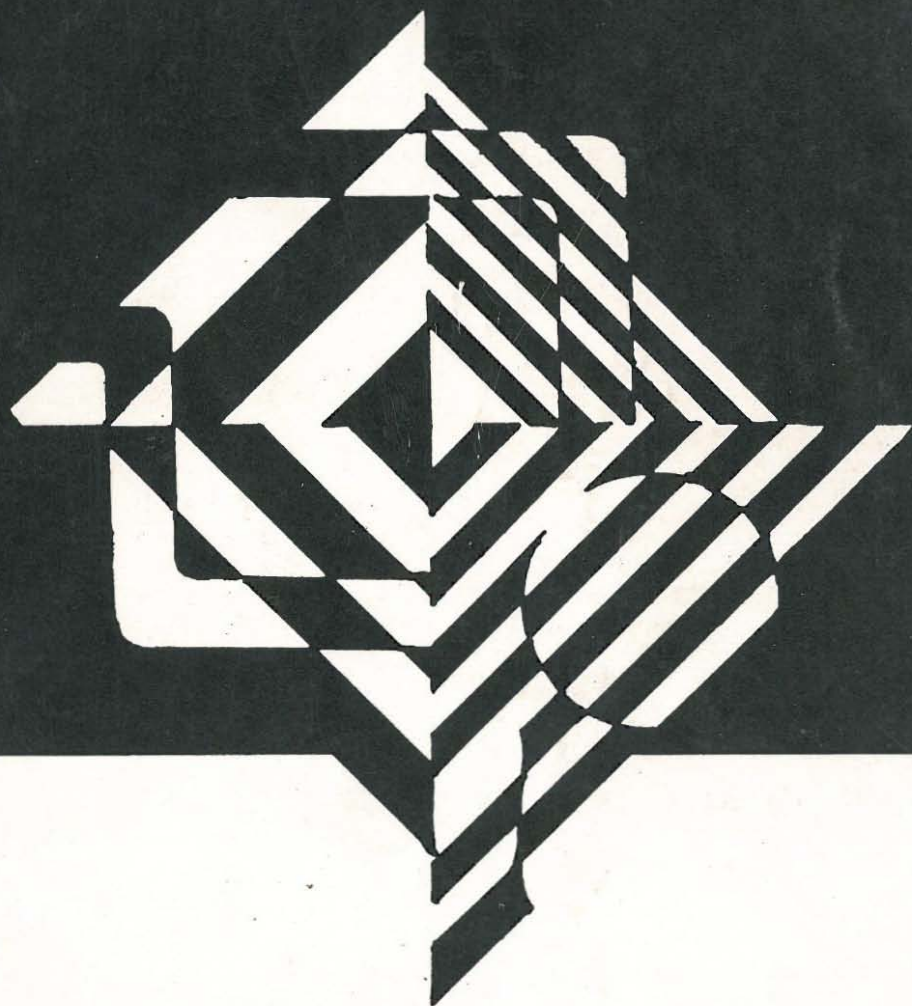


revista

biblioteca  
nacional

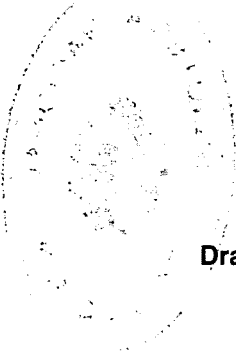


22 montevideo





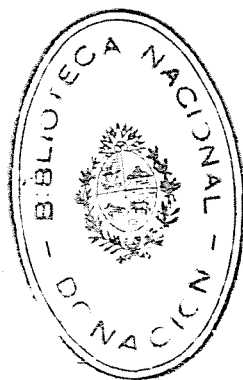
**MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA**



**Dra. RAQUEL L. de de BETOLAZA**  
Secretaria de Estado

**BIBLIOTECA NACIONAL**

**Académico ARTURO SERGIO VISCA**  
Director General



**REVISTA DE LA  
BIBLIOTECA NACIONAL**

ISSN 0544-9189

Rev. Bca. Nac.	Montevideo	n.22	1-142	1983
----------------	------------	------	-------	------

Carátula: **Martha Restuccia**  
Cuidado de la Edición: **Alicia Casas de Barrán**

La Revista de la Biblioteca Nacional es una publicación de este Instituto. Se establece canje con publicaciones similares. Dirigir la correspondencia a:  
18 de Julio 1790 - Casilla de Correo 452 - Montevideo - Uruguay

Revista de la Biblioteca Nacional.-- año 1,  
nº 1 (1966)-  
Montevideo: BN, 1966-  
v.: il. ; 25 cm  
Irregular  
ISSN 0544 - 9189

1. URUGUAY - ENSAYOS  
I. Montevideo. Biblioteca Nacional

PN517  
U864.05

## CONTENIDO

Felisberto Hernández: Una Conciencia Filosófica. Ana Inés Larre Borges. ....	5
Las <b>Taquigrafías</b> de Felisberto. A. Rosell. ....	41
Javier de Viana en Treinta y Tres. Rolando Scosería. ....	47
En el Cincuentenario de <b>Ñandubay</b> . A. Rosell. ....	133



Felisberto Hernández en la década de los 30.  
Foto Telesca, Mercedes.

## FELISBERTO HERNANDEZ: UNA CONCIENCIA FILOSOFICA

- Estudio sobre la incidencia del pensamiento de Vaz Ferreira en la literatura de Felisberto Hernández.

Felisberto Hernández ha sido considerado un raro en nuestra literatura, fue indudablemente un solitario capaz de idear, desde su aislamiento vital y literario, una escritura originalísima que anticipa la renovación de la narrativa hispanoamericana de estas últimas décadas.

