo eran lo único puro que quedaba en mí... ¡Ah!... ¡Tú no sabes lo que es la vida... la fuerza que da entre las canalladas ajenas y propias... el recuerdo sin mancha de un santo amor immaculado!... (*Pausa. Se levanta y camina*). Esto era lo que te quería decir... que no comprenderías porque no eres hombre... (*Pausa*). ¡Y haber venido a parar a todo esto!... (*Pausa*).

LIDIA.—(*Bajo el pañuelo*). Sí, tienes razón... pero no es muy noble lo que me dices.

NEBEL.—(*Volviéndose a ella*). ¿Noble?... No muy noble, tal vez... Pero cuando se ha marchitado, como yo... Cuando

se ha pisoteado, enlodado, lo único realmente bueno que nos queda en la vida... ¡Ah!... ¡Es muy fácil para ti hablar de falta de nobleza!

LIDIA.—¡Y para ti, muy fácil reprochármelo!...

NEBEL.—No te reprocho nada... Todo está por encima de ti y de mí... No, no es un reproche... ¡Es un derrumbe de nosotros mismos!... (*Pausa*). Una sola cosa... una sola debía ser sagrada para nosotros... Y esto es lo que hemos ensuciado... ¡enfangado hasta las heces! (*Pausa*). ¡Ah!... ¡Por qué hemos vuelto a encontrarnos!... ¡Qué necesidad tenía el destino de meterse con nosotros!... ¡Qué necesidad tenía tu madre de reconocermé... de hablarme en el tranvía! ¡Y ella, tan luego!... (*Pausa*). ¡No he tenido suerte, no!

LIDIA.—Ah, tú te quejas... ¡Y yo!...

NEBEL.—No es de ti... Ya sabes lo que quiero decir.

LIDIA.—No tienes razón, tampoco... (*Pausa*). ¡Pobre mamá!... No la culpes... Tú no sabes lo que es la miseria...

NEBEL.—¡No lo sé, no!... Pero la conozco... la conocía a tu madre. (*Sordo*). Antes... en aquella época... me hizo sufrir mucho... (*Volviéndose a ella*). Tú no lo sabes, porque no te lo he dicho... Estuve a punto de pegarme un tiro... (*Ella levanta los ojos del pañuelo*). ¡Y era en serio, te aseguro!... (*Pausa*). ¡Lo que eras tú para mí, entonces!... Pero ella era otra cosa, antes! Loca y todo, conservaba un resto... ¡Oh, era otra cosa!

LIDIA.—¡Sí, porque teníamos más dinero!...

NEBEL.—¡No!... no es cuestión de dinero... Es cuestión de... (*Ella levanta los ojos*) dignidad, ¡nada más!

LIDIA.—(*Amarga*). ¡Ah! ¡Te parece a ti muy fácil decir "dignidad"!... A ti nunca te faltó nada... Siempre estuviste seguro de tu vida... ¡Tú no sabes lo que es caer... caer!... (*Pausa*). ¡Pobre mamá!... ¡Ha luchado, se ha defendido, créeme!

NEBEL.—(*Con desprecio*). ¿Ella?

LIDIA.—S, ella... (*Pausa. Habla bajo el pañuelo*). Por mí, por lo menos... (*Pausa*). Después de morir Arrizábal... ¡Sin nada, nada!... Vivimos tres años en Montevideo... Después volvimos a Buenos Aires... Trabajé al principio en casa... Cosía, cosía... Después dí lecciones de piano... ¡Hice lo que pude!... La vida, de ese modo... para nosotros que habíamos conocido otra cosa... no te das cuenta de lo que es, no! Hice lo que pude... (*Pausa; sorda*). Al fin... (*Pausa*).

NEBEL.—¿Fué entonces?... (*Pausa*).

LIDIA.—Sí... (*Se arranca*). Mamá siempre mal... Enferma y agriada... Sin un centavo en casa... Me veía llegar de noche... siempre tarde para comer... muerta de frío... (*Pausa*). ¡Ah!... ¡Te aseguro que no es muy culpable mamá, a pesar de todo! (*Larga pausa*).

NEBEL.—¿Y tú?... (*Pausa*).

LIDIA.—Yo sí... (*Nébel se acerca, le acaricia lento la cabeza, con honda ternura*).

NEBEL.—No... tú no... Perdóname, Lidia... mi pequeña Lidia de antes... (*Lidia, casi dichosa, besa la palma de la mano que Nébel le pasa de atrás por la cara*). Perdóname... Hemos tenido bien poca suerte... pobre pequeña... ¡Por qué no te encontré antes!... Siquiera esto hubiera pasado hace 4 años... antes de esto... (*Por su hogar*).

LIDIA.—(*Sacudiendo la cabeza*). ¡Hubiera sido demasiado tarde!... (*Nébel le pone la mano en la boca*).

NEBEL.—Cállate... Levanta la cara... Contigo está y para siempre, lo mejor que ha habido en mí: todo el candor de un alma de muchacho!... (*Soñando*). No me costaría mucho recordar las expresiones de cariño que usaba contigo... (*Pausa; se pasa la mano por la frente*). Es un mundo ya perdido... (*Se arranca*). ¡Bueno!... La vida es así... ¡Imposible volver atrás!... Tal es... No me quejo, sin embargo... Soy feliz... y quiero mucho a mi mujer. (*Lidia baja la cabeza. Nébel con grave cariño*). Perdóname... no te quiero hacer daño... Compréndeme... Hay en todos los hombres dos vidas bien completas y distintas... Una hasta los veinticinco... la otra después. Te he querido demasiado, Lidia; has llenado demasiado esa primera parte de mi vida, para no quererte siempre cuando cierro los ojos hacia aquella época... a pesar de todos... y de todo! ¡Qué podría decirte más!... No podrías apreciar... no sabes lo que me ha ayudado en la vida... cómo me ha sostenido, sintiéndome más bueno, la pureza de mi amor a ti!... (*Lidia llora despacio bajo el pañuelo. El le levanta la cara, tierno y dueño ya de sí*). No llores... Ya hemos hablado... Era lo que nos hacía falta, ¿ves?... Bueno, dejemos... Ten valor... (*Muy tierno y viril*). ¡Pobre pequeña!... Has tenido bien poca suerte... ¡Una de las tantas sacrificadas!

LIDIA.—(*Tierna también*). Dejemos a mamá...

NEBEL.—Si no es tu madre, no... Ella es un detalle en la vida... Es la vida misma, el cúmulo de fatalidades que pesan y se acumulan sobre una existencia... Sobre esta cabeza, no... Sobre aquella, sí... Sobre ésta, también... Aquella se escapa... ¡No pobre pequeña!... Nadie como tú, te juro, pudo esperar la felicidad con el corazón más abierto y la frente más alta!... Y

ya ves... ya ves adonde hemos venido a parar los dos!... (*Pausa*). Una sacrificada por la vida, nada más... (*Se arranca; sereno*). Bueno; por esto... (*Tomando el cheque de arriba de la mesa*). ¿Me comprenderás ahora?... (*Ella hace aún un gesto de rechazo*). ¡No! No cometas contigo misma lo infamia de suponerme otro de lo que soy. Toma... Hemos destrozado y recompuesto... hasta donde era posible, lo que quedaba entre nosotros... Hemos sufrido bastante ya... Toma... Es doloroso... como todo lo que hemos hecho... Seamos por lo menos dignos de afrontarlo. (*Gesto humillado aún de Lidia*). ¡No! Con la cabeza alta, ahora!... Toma... Para mí no es nada... Para ti... Podrás vivir casi independiente... (*Amargo*). ¡Bien sabes que vale le pena! (*Lidia se seca los ojos; tranquila y grave*).

LIDIA.—Sí... acepto...

NEBEL.—Muy bien... No sabes lo contento que me dejas... Tenía un miedo horrible de que me desconocieras.

LIDIA.—(*Mirándolo con triste sonrisa cariñosa*). No te conozco de ahora...

NEBEL.—Muy bien; ahora estoy tranquilo. (*Entra Cayé*).

Los mismos y Cayé

NEBEL.—(*A Cayé*). ¡Ah!... ¿Qué dicen en la estación?

CAYE.—El tren llega bien, patrón... Llega seis y cuarto.

NEBEL.—(*Sacando le reloj*). ¿El sulky está en el portón?

CAYE.—Sí, patrón...

NEBEL.—Bueno, andá... En seguida vamos. (*Sale Cayé*).

Nébel y Lidia

Ambos, aunque tranquilos, afectan más naturalidad de la que sienten

LIDIA.—¿Es hora ya?...

NEBEL.—Falta un rato todavía... De aquí a un momento vamos. (*Pausa*).

LIDIA.—(*Extrañada*). ¿Tú vienes también?...

NEBEL.—Sí... ¿No quieres?... (*Pausa*).

LIDIA.—No... Preferiría ir sola...

NEBEL.—Como quieras... Pero hubiera tenido placer en acompañarte... ¿quieres?...

LIDIA.—No... Mejor así...

NEBEL.—Como quieras. (*Lidia se dispone a despedirse*). Tienes tiempo todavía... En un minuto estás allí con el sulky... Cuando suene la campana, tienes tiempo.

LIDIA.—Bueno... (*Lidia da unos pasos; se compone con naturalidad*).

NEBEL.—¿Le dijiste a Ambrosia que haga llevar al sulky tu valija grande?

LIDIA.—Tú le dijiste ya...

NEBEL.—Tienes razón... no me acordaba.

LIDIA.—Sin embargo, sería bueno... (*Va hacia la puerta a recomendarle la cosa a Ambrosia. Nébel se adelanta*).

NEBEL.—Deja no más... Yo le digo. (*Nébel va a la puerta*). ¡Ambrosia! No se olvide de llevar la valija de la señorita Lidia al sulky... Si lo ha hecho ya, mejor. (*Lidia va hasta la puerta a la izquierda; Nébel se acerca también. Ambos embarcados, sin quererlo dejar ver*).

LIDIA.—(*Mirando afuera*). El tiempo se compone...

NEBEL.—Sí... van a tener un buen viaje, seguramente.

LIDIA.—Por suerte, ha llovido... Si no, la tierra debe ser espantosa...

NEBEL.—Aquí en el Chaco, no tanto... Más abajo, sí.

LIDIA.—Por suerte... (*Lidia asoma más la cabeza*). Y esos durmientes... ¿Son para la línea del Bermejo?... (*Nébel se asoma a la vez*).

NEBEL.—Sí, todos. La línea está bastante mal.

LIDIA.—Sí, salta mucho... (*Pausa; Lidia se vuelve a él*). Ah, me olvidaba... Esa enredadera que trajo el muchacho... que puse en la maceta... ¿Quieres decirle a Ambrosia que la cuide?... Es muy linda...

NEBEL.—(*Grave*). Pierde cuidado...

LIDIA.—Va a quedar bien en la galería...

NEBEL.—Sí... (*Suena la campana de la estación*).

LIDIA.—La campana... Me voy ya.

NEBEL.—(*Mientras Lidia recoge la valijita*). No te inquietes, sin embargo... En un instante están allá. (*Nébel se asoma de nuevo a la puerta*). Bella temperatura... (*Lidia, ídem*).

LIDIA.—Sí, muy linda... (*El momento final; parados uno enfrente del otro, se miran largo. Lidia le tiende al fin la mano*). Entonces... (*Nébel la estrecha un largo momento*).

NEBEL.—¡Felicidad!... Mucha!

LIDIA.—(Con triste sonrisa). Gracias... (Nébel, sin soltar la mano, le pasa la otra por la cintura y la atrae. Ella resiste —todo muy lento— y lo detiene poniéndole la mano en la cara. Con gran dulzura y muy cortadas las frases). ¡No... basta!... No hagamos... como... la otra vez... Nos hemos... encontrado... dos veces... ¡Basta ya!... (Pausa).

NEBEL.— (Sordo y lento). Y no nos encontraremos más...

LIDIA.—¡Nunca!... (Lidia mira hacia afuera, de costado, apoyada en el marco, sintiéndose débil. Por fin). Dejemos así... Conservemos... por lo menos... la memoria de... un dulce recuerdo!... (Pausa; Nébel después de mirarla largo).

NEBEL.—(Grave). Tienes razón... ¡Y de un honrado momento!... (Toma la mano de Lidia y la lleva respetuosamente a la boca).

LIDIA.—Adiós...

NEBEL.—Adiós...

TELÓN LENTO

LA FOTOGRAFIA EN LA PERSPECTIVA HISTORICA NACIONAL

*Alicia Fernández Labeque
Gabriel Gadea Sellanes
Gerardo Mendive
Oscar Jorge Villa*

En nuestra civilización, donde la imagen adquiere un carácter preponderante, escudriñar los archivos iconográficos constituye una tarea significativa no sólo por el ocasional valor artístico de la labor realizada por los fotógrafos, sino también por su incalculable trascendencia como documento histórico que nos permite, pese al devenir del tiempo, observar, allí, detenido, el acontecimiento que define una época o nos aproxima a la realidad cotidiana del momento.

El investigador, así como quien se interese por el quehacer histórico, puede a través del registro respectivo de la Biblioteca Nacional, contemplar y —¿por qué no?— participar de aquellos hechos que jalonaron el pasado del país y lograr, de este modo, un conocimiento vívido de sus principales protagonistas. Inauguración de obras públicas, manifestaciones y sucesos políticos, barrios, edificios y monumentos del Montevideo finisecular y prolegómenos de la presente centuria con la heterogeneidad de sus habitantes y la fisonomía propia de cada una de las clases sociales, transponen la mera descripción literaria y cobran vitalidad gracias a la imagen.