La naturaleza misma de su literatura ha contribuido a crear esa imagen del escritor como un brote imprevisto, desvinculado del momento histórico en que escribe. No existe en la literatura de Felisberto una asunción de la realidad histórica y social en la que está inmerso. Esta ausencia de conceptualización de los significados en su narrativa dificulta la aplicación de un análisis histórico-sociológico que nos devuelva el escritor a su entorno.

El estudio de la incidencia que tuvo el pensamiento filosófico en Felisberto que aquí nos proponemos, es un esfuerzo por situarlo, al menos parcialmente -culturalmente-, en ese entorno. Este propósito se inscribe bajo el presupuesto de que la conexión existente entre la conciencia filosófica y la actividad literaria de una época forma parte en la determinación del entorno en el hacer literario del escritor.

Existe una particularidad en Felisberto con respecto al tema filosófico, ya que su obra no se limita a reflejar en forma más o menos consciente el estado espiritual -la conciencia filosófica- del momento, sino que los problemas de este orden le atraen profundamente y son tratados de manera explícita en su narrativa.

Esta preocupación por las cuestiones filosóficas se origina seguramente en un aprendizaje intelectual que estuvo mucho más cercano a la filosofía que a la literatura. Son escasos los datos que poseemos sobre su formación de autodidacta, la investigación de su correspondencia, los trabajos y notas biográficas y el testimonio de quienes lo trataron, apenas nos permiten detectar su admiración por Proust, el conocimiento de Kafka, la posible lectura de "El Lobo Estepario" de Hesse, y no mucho más en el terreno estrictamente literario. El perfil de sus intereses se completa al acudir al campo filosófico, existe testimonio cierto de que Felisberto conoció a Bergson, Whitehead, y por supuesto a Vaz Ferreira.

Desprovisto de una formación académica -"lo que aprendí es desordenado con respecto a épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento"- ("Buenos Días, Viaje a Farmi", DS, 107) Felisberto utiliza su inclinación por los temas filosóficos como un arsenal de ideas con las que nutre su experiencia humana y estética, y que plasma a través de temas y motivos en sus ficciones.

La selección que de estos temas o motivos hace Felisberto es parcial y antojadiza, y aparece determinada por el grado de afinidad de las ideas con su naturaleza intuitiva de artista. Las ideas filosóficas son incorporadas a su literatura de manera íntima, como una forma de sentir el mundo y el hombre. Es significativa su preferencia por teorías que atiendan a los procesos interiores del yo. Felisberto encuentra en la filosofía un apoyo



sobre el cual construir una literatura destinada a la búsqueda de un conocimiento centrado en sí mismo, vuelto sobre su propia subjetividad, indagador del yo y sus procesos.

El estudio de la incidencia del pensamiento filosófico en su obra no será, entonces, una explicación de su literatura, sino un punto de partida sobre el cual descubrir cuál fue la técnica que le permitió construir ese universo poético. Esto supone una nueva perspectiva para la aproximación y valoración de su obra. Si descubrimos que Felisberto escribe en forma deliberada y consciente sobre ideas que toma de la filosofía, ya no podremos analizar sus cuentos como simple reflejo de la personalidad del escritor, sino más bien atender a su estilo para descubrir cuáles son las leyes de producción del texto que le permitieron plasmar en la escritura aquellos temas metafísicos o psicológicos que le interesaban y que intencionalmente resolvió abordar<sup>(1)</sup>.

Todo esto contribuye a cuestionar la espontaneidad narrativa que tantas veces se atribuyó a su obra:

*-“Es la misma estupidez de los que hablan de espontaneidad. ¿Cómo saben qué es espontáneo? ¿Qué no se estuvo trabajando? ¿Y quién dice que todo lo espontáneo es bueno?”- (“Hoy quisiera mostrar”, DS, 166).*

El reconocimiento de la opción formal en la literatura de Felisberto Hernández, ubica a nuestro escritor, con la originalidad de un estilo complejo y deliberado, en las corrientes de vanguardia de la narrativa latinoamericana y en la renovación de un lenguaje que busca su nueva identidad.

Este trabajo se centra sobre la incidencia del pensamiento de Vaz Ferreira en la literatura de Hernández. Vaz ha sido cita recurrente en los estudios sobre Felisberto; la vinculación al grupo vazferreriano en su temprana juventud, su asistencia a las veladas musicales en la quinta de Atahualpa donde vivía el filósofo, su manifiesta admiración por el maestro, así como el reconocimiento temprano que Vaz hiciera sobre sus primeros intentos de escritor,\* han sido recogidos en diversos testimonios. La vinculación de Felisberto a la figura del filósofo se ha convertido ya en referencia obligada que se inicia tempranamente a través del testimonio de sus cogeneracionales\*\*. Este hecho obedece seguramente a la trascendencia que tuvo la acción de Vaz Ferreira a través de su permanente vocación de educador que hace que su pensamiento desborde el ámbito educativo para ejercer una generalizada influencia en todos los ámbitos de la cultura del país, que hoy nos resulta difícil comprender.

La relación que se estableció entre Vaz y Felisberto, sin embargo, se limitó por lo general a los aspectos biográficos. Más recientemente han aparecido algunos trabajos que señalan rasgos de coincidencia entre sus obras: Luis Víctor Anastasia señala la necesidad de estudiar las

\* En ocasión de la publicación de *Fulano de tal*, en 1925, Vaz Ferreira expresó un juicio que se ha hecho célebre: *“Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez”*.

\*\* Esther de Cáceres, *“Testimonio sobre Felisberto Hernández”* publicado en *Felisberto Hernández, Notas Críticas*, Cuadernos de Literatura, FCU, Montevideo, 1970.

vinculaciones de "los caracteres estilísticos y las frecuencias temáticas de su obra con la visión filosófica del mundo y la visión del mundo filosófico"<sup>\*</sup>; en relación a la influencia de Vaz Ferreira en Felisberto destaca el rasgo de "oralidad del discurso", que creo discutible; Roberto Echavarren, si bien ubica la relación con Vaz en la parte biográfica de su libro, apunta ciertas influencias tales como la actitud humanista frente al conocimiento, y la idea de proceso presente en su literatura<sup>\*\*</sup>.

La idea de esta investigación surgió como consecuencia de la lectura de un cuaderno de recortes de prensa correspondientes a la época de pianista del escritor. El cuaderno contiene una polémica periodística que Felisberto protagonizó en Rocha entre los meses de abril y mayo de 1929. La polémica, que carece de real interés en lo concerniente a las ideas esgrimidas, manifiesta una asimilación inteligente de la prédica de Vaz Ferreira, de su forma de razonar, de su método de conocimiento. (Ver Anexo I: "El Caso Graña"). A partir de esta intuición, fue que resolvimos atender a su obra de ficción, para ver la posibilidad de una incidencia significativa del pensamiento de Vaz en su literatura.

Si planteamos la relación entre la obra de Felisberto y la de Vaz Ferreira, es porque reconocemos la importancia que tuvo el pensador en la formación intelectual de Hernández. El espíritu de Felisberto corresponde mejor a otras teorías filosóficas que proponen formas de conocimiento menos racionales que las de Vaz Ferreira, pero en las restringidas posibilidades que el medio le ofrecía, fue en el pensamiento de Vaz y en el ambiente cultural que se formó en torno al filósofo donde Felisberto pudo encontrar un medio para acceder a la cultura y confirmar su vocación de escritor.

Además del trato directo y personal, la relación de Felisberto con Vaz Ferreira se singulariza porque ambos comparten esa situación marginal del intelectual en Latinoamérica. Frente al aislamiento cultural a que los sometía el medio, Vaz y Felisberto optaron por crear un espacio propio donde con cierta ingenuidad se mantienen ajenos a la tradición y a la historia para construir a partir de sí mismos un modo original de concernos. Vaz se propone un método de filosofar que se baste a sí mismo, son frecuentes en su obra las referencias a una nueva filosofía que parta de un replanteo de todos los problemas. Ideó, entonces, un método sobre el cuál construir una filosofía "viva", que prescinde de algún modo del peso de la tradición histórica. Felisberto encuentra su camino de escritor en una actitud similar: se lo ha definido acertadamente como un escritor de fragmentos; Como quien se dispone a inventar una literatura inaugural, escribe con prescindencia de todo género literario.

El espacio literario que Felisberto crea en sus ficciones manifiesta una voluntad de autarquía que se traduce en la construcción de mundos autosuficientes: "Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo". ("El Corazón Verde", NEL, 95).

\* Luis Víctor Anastasía, "Sobre la filosofía de Felisberto Hernández", *Prometeo*, Año I - Tomo I - No. 1, Montevideo, 1979.

\*\* Roberto Echavarren, *El espacio de la verdad*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

La literatura de Felisberto transcurre en su cabeza. La rememoración, el extrañamiento, el acto de escribir, que Felisberto toma como referente de su literatura, son todos procesos que encuentran su espacio en el yo del escritor. Aun las narraciones fantásticas de su última época responden a esta concepción en tanto operan como metáforas globales que nos remiten a estos procesos: la comunicación o mensaje que encierra el agua de *La casa inundada*, el proceso de locura que nos refiere *Las Hortensias*, la paulatina enajenación que encubren las lágrimas de *El Cocodrilo*, son formas distintas de tratar esa preocupación permanente en Hernández por el conocimiento del yo y sus movimientos espirituales.

La creación de un espacio propio a que nos referimos, es una forma de encontrar la identidad perdida en estas tierras de aluvión y colonización cultural y tiene como contrapartida una actitud dubitativa, vacilante, que pone a cubierto la falibilidad de su aislamiento: "*Tengo terror a ignorar con seguridades, quiero ignorar con una sola seguridad*". ("*El Taxi*", PI, 113). En esa gran metáfora sobre el oficio de escribir que es "*El Taxi*", Felisberto se hace cargo de esta actitud filosófica que hasta en su formulación tiene el sello de Vaz Ferreira.

Creo que esta actitud es la influencia más clara que Vaz tuvo en la obra de Felisberto, una manera particular de enfrentarse al conocimiento que parte de la asunción de lo incognoscible y la complejidad del mundo real para llegar a la idea de proceso. Felisberto encuentra en el pensamiento de Vaz Ferreira una brecha donde plasmar sus preocupaciones estéticas.

## LO REAL COMPLEJO

Una de las particularidades del pensamiento de Vaz Ferreira está en la actitud crítica con que se enfrenta a los problemas filosóficos. Este criticismo, que responde al reconocimiento de los límites del saber humano, <sup>(2)</sup> se acompaña de una visión del mundo que percibe lo real de manera compleja.

Esta forma de entender la realidad\* es compartida por Felisberto - "*Me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte*" - (DS, 107). Ella se vincula a esa manía especialísima del percibir en sus ficciones y nos ayuda a comprender esa cualidad de misterio que busca permanentemente en su literatura.