Metodología para la investigación del Archivo Iconográfico de la Biblioteca Nacional

Integra el archivo de referencia un profuso material (de 10 a 12.000 ejemplares aproximadamente), heterogéneo tanto en su contenido (retratos, paisajes, etc., nacionales y extranjeros) como antigüedad, originado en donaciones y adquisiciones. Para acometer la empresa de su reconocimiento, paso previo a la información del mismo para la posterior clasificación por la sección Museo, se procedió a la consulta de diversas fuentes. Entre ellas, los artículos periodísticos del Dr. José María Fernández Saldaña en virtud de pertenecer parte de las fotografías a su colección, y las revistas, libros y folletos, en especial las primeras (“La Ilustración Uruguaya”, “Caras y Caretas”, “Alborada”, “Rojo y Blanco”, “La Revista Blanca”, etc.) por utilizar profusamente la técnica fotográfica, en los inicios del 900, y además por las caricaturas incluidas, que si bien deforman las facciones a través de la acentuación de alguno de sus rasgos, éstos a la postre resultan eficaces para la identificación. En lo que respecta a los diarios, a los efectos de nuestra labor, adquieren importancia a partir de la pri-

mera década del siglo XX, sin perjuicio de los grabados aparecidos en ediciones anteriores.

A la revisión del material impreso, se sumaron la visita al Archivo Iconográfico del Museo Histórico Nacional, fundamental por significar el aporte de una investigación anterior sobre el tema, y la entrevista con personas que vivieron o tuvieron referencias directas del período histórico correspondiente.

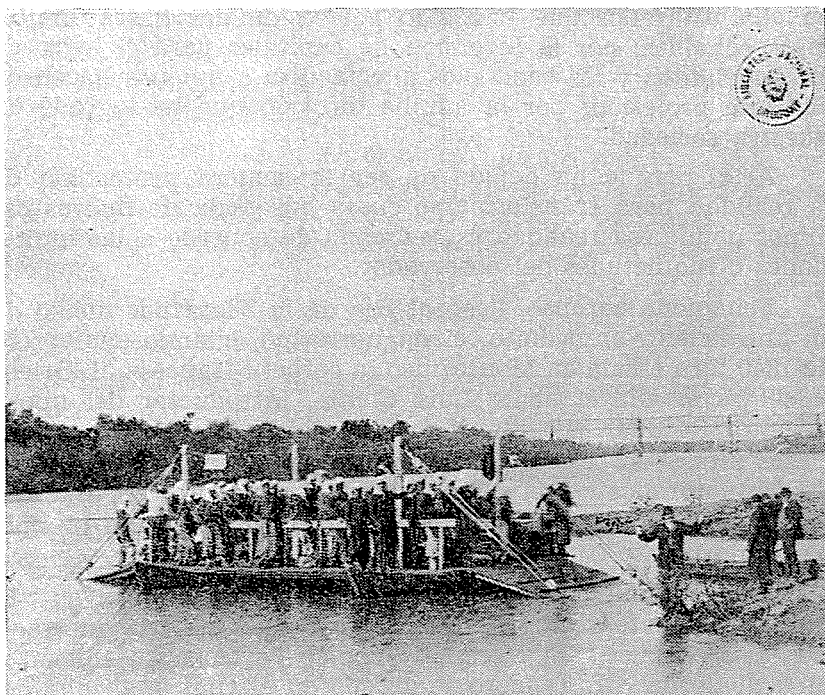
El mayor escollo se presentó en aquellos retratos de individualidades a las cuales la historiografía nacional no ha atribuido una particular trascendencia. Probablemente, varios de ellos hayan pertenecido a colecciones o álbumes particulares, lo que dificultó la tarea de búsqueda de similares, a efectos de su confrontación.

A su vez, parte de las fotografías presentan en el dorso, en forma manuscrita, la identificación del personaje, aunque no se ha podido establecer fehacientemente sobre la base de qué fuente de información y por quién fue realizada. No obstante, dichas individualizaciones han constituido un primer indicio a efectos de desarrollar nuestra labor investigadora. Ya sea que las mismas hayan podido ser corroboradas o no, a través de otros archivos o publicaciones, en ambos casos se ha dejado expresa constancia del hecho en la ficha correspondiente.

Con respecto a escenas de la vida cotidiana (fiestas, ferias, reuniones de estudiantes) o fotografías de conjunto, si bien en varias piezas no es posible el reconocimiento de todos los personajes, la importancia está dada por la figura central o por ser aquéllas un reflejo del período. Su ubicación cronológica es, en muchos casos, aproximada, tomándose como base elementos proporcionados por el mismo documento y que constituyen indicios de una época (vestimenta, medios de locomoción, etc.).

No obstante, el encontrar reproducciones en publicaciones no constituye por sí solo, una garantía de reconocimiento acertado. Así, por ejemplo, entre el material investigado hasta el momento, se halló una fotografía que fue identificada como correspondiente al viaje de instrucción que por el norte de la República realizara el Batallón 4º de Cazadores en los años 1888-1889. La revista "Rojo y Blanco" (Montevideo, junio 30 de 1901) difundió la misma ilustrando un artículo referente a la excursión mencionada, cuando el pasaje de una fuerza de infantería por el río Arapey.⁽¹⁾

(1) Se acompaña la foto con la siguiente información: "Este fotograbado representa una fuerza de infantería vadeando el Paso de la Laguna en el río Arapey por medio de una balsa sobre barcas. Tal sistema es uno de los que se emplean por el ejército en campaña para el paso de los ríos o arroyos, cuando el tiempo de que dispone no permite tender un puente, o el excesivo ancho de ellos dificulta el acopio necesario de materiales para su confección, o no se dispone del material de puentes con que debe contar todo ejército regular". (página 649).



Balsa en el río Arapey. Al fondo, puente del ferrocarril del N.O.

Por su parte, Alberto R. Méndez en su obra "Revolución Uruguaya de 1904" ⁽²⁾ identifica el documento de referencia como "Fuerzas de Melitón Muñoz en el Río de Santa Lucía". Ello no es posible, considerando que, como ha quedado señalado anteriormente, ya había sido publicada en 1901.

Complemento de la investigación iconográfica, la parte informativa estuvo pautaada por el imperativo de la mayor objetividad posible, sin pretender, además, agotar el tema. Para ello, se utilizaron diccionarios biográficos,⁽³⁾ libros generales y específicos, así como la prensa de la época por sus pormenorizadas crónicas de los sucesos.

Fotografos y fotografías en el Uruguay

Innovación técnica del siglo XIX, en la fotografía se asocian la industria y el arte. Industria, por los procedimientos

(2) Montevideo, Belloso y Cía. Editores, 1904, pág. 14.

(3) Vgr. "Diccionario Uruguayo de Biografías. 1810-1940" de José María Fernández Saldaña (Montevideo, Editorial Amerindia, 1945); "Historia de Paysandú. Diccionario Biográfico" de Augusto I. Schulkin (Buenos Aires, Editorial Von Roosen, 1958, 3 tomos) y "Uruguayos contemporáneos" de Arturo Scarone (Montevideo, Imp. y Casa Edit. "Renacimiento", Libr. "Mercurio" de L. y M. Pérez, 1918; Barreiro y Ramos, 1937). De suma utilidad resultaron, en especial, las obras citadas de A. I. Schulkin y A. Scarone (edición de 1918), por complementar en ciertos casos la información de algunos personajes con sus respectivas fotografías.

en ella utilizados que han sido perfeccionados hasta límites insospechables; por la inversión de capitales para el logro de esos adelantos y los beneficios que facilita a quienes hacen de ella una profesión; por la amplia difusión que ha logrado en nuestra sociedad.

Arte, porque ha dejado de ser la somera percepción de la realidad para transformarse en la búsqueda de nuevos caminos donde esa realidad es re-creada de acuerdo a las impresiones e inquietudes del observador.

Fenómeno europeo, llegó al Río de la Plata por medio de su antecedente inmediato, el daguerrotipo, cuando en febrero de 1840 hizo escala en Montevideo la corbeta francesa "L'Orientale" y con ella el abate Luis Comte, introductor del nuevo invento. Peculiar acogida tuvo este adelanto técnico en las clases altas europeizadas, generación de argentinos y orientales deslumbrados por el romanticismo y residentes en una ciudad cosmopolita por el aluvión inmigratorio del Viejo Mundo, particularmente francés.⁽⁴⁾

El 4 de marzo el Dr. Florencio Varela publicaba en "El Correo" un extenso artículo sobre la creación de Daguerre.⁽⁵⁾ Dos días después, "El Nacional" dedicó parte de su edición a un trabajo del Dr. Teodoro Vilardebó en el cual analizaba detenidamente su técnica y funcionamiento y noticiaba que el abate Comte había realizado varios experimentos en la capital, el más solemne en la mañana del 29 de febrero en la Sala de Sesiones del Cuerpo Legislativo, contándose entre los presentes los Presidentes del Senado y Cámara de Representantes, Luis Eduardo Pérez y Manuel Basilio Bustamante respectivamente, el del Superior Tribunal de Justicia, el Fiscal General y varias otras notabilidades civiles y militares.

Agregaba que: "Es sensible que el Daguerrotipo no se pueda aplicar á sacar retratos, que á ser posible, serían sumamente parecidos; pero a ello se opone la dificultad casi insuperable de la completa inmovilidad del rostro y principalmente de los ojos, estando aquel expuesto á los rayos del sol (...)"

No obstante, la técnica del daguerrotipo ya estaba en marcha. Prueba de ello, y contrastando con el último párrafo transcrito, lo constituye el aviso publicado en "El Nacional" del 21 de noviembre de 1845: "DAGUERROTIPO. RETRATOS Y

(4) Además de la prensa de la época a que hacemos referencia en este trabajo, puede consultarse: a) Artículo de José M. Fernández Saldaña "Daguerrotipos, fotografías y fotógrafos" en el Suplemento dominical de "El Día" (Montevideo, noviembre 17 de 1940); b) Jorge Páez Vilaró, "Recopilaciones Históricas. Los primeros fotógrafos en nuestro país", en Revista del Foto Club Uruguayo, Año I, Nº 2, Agosto de 1953; c) W. E. Laroche, "Derrotero para una historia del arte en el Uruguay". Tomo II. "Los precursores" (Montevideo, 1961, página 194). d) Augusto I. Schulkin, "El evocador prestigio del daguerrotipo", en Suplemento dominical de "El Día" (Montevideo, 1º de abril de 1979).

(5) Según referencia hecha en "El Nacional" del 5 de marzo de 1840.

ENSEÑANZA. — D. A. Estapahani, artista recién llegado á esta capital, ofrece al respetable Público sus servicios, tanto para sacar retratos en pocos segundos como para enseñarlos á hacer en una semana.

D. A. Estephani posee el secreto de un nuevo método, por el cual se obtiene el retrato con la mayor perfección, *á la sombra, y en cualquier tiempo*. Podrá pasar á las casas particulares siempre que así lo prefieran las personas que se sirvan ocuparlo.

Calle de Misiones, n.º 65, desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde.”⁽⁶⁾

Su utilización comercial se refleja en sucesivos anuncios publicados en la prensa de la época. Entre los primeros que instalaron gabinetes a estos efectos se cuenta Mr. J. R. Bennet, artista neoyorkino, quien después de haber ejercido su profesión por espacio de seis meses en Buenos Aires cruza a Montevideo instalando su estudio “á los altos de la casa de Melo, esquina de las calles del Cerrito y Solís, n.º 32”.⁽⁷⁾

Finalmente, el daguerrotipo sería reemplazado por la fotografía, sin perjuicio de que durante varios años coexistieran las más diversas técnicas de impresión, tal como lo demuestra el aviso que insertamos en la página siguiente.⁽⁸⁾

Entre los profesionales que alcanzaron mayor prestigio en nuestra capital se cuentan los norteamericanos Bate, los hermanos Dolce, Chute y Brooks, Masoni, y, quizás el de mayor renombre, el inglés Juan Fitz Patrick (1847-1928). Según Fernández Saldaña este último habría llegado a la República el 19 de febrero de 1868: “Después de algunos años dedicados a tareas particulares de enseñanza en Montevideo y en campaña, volvió a su antiguo oficio de fotógrafo como operador en lo de Massoni.

Un tiempo establecido en la Villa de Minas, bajo la razón Fitz-Patrick y Rodríguez, vino de allí como empleado principal de Chute y Brooks, y al fin concluyó por abrir un estudio propio en la calle Rincón, (...).

Fotógrafo infalible de todos los actos oficiales y sucesos destacados de la época, reunió don Juan una gran colección de negativos de alto valor histórico-social (...). Algunas fotografías obtenidas personalmente por Fitz-Patrick como por ejemplo la última de Gregorio Ortiz en 1886 y la del atentado contra el presidente Borda en agosto de 1897, repútanse justamente famosas.”⁽⁹⁾

(6) El subrayado es nuestro.

(7) “El Nacional”, 13 de enero de 1846.

(8) “La Reforma Pacífica”, 1.º de noviembre de 1862.

(9) José María Fernández Saldaña, “Diccionario Uruguayo de Biografías 1810-1940”. Montevideo, Editorial Amerindia, 1945, páginas 477-78.”

GRAN GALERIA ORIENTAL DE REFRATOS



118—MISIONES—118

En esta galeria se sacan toda clase de retratos
Sea en chapa, u/s, vidrio, papel, como tarjetas
estereoscopio, y principalmente a la Senalypia

Nueva invencion de retratos muy superiores a todos
los hechos hasta ahora, porque dan el relieve y belleza
de los retratos al óleo y la semejanza perfecta de la
fotografía. Este sistema poco conocido aun en Euro-
pa está llamado a sobre ponerse a todos los demas
sistemas sea cual fuera el método empleado hasta
aqui, por la finura del colorido y la duracion de esos
retratos que no se espuestos como los demas a man-
charse ni borrarse.

Los retratos que están a la vista del público en esta
galeria y hechos por este sistema, prouaban mejor a
favor de esa maravillosa invencion que cuanto se pu-
diere hacer.