En Vaz Ferreira, esta idea de complejidad de lo real se manifiesta en la preocupación por evitar explicaciones generales que traicionen, en aras de la coherencia de un sistema, la dificultad y complejidad de los asuntos. En la literatura de Felisberto se traduce en la relevancia dada a lo accidental significativo que subvierte y fragmenta el orden conceptualizado.

\* Tomamos el término "*realidad*" en su sentido referencial más amplio, que incluye al yo y al propio pensamiento; en las palabras del propio Felisberto: "*llamaré real no sólo a lo que es exterior a nosotros, sino todo lo que pensamos que existe en nosotros mismos; es decir todo lo que pensamos como existente hasta en nuestro pensamiento*" - en "*Algunas maneras de pensar la realidad*", texto inédito sobre una conferencia dictada por Felisberto en las clases de Reina Reyes. En el Anexo II transcribimos algunos fragmentos de este original.

La filosofía de vida de Vaz Ferreira constituye un intento por acceder a esa realidad compleja de un modo directo que prescindiera de sistemas y esquemas previos: "El verdadero pensamiento, el legítimo, (...) consiste en pensar, directamente, de nuevo y siempre la realidad" (F, 96). Este método de acercamiento a la verdad sirve a su propósito de crear una nueva filosofía que parta del replanteo de todos los problemas, porque "lo más peligroso para la independencia del pensamiento humano, no es precisamente que haya soluciones hechas, sino ya, que haya problemas hechos". Esta tendencia que Arturo Ardao definió como un "criticismo que rehuye explicaciones generales o de conjunto de la realidad", es uno de los rasgos más originales del pensamiento de Vaz, que le permite superar la etapa divulgadora de la filosofía en nuestro país, que antes de él estuvo siempre en constante dependencia del pensamiento europeo.

Felisberto dejó una página escrita sobre Vaz Ferreira en la que trata este rasgo de su filosofía. Haremos frecuente referencia a este testimonio, ya que nos indica cuáles eran las ideas de Vaz que más interesaron al escritor, y lo que es más importante, cuál fue la interpretación que Felisberto dió a su pensamiento. En *"Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira"*\* Felisberto define el humanismo de Vaz en atención a esta manera compleja de percibir la realidad:

*"El humanismo de Vaz Ferreira lo encontramos después de todo lo que se sabe, no como una fórmula más de la realidad, pero sí como una comprensión del inaprehensible hecho real en su real complejidad. Estamos tan acostumbrados a estudiar la realidad a través de fórmulas que se esfuerzan en referirse a ella y que son intermediarias entre nuestro pensamiento y lo real, que fácilmente terminamos por creer que ellas son la realidad (...) Vaz Ferreira nos da, inmediatamente, el sentimiento de lo real en la vida y en el error de conceptualarla.*

*Es difícil tener un conocimiento amplio para ver todos los aspectos posibles de la realidad, tantos como para que algunos de ellos hagan fracasar la fórmula fácil, absoluta, cómodamente generalizadora (...) Ya sabemos que cuanto más se conoce, todo se vuelve más complejo.*

*Vaz Ferreira, sintiendo continuamente que la vida excede al pensamiento y a la razón, no obstante nos obliga a utilizar honradamente el pensamiento y la razón hasta donde ellos puedan".*

En sus consideraciones sobre Vaz Ferreira, Felisberto apunta a algunos principios que nutren su literatura. El sentimiento de que "la vida excede al pensamiento y a la razón" y de que la realidad resulta "inaprehensible" condice con la cualidad de misterio que Felisberto asigna al material que va a informar su literatura. Esta idea aparece tempranamente en sus primeros relatos, en los que se reitera obsesiva la palabra "misterio", junto a la de "locura", anticipo de su mirada fantástica. El misterio llega a constituirse en el protagonista del *"Drama en un acto y*

\* Este texto fue dictado por Felisberto a la escritora Reina Reyes, quién conserva el original mecanografiado. Se publicó por primera vez en la revista *Prometeo*, Año I - Tomo I - No. 1, Montevideo, 1979. Transcribimos el texto completo en el Anexo II.

varios cuadros" del *Libro sin tapas*. Esta voluntad de acercamiento a lo incognoscible se revela en la intención expresa de Felisberto de "escribir sobre lo que no sé". La escritura se transforma en búsqueda: "Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuáles se poco, y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es fatalmente oscura"(CC p. 49).

La percepción compleja de la realidad se vuelve tema del escritor que no quiere explicar su misterio, sino mostrarlo, su escritura rehuye toda conceptualización de los significados, toda categoría de ordenamiento del mundo -"Yo me negaba a poner mis recuerdos en un cuadrulado de espacio y tiempo"-.

Felisberto busca escribir sobre lo fatalmente oscuro, reproducir fielmente esa realidad desordenada y confusa: atrapar el misterio: -"Pensaba hace mucho que si nuestro apreciado pensamiento soñaba con plantear concretamente el orden y la ponderación de todo lo que hay en el espíritu, es posible que antes de morir su dueño, las fuerzas espontáneas de la Naturaleza le despertaran de semejante pesadilla, y se encontrara con que a veces la realidad es oscura y confusa en sí, y que cuando los escritores y psicólogos creen haberla aclarado, se refieren a otra cosa; ellos convierten la realidad oscura en realidad clara, y entonces esa no es la realidad con su real color, calidad y condición; que eso que ellos plantean es una realidad de sus cabezas y no tiene nada que ver con los hechos que espontáneamente ocurren en el espíritu". (*"Manos equivocadas"*, DS, 74).