El dueño de esta galeria ofrece al mismo tiempo
sus servicios a los Sres. Retratisas y al público en ge-
neral, con la variedad de artículos para la fotografía
que tiene en su casa y que está recibiendo todos los
meses directamente de Paris. Este surtido consiste
principalmente en: máquinas de todos tamaños, cajas
parapartón, chapas, cuadros, albums, ácidos, etiera
alcohol sulfato de fierro, cianuro de potasio, hiposulfito
papel albuminado, papel salado, papel sin preparar de
Saxe, papel negativo, nitrato de plata, cloruro de oro,
bromuros, ioduras, ácido piroglico, acético, gálico,
fuentes de porcelana horizontales y verticales, guan-
tes de goma, banditas, barnices positivos y negativos,
algodon pólvora, koolio, métronomas, morteros de
cristal, medidas de graduar, vidrios en hojas grandes
stereoscopios con y sin vistas, embudos de gutta y de
cristal, conchitas de plata y oro, colores fijos, chassís
positivo, bitume de Judea, colodion normal, colodion
sensibilizado, tratados de fotografía en frances, y mu-
chos otros artículos concernientes al arte y que no se
mencionan por su mucha estension, y que todos se
venderán a precios muy equitativos.

J. Y. I. C. O.

El dueño del establecimiento.

Henrique Schickendantz.

1726

o 1° = por mes.

*Investigación de una serie fotográfica:
la Guerra del Paraguay a través de la imagen*

Entre los hechos destacados de nuestra historia, registrados por los fotógrafos en la segunda mitad del siglo pasado —defensa de Paysandú, deportación de principistas a La Habana, conmemoraciones del 25 de agosto, manifestaciones, etc.—, sobresale la Guerra del Paraguay (1865-1870) por su carácter de conflicto internacional que involucró a cuatro de las jóvenes naciones latinoamericanas.

Complemento del análisis histórico, la serie de documentos gráficos captados por Bate y Cía., constituyen un aporte valioso para el estudio de dicha conflagración. Si por aquél se pretende explicar los motivos de la guerra, la situación de los beligerantes, los acontecimientos militares, y su desenlace, las imágenes proporcionan al investigador un testimonio vivo del campo de batalla y sus protagonistas. Desfilan así ante nosotros, en el marco peculiar de la geografía paraguaya, los actores principales del drama —Bartolomé Mitre, Francisco Solano López, Venancio Flores, el marqués de Caxías— y los anónimos integrantes de las fuerzas en pugna que aparecen en la tranquilidad relativa del campamento, en el fragor de la lucha, en la satisfacción de la victoria o la humillación de la derrota, en la desolación de la muerte.

Expresa el Dr. José María Fernández Saldaña que fue en dicha contienda donde por vez primera, tratándose de Sudamérica, los episodios militares y los múltiples aspectos de los ejércitos de operaciones se documentaron gráficamente con amplitud bastante para justificar el título de “La Guerra Ilustrada” aplicado a las distintas series de fotografías obtenidas sobre los mismos campos de combate.⁽¹⁰⁾ “Correspondió a la casa montevideana Bate y Cía. —fotógrafos norteamericanos— la iniciativa de mandar al Paraguay el equipo de operadores que bajo la hábil dirección de Esteban García hizo la crónica ilustrada de la etapa más rigurosa de la campaña en el ensangrentado triángulo del sudoeste del territorio paraguayo. Precursor el fotógrafo capitalino de los bravos corresponsales de guerra de nuestros días, muertos en el frente, aunque García salvó de tan triste destino (...), no le fue dado librarse de las acechanzas del clima y del ataque de las dolencias mortíferas que azotaron las filas beligerantes. Así enfermó del ‘chicho’ en aquellos esterales plagados de mosquitos que transmitían traidoramente el mal sin que en todo el resto de su vida pudiera considerarse libre de la insidiosa infección palúdica.”⁽¹¹⁾

(10) “Notas gráficas de la campaña del Paraguay”. Suplemento dominical de “El Día”. Montevideo, octubre 31 de 1943.

(11) *Ibidem*.

De tarea tan riesgosa y denodada, surgieron las fotografías que los habitantes de Montevideo podían adquirir mediante el pago del “Módico precio de 9 pesos” la colección de 10 ejemplares, según lo testifican avisos publicados en “La Tribuna” (1866) por la compañía.



LA GUERRA ILLUSTRADA

BATE Y C^a

**Preciosas vistas
fotográficas.**

Con el objeto de poner estas vistas al alcance de todos, hemos hecho una colección especial de diez de las más interesantes, al muy módico precio de 9 pesos la colección.

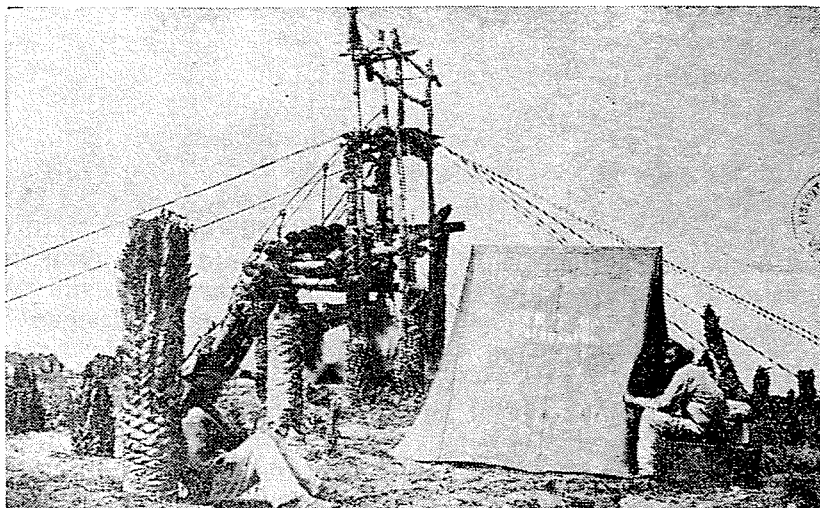
- 1—LAS RUINAS DE ITAPIHÚ.
- 2—EL MANGRULLO.
- 3—PRISIONEROS PARAGUAYOS TOMADOS POR FLORES.
- 4—MONTÓN DE CADÁVERES PARAGUAYOS.
- 5—TRADADORES CEARENSES EN GUERRILLA.
- 6—EL BOQUERÓN—ESCENA DEL COMBATE DEL 18 DE JULIO.
- 7—UNA FAMILIA DE INDIOS PAMPAS.
- 8—GENERAL MITRE CON SU ESTADO MAYOR.
- 9—UN BOSQUE EN NUMANÓ (CAMPO DE LA MUERTE).
- 10—UN FOGÓN EN EL CAMPAMENTO.

1017—n. 20 1 mes.