Para evitar el peligro de las "fórmulas que son intermediarias entre nuestro pensamiento y lo real", Felisberto hace del percibir ley fundamental de su discurso narrativo: -"En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado en la calle (. . .) Lo que nunca se dormía del todo, era una cierta idea de magnolias. Aunque los árboles donde ellas vivían hubieran quedado en el camino, ellas estaban cerca, escondidas detrás de los ojos. Y yo de pronto sentía que un caprichoso aire que venía del pensamiento las había empujado, las había hecho presentes de alguna manera y ahora las esparcía entre los muebles de la sala y quedaban confundidas con ellos". (CP, 10)

Felisberto escribe una literatura de superficie, busca una escritura de mostración que atienda a "todos los aspectos posibles de la realidad". Crea un universo indiferenciado, sin jerarquías, en el que se ubica "un relator neutral en relación de coexistencia y coextensión con los personajes, las cosas, las palabras, los acontecimientos indiferenciadamente exteriores e interiores"\*. Este modo impresionista de escribir que responde a un intento a ultranza de fidelidad a lo real, resulta, sin embargo, por la inmediatez que presupone, en una distorsión del orden conceptualizado que deforma la realidad y deriva hacia lo fantástico. Como en los paisajes impresionistas el mundo se fragmenta y multiplica en el universo poético de Hernández.

\*Saul Yurkievich, "Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández", en *Felisberto Hernández ante la Crítica Actual*, Monte Avila, Caracas, 1977, p. 365

Este modo de percibir indiscriminado provoca a su vez, una perplejidad en el yo narrador, una permanente actitud de asombro que recuerda la mirada infantil enfrentada a una realidad multifacética y desbordante. Sujeto y objeto: la realidad impone su complejidad al narrador, éste aplica su mirada oblicua, al sesgo, que la violenta y transgrede. Es la mirada de Funes, aquel memorioso "incapaz de ideas generales" en cuyo "abarroto mundo no había sino detalles casi inmediatos".

En su relato de 1942 Borges nos dice que "Funes había olvidado pensar" porque "pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer". En ese año aparece *Por los tiempos de Clemente Colling*. El yo narrador de Felisberto es como el personaje del cuento "el solitario espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso".

En alguna ocasión Borges ha manifestado que la historia juzgará a los escritores contemporáneos como hombres que escribieron en el siglo XX y que las diferencias se debilitarían en el tiempo. La confrontación de literaturas tan disímiles como la de Borges y la de Felisberto Hernández, nos revela una identidad de concepciones que harían verosímil esta conjetura: el conflicto entre el yo y el mundo, el cuestionamiento de las categorías de tiempo y espacio, el onirismo, el yo escindido o pluralizado, son rasgos atribuibles a la conciencia filosófica de nuestro tiempo y es su vinculación con el hacer literario lo que este trabajo intenta mostrar.

Este vínculo no implica, sin embargo, una coincidencia exacta entre el desarrollo filosófico y la actividad literaria. Frente a esta idea de complejidad de lo real, Vaz desarrolla un pensamiento que apuesta a la razón como único instrumento de conocimiento. Felisberto parte de la aceptación del misterio y busca su verdad a través de la intuición y mecanismos inconscientes como el asociacionismo.

La filosofía de Vaz Ferreira abocada a una reivindicación de la razón\* se aparta de los pensadores que más influyeron en su pensamiento, del intuicionismo de Bergson, y aún de James para quién, como señala el propio Vaz, "lo inconsciente es el órgano de percepción de lo trascendente". A través de su obra se percibe, sin embargo, una progresiva aceptación de formas de conocimiento no racionales. En *Fermentario* (1938) admite para la creación artística este conocer por métodos intuitivos e inconscientes: "*Si entre ese mi yo subliminal y el yo consciente hubiera comunicación yo tendría algo de creador (. . .) en la creación literaria y en toda creación artística los espíritus y sus manifestaciones, yo noto que hay personas en las cuales ese tabique de separación entre lo consciente, lo racional, lo voluntario por una parte, y lo otro subliminal, intuitivo, instintivo, etc., que ese tabique está como permeable*" ("*Sobre psicología de la genialidad*", F. 80).

Estas palabras de Vaz Ferreira podrían servir de lineamiento teórico para comprender la obra de Felisberto. Hay en ellas una alusión que creo clara al inconsciente, pero tal vez resulte más interesante observar como la permeabilidad de ese tabique de que nos habla, coincide con la explicación de lo fantástico como una forma de transgresión entre las dos categorías.

\* Ver Arturo Ardao, *Introducción a Vaz Ferreira*, Barreiro y Ramos S.A., Montevideo, 1961, p. 38.

MODOS DE ACCESO A LA REALIDAD: *La idea de proceso y las categorías de materia y espíritu: Una aparente contradicción filosófica.*

La voluntad de comprender la realidad en toda la complejidad con que esta se nos presenta y la aceptación lúcida de los límites del conocimiento, determina una particular selección de métodos de acceso a esa realidad que se reconoce inaprehensible.

En Vaz Ferreira encontramos una atención constante a los modos de creación del pensamiento, un énfasis dado al *proceso* que define su actitud crítica. La profundización en el proceso de pensar es una de las claves del pensamiento de Vaz. Sus ideas llegan a constituir una teoría del conocimiento, dada la importancia que otorga al modo de pensar sobre el objeto pensado. Esta actitud crítica impone un carácter asistemático a su filosofar; en la terminología del propio Vaz Ferreira se traduce en la actividad mental que denomina "psiqueo" y en su voluntad didáctica de "enseñar a vacilar".