Ilustración de las condiciones en que trabajaron los reporteros, es la foto reproducida en el Suplemento dominical de

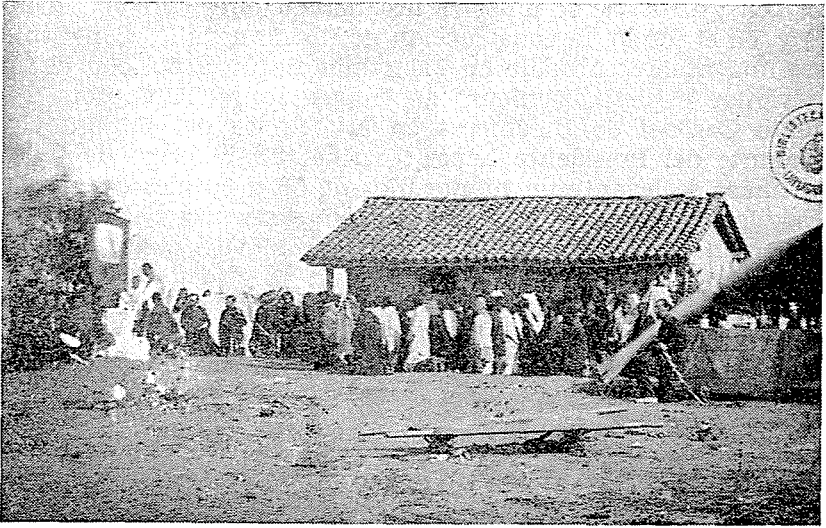
“El Día”,⁽¹²⁾ donde se muestra las instalaciones correspondientes y, en el fondo, la construcción de un mangrullo. Constituía éste una atalaya armada en las ramas de un árbol con el fin de vigilar el desplazamiento de tropas. Jorge Thompson, Teniente Coronel de Ingenieros en el ejército del Paraguay y ayudante del Presidente López, escribe: “A lo largo de todas las líneas se levantaron mangrullos de 50 a 60 pies de altura, desde los cuales se podía observar los movimientos del enemigo. Se hacían con cuatro árboles rectos y delgados, enterrados y colocados de manera que formaran un cuadro de cerca de 8 pies, con varios tablados puestos sobre vigas aseguradas a los puntales por medio de guascas. Los aliados fueron los inventores de estos mangrullos, que los hacían con madera labrada.”⁽¹³⁾

Luego de los combates en territorio argentino y brasileño, la ofensiva de los aliados se centró en el paraguay; destruida la fortaleza de Itapirú por una veintena de barcos pertenecientes a la escuadra del Imperio del Brasil, la invasión se realizó por las proximidades del Paso de la Patria.



El mangrullo y carpa que servía de habitación y laboratorio a los fotógrafos montevidianos, corresponsales gráficos de la Guerra del Paraguay.

- (12) Suplemento Dominical de “El Día”, Agosto 25 de 1935. “La Guerra del Paraguay en fotografías de la época”. Por J. M. Fernández Saldaña. Con la siguiente explicación: “Mangrullo o mirador. El campamento uruguayo”. En este artículo escribe: “A la derecha se ve la carpa del fotógrafo García con las letras blancas BATE y Cía. Montevideo. En la entrada de la carpa hay un soldado nuestro y recostado al tronco, de poncho, está el “asistente” del experto operador”. Consultar también el suplemento citado del 31/X/943. Se publicó la fotografía y esta información: “Carpa que servía de habitación y de laboratorio a los fotógrafos montevidianos corresponsales gráficos de la Guerra del Paraguay”. En el ejemplar que posee la Biblioteca Nacional se indica: “El Mangrullo”.
- (13) Jorge Thompson. “La Guerra del Paraguay acompañada de un bosquejo histórico del país y con notas sobre la Ingeniería Militar de la Guerra”. Traducida al español por Diego Lewis y Angel Estrada. Anotada y aumentada con un Apéndice, en el que se refutan algunas apreciaciones del autor y con los partes oficiales de los Generales del Ejército Aliado. Segunda edición, profusamente ilustrada y enriquecida con nuevas notas por José Arturo Scotto. Tomo I. Página 157. Buenos Aires. 1910.

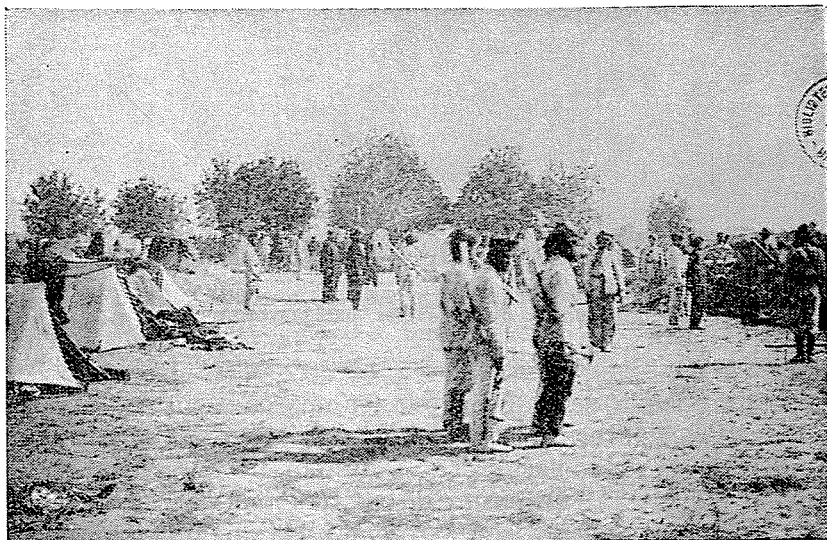


Paso de la Patria. La Misa.

Las variadas secuencias gráficas de la campaña así iniciada, incluyen la participación oriental en la batalla de Tuyutí, considerada la más grande por el numeroso contingente que en ella tomó parte. Loma o cuchilla poblada de palmeras, allí, ubicados a la vanguardia del centro de la línea izquierda del ejército brasileño, acamparon los soldados dirigidos por Flores. La batería oriental —modesta, como todo el equipo— tuvo una destacada actuación en la victoria obtenida por los invasores el 24 de mayo de 1866, pese a encontrarse colocada defectuosamente y a que dos de sus piezas quedaron desmanteladas por la mala calidad de las maderas del montaje, según informa León de Palleja. “Era un torbellino de fuego —agrega el cronista español—,⁽¹⁴⁾ en medio de la nube espesa de humo que cubría el frente, se veían como relámpago, volar por los aires los miembros y las ropas de los jinetes y las monturas y miembros de los caballos. El campo quedó repugnante de cadáveres mutilados y caballos despanzurrados y perniquebrados (...) A las tres y media de la tarde, la batalla estaba concluida; sólo el cañón trabajó de parte a parte hasta la noche (...) Calculo sin exageración la pérdida del enemigo en cinco mil muertos, quinientos heridos y sanos prisioneros (...) Yo miro con dolor el exterminio que va sufriendo la población paraguaya, en tan repetidos y desgraciados combates como han sufrido de un año a esta parte, ¿y todo por qué? ¡Por un solo hombre, y en pleno siglo XIX! (...)”

(14) León de Palleja. “Diario de la campaña de las fuerzas aliadas contra el Paraguay”. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos. Volumen 29. Tomo II. Páginas 263-267. Montevideo, 1960.

La imagen de tan apocalíptico relato sería la fotografía de los cadáveres paraguayos, que presenta semejanzas con el grabado reproducido en el Album de la Guerra del Paraguay y que de acuerdo al mismo correspondería a la batalla indicada.⁽¹⁵⁾ Sea cual fuere el hecho y el número de los inmolados, el periodista nos ha dejado un documento patético de la hecatombe, que provoca aversión y pesadumbre.

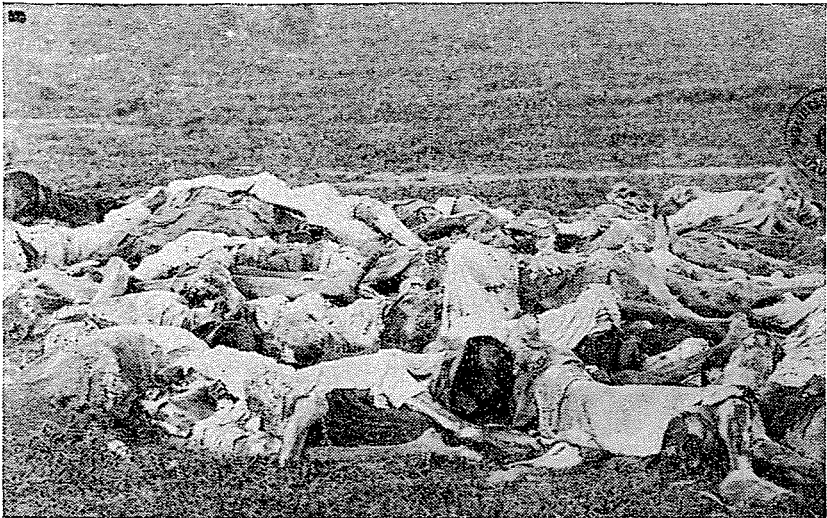


Tuyutí, Batería Oriental.

No corrían mejor suerte los prisioneros. Algunos eran destinados a las tropas aliadas para reforzar los cuerpos y otros, en especial los apresados por la caballería brasileña, pasaban a ser esclavos. Jóvenes y ancianos, sanos y enfermos, con escasa indumentaria —obsérvese la foto adjunta—,⁽¹⁶⁾ “apestan sus personas como los indios pampas”, conforme a la impresión de León de Palleja. Con respecto a su condición, añade, refiriéndose a la guarnición de Uruguayana: “El personal es compuesto todo de gente blanca e indios más o menos cruzados. En el batallón número 17, las dos terceras partes del personal se componía de negros cruzados con indios. Se conoce que los

(15) Album de la Guerra del Paraguay. Año I. Entrega 14^a. Agosto 15 de 1893. Página 217. “Grupo de cadáveres paraguayos de la Batalla de Tuyutí” (Album del Gral. D. J. I. Garmendia).

(16) Ibidem. “Grupo de prisioneros Paraguayos” (Album del Gral. D. J. I. Garmendia). En la foto conservada por el Archivo Iconográfico de la Biblioteca Nacional se señala: “3. Prisioneros Par.os tomados por Flores”. También fue reproducida por el Suplem. dominical de “El Día”, enero 9/943. “Crónica gráfica de la Campaña del Paraguay” por J. M. Fernández Saldaña, acompañada por esta información: “Primeros paraguayos tomados por nuestra tropa”. El soldado que parece en primer lugar, de izquierda a derecha, no fue reproducido en el grabado del Album citado.



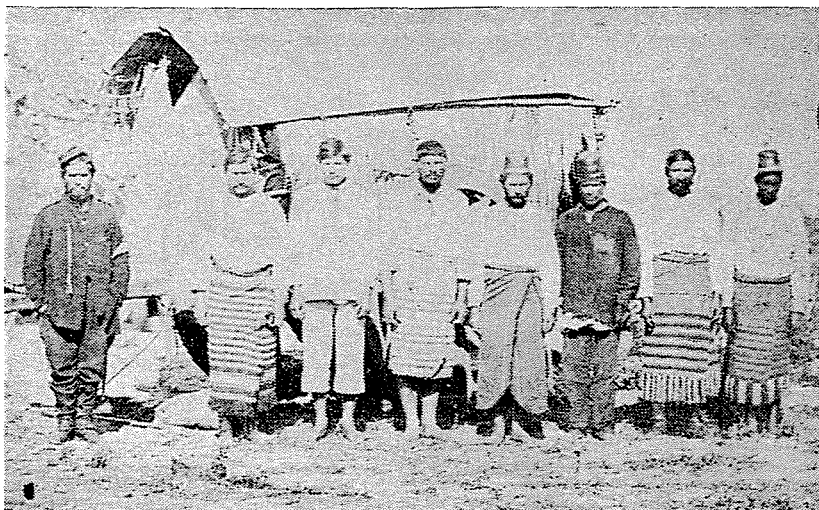
Montón de cadáveres paraguayos.

blancos desdennan de cruzarse con los negros o que los blancos son escasos y la cruce sólo tiene lugar entre la clase negra e indígena de la población (...) Tenían unos sesenta enfermos en el hospital y morían dos o tres por día, excepto un día, que se envenenaron con kerosene unos seis individuos.”⁽¹⁷⁾

Firmada la paz, para nuestro país el epílogo del pleito se produjo en los meses de mayo y junio de 1885, durante el gobierno de Máximo Santos, cuando una Comisión presidida por el entonces Ministro de Guerra y Marina, general Máximo Tajes, viajó a la ciudad de Asunción a bordo de la cañonera General Artigas, con el cometido de restituir los trofeos de guerra conquistados por el ejército oriental.⁽¹⁸⁾ Cumplido este objetivo, y de acuerdo con instrucciones particulares dictadas por el Presidente, los enviados debían constatar de una manera exacta y fidedigna el sitio preciso en que había fallecido Artigas, medida que respondía a la inquietud gubernista por rendir homenaje a destacadas figuras de nuestra historia. Llevóse a cabo dicha tarea, así descrita por el diario asunceño “La Democracia” en su edición del 7 de junio de 1885:

(17) León de Palleja. Ob. Cit. Tomo I. Página 148.

(18) Francisco Venancio Pinto. “Páginas humildes. Inicio filosófico sobre la idea del hombre. Los pueblos. El destino y sus hijos. Recopilación”. Montevideo. 1885. Tip. Normal. Página 29. Nota de la Comisión Uruguaya (...). Los trofeos consistían en tres banderas con sus astas correspondientes, tres banderolas de caballería, una caja de guerra, un clarín, varios fusiles y carabinas, sables, una coraza, dos morriónes y un revólver “y varios otros objetos”. (Acta relativa a la devolución; *ibidem*. página 29).



Prisioneros paraguayos tomados por Flores.