Esta idea de proceso nos interesa particularmente porque aparece de manera análoga y coincidente en la narrativa de Felisberto. Más adelante nos referiremos a la filiación vazferreriana del proceso en su literatura. La marcada introspección de su discurso narrativo, y la importancia temática dada a los procesos mentales se verifica en forma más evidente en su segunda etapa creadora, la etapa memorialista de *El caballo perdido*, *Por los tiempos de Clemente Colling* y *Tierras de la memoria*, pero la idea de proceso que se presenta recurrente a través de toda su obra, asoma ya como reflexión teórica en sus primeras narraciones hasta convertirse en motivo mismo de sus últimas creaciones fantásticas.

Hemos deslindado otra idea que opera en el pensamiento de Vaz Ferreira como categoría de comprensión u ordenamiento de la realidad y que se reitera en la visión del mundo de Felisberto: la dicotomía *materia-espíritu* o más exactamente la oposición entre *pensamiento y realidad*. Esta idea se muestra menos crítica o cuestionadora que la idea de proceso, pero se impone de manera tácita como una forma previa en la percepción del mundo. Hemos elegido los términos más generales y de mayor tradición filosófica de materia y espíritu para designar la distinción frecuente en Vaz y Felisberto entre lo mental y lo físico, pensamiento y realidad, mundo físico y mundo espiritual, sujeto y objeto, lo abstracto y lo concreto, que creo responden a las variadas modalidades de "ese dualismo inveterado que parece imposible expulsar de nuestra visión del mundo" en el decir de William James. Si admitimos la universalidad y la inercia de esta comprensión dualista del mundo, bien podríamos cuestionar una relación de influencia entre el pensamiento de Vaz y la ficción de Felisberto a este respecto. Creo, sin embargo, que existe una coincidencia en el tratamiento y desarrollo de esta dicotomía. A partir de esa distinción previa entre pensamiento y realidad, observamos en Vaz y Felisberto una misma preocupación por las relaciones que se establecen entre los dos planos, y como resultado, la apreciación de un elemento nuevo: *el lenguaje*, que adquiere un lugar de privilegio en sus obras como instrumento del pensamiento y de la creación.

Finalmente, observamos que entre las dos ideas seleccionadas, -el proceso y la dualidad materia-espíritu- podría percibirse una contradicción filosófica que es oportuno clarificar. Si la idea de proceso corresponde a la reacción positivista post-hegeliana que acompañando las

nuevas nociones no estáticas de la ciencia concibe el ser como actividad, y entiende el filosofar como un proceso de creación, la dualidad materia-espíritu remite a la escuela espiritualista o racionalista en tanto encarna una visión estática de la realidad. Esta contradicción resulta aparente si atendemos a la evolución filosófica seguida por Vaz Ferreira: a su calidad de positivista emancipado y a su esfuerzo por conciliar el empirismo científico con la necesidad de un pensamiento metafísico. Vaz concibe la dualidad materia-espíritu, no como bifurcación del mundo en dos entidades independientes como proponía la escuela espiritualista, sino como categorías abstractas del pensamiento, formas de ordenar la realidad.

## PROCESO

Hemos señalado la importancia que tiene la investigación de los procesos mentales en Vaz Ferreira. Al constituirse en una actitud filosófica\* el énfasis dado al proceso resulta en una reformulación de los problemas centrales de su pensamiento: Vaz Ferreira llega a definir la metafísica de acuerdo a este principio, en *Conocimiento y Acción* hace suya la tesis de James de que metafísica es "la más alta actividad del pensamiento humano"; filosofar no es otra cosa que "el esfuerzo inusitado por pensar claramente"; la razón misma cobra un nuevo significado al ser reubicada dentro del devenir del pensamiento humano.

Vaz propone un nuevo modo de pensar, "*más comprensivo, completo y amplio*", que muestre junto al pensamiento elaborado o definitivo toda la actividad mental que lo acompaña, porque "lo que expresamos no es más que una mínima parte de lo que pensamos, que es una mínima parte de lo que psiqueamos". (LV, 171)

Hemos visto la importancia de los procesos interiores del yo como constante temática en la obra de Felisberto. La indagación de los procesos mentales -conscientes o inconscientes- constituye el verdadero tema de su literatura. Este interés por "mostrar el proceso del pensamiento" se nos aparece como una clara influencia de Vaz Ferreira en el escritor:

En su prólogo a *Fermentario* Vaz propone un tipo de publicación que rescate el psiqueo "más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental", frente a la forma acabada, cristalizada que supone el libro: "Concluir que sería siempre preferible el fermento al producto elaborado fuera exagerar y falsear. Pero en verdad lo preferible sería que el público conociera a veces el pensamiento en los dos estados (y hasta en varios estados "antes de la letra", además del definitivo)". - (F, 17)

\* Esta actitud corresponde al carácter escéptico que se ha atribuido a su filosofía; escepticismo que reivindicamos en su acepción etimológica de contemplar, escudriñar, reflexionar.



En 1929 Felisberto escribe el *Libro sin Tapas* que dedica al filósofo:

“Este libro es sin tapas  
porque es abierto y libre:  
se puede escribir antes  
y después de él.

Felisberto Hernández  
al doctor  
Carlos Vaz Ferreira”.

La coincidencia de la dedicatoria y el formato del libro de Felisberto con la forma de publicación que Vaz recomienda en *Fermentario*, refleja una misma actitud frente al pensamiento y a la creación.