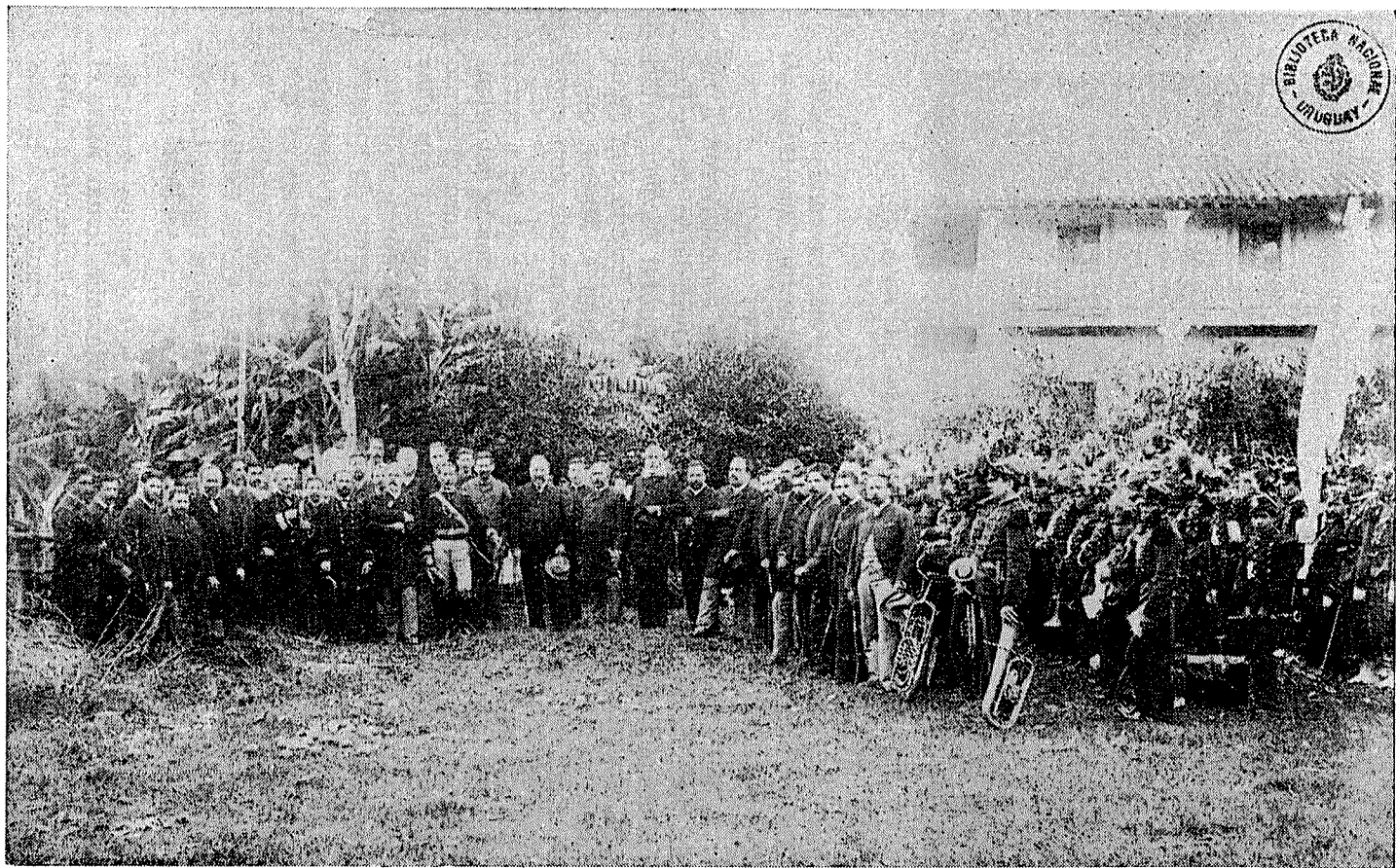
“LA VISITA A YBYRAY. Hicieron ayer los comisionados uruguayos su visita al lugar donde habitó y murió el General Artigas, en Ybyray.

A las diez y media de la mañana se constituyeron á su casa habitación, para acompañarles. el presidente de la República general Caballero, los senadores general Escobar y don Juan de la C. Giménez, el fiscal general del Estado don Juan C. Centurión y el juez de Comercio don Juan A. Maciel; quienes, á invitación de aquéllos, quedaron á almorzar con ellos.

Terminada la comida, hubo brindis, siendo el del general Tajés por la felicidad del pueblo paraguayo, y por la del oriental el del general Caballero. A la una partieron para el punto indicado en un tren expreso (...) Fueron también con ellos en el mismo tren, para hacer los debidos honores al ilustre finado, el piquete del 5º de cazadores y la banda de música.

Una vez en el lugar donde habitó aquel general, formados todos en buen orden, el general Tajés hizo de la palabra uso, recordando las virtudes y los hechos gloriosos del fundador de la nacionalidad oriental. Habló después el doctor Castro, expresándose en el mismo sentido. En seguida la banda entonó el himno oriental.

Mientras este acto duraba, un fotógrafo sacaba copia de ello, así como de un naranjo a cuyo pie solía tomar mate el general Artigas. Los comisionados orientales trajeron algunos gajos de él y varias piedras que sirvieron de cimiento á la casa de la referencia.



La visita a Ybyray.

Muchas gentes del vecindario de la Trinidad asistieron al acto. El general Tajés, que se había vestido de gran uniforme, mandó formar un cuadro de ellas, sentándose por dentro á su alrededor él, el general Caballero y los demás comisionados uruguayos. Los demás caballeros se formaron tambien en orden a un lado. En esta posicion el fotógrafo sacó otra copia.

A las cinco de la tarde se encontraron otra vez de regreso en la capital; vinieron á caballo, y el piquete y la banda por el mismo tren.”

Se cierra así un acontecimiento en el que gracias a la gestión de Bate y Cía. en el teatro de operaciones, podemos participar en sus aspectos más salientes.

*Los servicios que puede prestar el Archivo
Iconográfico de la Biblioteca Nacional*

A través de esta reseña surge la importancia que la fotografía tiene como documento histórico, vivencia de una realidad pasada. Añádase a ello, su proyección en diferentes esferas de las actividades culturales, la educación en primer lugar, revelándose en este caso como promotora de la memoria visual en el niño y el adolescente, aproximación directa a nuestro ayer, y motivación para el estudio de un personaje o período histórico determinado.

En cuanto a las técnicas audiovisuales que son tan utilizadas actualmente en los distintos medios educativos por una serie de razones pedagógicas que no es del caso enumerar aquí, el Archivo Iconográfico puede colaborar en la elaboración de diversas realizaciones de ese tipo, que —sin lugar a dudas— redundarán en beneficio de la enseñanza de la Historia Nacional. Las fotografías que en él se encuentran permitirían la realización de distintos audiovisuales sobre la revolución de Venancio Flores, la Defensa de Paysandú, la Guerra del Paraguay, la revolución de 1904 —entre otros—.

Finalmente, podemos señalar que la fotografía en la actualidad debe ser considerada como una disciplina auxiliar de la Ciencia Histórica moderna, ya que desde su aparición pasó a formar parte de las fuentes básicas que hacen posible la investigación en ese campo del conocimiento.

INDICE

	Pág.
La Leyenda Patria y La Crítica. Presentación por Héctor Galmés	9
Metaforismo en Yamandú Rodríguez por A. Rossel	29
La novela Histórica por Arturo Sergio Visca	61
Horacio Quiroga "Las Sacrificadas" presentación por Walter Rela	75
La Fotografía en la Perspectiva Histórica Nacional por Alicia Fernández Labeque, Gabriel Gadea Sellanes, Gerardo Mendive y Oscar Jorge Villa	131

Se terminó de imprimir en
Impresora Cerdón, Magallanes
2023, Montevideo, República
Oriental del Uruguay, en el
mes de diciembre de 1979.

Comisión del Papel
(Art 79 de la Ley 13.349)