En *Lógica Viva*, obra bien conocida por Felisberto, Vaz expone claramente esta idea de proceso aplicada a la actividad creadora del pensamiento, y más concretamente a la escritura:

“Y pensaba yo que la filosofía será completamente distinta, (...) o habrá nacido sencillamente, el día en que los filósofos sepan darnos su alma, todo lo que piensan y hasta todo lo que sienten, todo lo que psiquean, diré, para emplear un verbo más comprensivo. Imagínense ustedes que un Kant no nos hubiera dado solamente su sistematización, imagínense que pudiéramos hoy saber, no sólo de las divisiones que hizo Kant, cómo separó el espíritu en compartimientos, cómo puso tabiques y cómo dijo que A era esto, que B era lo otro y que C se dividía en primero, segundo y tercero, sino que hubiéramos sabido lo que Kant dudaba, y lo que Kant ignoraba: y sobre todo cómo ignoraba: cuán provechoso sería esto, para fermento pensante (...) Si pudiéramos ver la franja psicológica, la penumbra, el halo, lo que hay alrededor de lo absolutamente claro; si pudiéramos saber hoy, por ejemplo, cómo piensa un Bergson, qué dudas tiene, en qué contradicciones se ve a veces envuelto (de las que se salva con tal o cuál artificio de lógica) (...) Ese sería el “libro futuro”; y eso ha de comprender la filosofía futura”. (LV, p. 172)

Esta intención de expresar en forma no selectiva la vida del pensamiento es recogida por Felisberto en uno de sus primeros relatos en una formulación teórica que coincide exactamente con las palabras de *Lógica Viva*. Estas primeras invenciones de Felisberto se revelan como una reflexión sobre el sentido de la escritura y ofician como reflejo de las preocupaciones y propósitos del autor. Faltos de una cualidad propiamente narrativa estos relatos fragmentarios nos permiten vislumbrar los lineamientos de su literatura y funcionan como un verdadero “*álbum de ideas*”:

“...yo seguiré adelante por si llega a salir una obra interesante, y entonces se diferenciará de las demás obras interesantes en que publicaré los ensayos, pues a veces nos interesa mucho saber los caminos que tomó un autor para llegar a tal lugar y que él por vanidad se los guarda. Yo me arriesgo a publicar esto aunque mañana piense que está mal, y

*mañana no negaré lo que era el día anterior para que sepan el proceso de mi pensamiento.* (PI, 116)\*

Este fragmento de *"Juan Méndez, o Almacén de Ideas o Diario de pocos días"* data de 1929, y desde la indecisión del título plantea el propósito de Hernández de dar *"el proceso de mi pensamiento"*, que inscribe su literatura en una corriente eminentemente subjetiva cuyo asunto está en las impresiones y los movimientos espirituales del escritor: *"Entonces decidí observarme: no me perdía de vista ni un momento"*.

En *"Juan Méndez"* está el germen de algunos de los rasgos más originales de la literatura de Felisberto: -La escritura concebida como un transcurrir, como aventura viva del pensamiento: "quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo"- . El surgimiento del tema del doble en ese "personaje" que reclama la atención del narrador y que lo acosa e incita para que escriba: "Pero mi deseo, a medida que pasó el tiempo insistió con tanta realidad y tanta violencia, como si hubiera nacido dentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia".

La aparición conjunta de la fragmentación del yo como artificio narrativo y del descubrimiento de los procesos interiores como motivo de su literatura, se explica, desde una perspectiva ontológica como una necesidad de disociación del yo en sujeto y objeto de conocimiento.

Resulta sorprendente, también, encontrar en estas páginas de un *"diario de pocos días"*, -el diario de un creador-, la conciencia que tiene Felisberto del cariz psicológico de su literatura; la lucidez del escritor que reconoce su tema en los íntimos movimientos de su espíritu: "empecé a meditar sobre el viento y tenía dos proyectos: uno, escribir lo que pensaba sobre la impresión del viento en un tratado de psicología, y el otro escribir sobre el viento en forma de cuento". Felisberto se cuestiona así sobre la finalidad de su literatura. El valor estético parece conjugarse con la escritura como forma de conocimiento, pero es la idea de creatividad, productividad, esto es, *proceso* la que termina por imponerse: "Bueno, el cuento quedaría abierto y misterioso, y el tratado sería limitado. Y claro, aquí empezaría a pensar qué me enorgullecería más, si descubrir una verdad o hacer una cosa bella; yo me quedaría con las dos cosas, como si me pusiera dos trajes: un día de profesor de psicología y otro de literato; pero, sin embargo, ocurrirá otra cosa mejor: *iré llenando mi cuaderno*".

El análisis de los procesos como motivo de la literatura de Felisberto tiene su forma más acabada en el tema del recuerdo de sus narraciones

\* En *"Manos Equivocadas"* que Felisberto escribe en 1946 vuelve a insistir en su interés por los procesos del pensamiento como un eco de las palabras de Vaz Ferreira cuando expresaba la utilidad que tendría el conocimiento del *"psiqueo"* de un Kant o un Bergson como fermento pensante: *"Pero ni lo que pienso yo ni los hombres inteligentes, ni lo que descubren los sabios -aunque todo esto me interese mucho-, es lo que prefiero encontrar en la vida. Es decir, a veces me gustaría llegar en los momentos en que los pensamientos de los hombres inteligentes toman extraños giros y se pierden . . . y en los momentos de apasionado empecinamiento de los sabios al buscar . . ."* (DS, 72).

largas: *Por los tiempos de Clemente Colling, El Caballo Perdido y Tierras de la Memoria*. Este aspecto de su narrativa ha sido estudiado exhaustivamente por José Pedro Díaz y poco queda agregar a su análisis. Díaz señala como el interés narrativo va desplazándose de lo recordado a la actividad misma del recordar, al proceso que se gesta en el yo narrador: “comprendió que su asunto no era la narración objetiva, ni siquiera la invocación de tiempos pasados, sino la objetivación de sus propios íntimos movimientos espirituales en relación con los temas aparentes de la narración; ni siquiera el diálogo mismo con los recuerdos, sino el modo de ese diálogo”\*. En la etapa memorialista el proceso es el referente de su literatura.

-“*Tal vez un Movimiento*”: La teoría del proceso:

En fecha coincidente con las narraciones largas de su etapa memorialista, Felisberto escribe un relato de carácter filosófico y reflexivo, en el que explica su intención de revelar el proceso de su pensamiento y explica la necesidad de desdoblarse para percibir y recrear las íntimas variaciones que tienen lugar en su propio yo.

Las dos versiones de “*Tal vez un movimiento*” sirven de explicación teórica a esta idea de proceso que estamos estudiando. Felisberto la introduce a través de una ficción, que como en “*Explicación falsa de mis cuentos*” disfraza y encanta sus teorizaciones. La ilusión del diario escrito por un loco en su encierro permite el aislamiento de la conciencia, a la vez que nos remite a una idea obsesiva de sus primeras ficciones: la locura que insiste en mostrarse como génesis de su literatura.

La ficción ideada sirve a la recreación de su mitología literaria: “*el sentimiento de la vida y el misterio*” como material poético; el aislamiento de la conciencia para lograr la “*aventura por describirse, por conocerse y hasta por sentirse del todo*”; la “*afortunada*” dificultad de la expresión; y fundamentalmente la prosecución de una idea siempre inacabada: “*una idea movida*”.

“*Tal Vez un Movimiento*” es la cifra de ese proceso que bajo la modalidad del recuerdo o de la escritura rige su literatura de los años 42-44. El proceso no es otra cosa que esa idea que se le aparece “*superpuesta*”, “*interpuesta*” o “*fundida*” con su propio pensamiento. Felisberto la define como el propósito de “*describir la idea con otra cosa que no sea la idea*”. La conciencia aislada del loco que “*juega*” o “*se entretiene*” en problemas metafísicos, -Hernández había subtítulo significativamente su pre-original como “*Novela metafísica*”, se enfrenta a un problema clásico del conocimiento, el sujeto debe expresar cosas que se realizan en su propio pensamiento: el desdoblamiento del yo se impone al escritor. La fragmentación del mundo y la peculiar relación con los objetos, que son una constante en su literatura, también se explican por este propósito singular de buscar “*esa otra cosa*” que describa la idea en movimiento:

\* José Pedro Díaz, “*Una conciencia que se rehusa a la existencia*” en Felisberto Hernández, *Obras Completas, IV. “Tierras de la Memoria”*, Ed. Arca, Montevideo, 1967.

*"yo quiero ver moverse una idea fuera de mí. Claro que para eso tendré que representármela dentro de mí y entonces parecerían dos ideas simultáneas. ¿Pero otra idea moviéndose fuera de mí con persona y todo? ¿La idea que está fuera de mí no necesita ser producida por otra persona? No señor, yo no sé por qué cosa necesita ser producida, pero quiero que sea producida por lo que fuera, aunque intervinieran pedazos de personas y de cosas para dar el movimiento de una idea; que yo sienta que es una idea que se mueve, que vive, y no ideas muertas; y que esté fuera de mí. Pero que todo eso, lo de adentro y lo de afuera sea una misma cosa, que sea el movimiento de una idea mientras se hace. La idea que yo siento se alimenta de movimiento".*

Este fragmento denota un claro interés por los aspectos psicológicos del conocimiento. La idea en movimiento se asimila, no muy forzosamente, a la corriente de la conciencia de James. Las dificultades para expresarla derivan de su existencia íntima, intransferible, porque "ningún pensamiento llega directamente a ser visto por otra personal conciencia que la suya propia". Para producirla Felisberto debe salirse de sí mismo -"que esté fuera de mí"- y por ello apela a la fragmentación del mundo sensible- "pedazos de personas y de cosas"- que se unifica únicamente en el yo íntimo, personal "haciendo y deshaciendo, formas, estructuras, abstracciones".\*\*

Felisberto se propone expresar el fluir del pensamiento soterrado, aquel que escapa a su percepción porque en el momento de percibirlo se detiene desvirtuando el movimiento que intentaba atrapar. De allí la conciencia que tiene el escritor de la dificultad de su propósito:

*"encuentro tres muertos que se interponen en la realización de mi idea: Primero, la dificultad que existe en dejar vivir una idea, en que ésta no se pare, se termine, se asfixie, se muera, se haga pensamiento conceptual, es decir, otro muerto más. Segundo, que al observar la idea con otra idea, no se detengan las dos, en vez de una. Y tercero, que al expresar esa idea con muertos, o pintarlas con letras, o con lo que sea, no se detenga ninguna de las tres. Pero es difícil hacer algo vivo con muertos; tendré que sentir con otra cualidad de ideas, con otra cualidad de pensamiento que sea vivo; que éste no mate a otros: al que observa y al que describe. ¿Cómo cambio tres vivos por tres muertos? Y en caso que de los tres muertos hicieran tres vivos? ¿Cómo hago un vivo con los tres vivos? ¿Cómo los fundo?, ¿Cómo hago un movimiento vivo? Ese movimiento vivo lo tengo que sacar del mientras vivo, del mientras siento, del mientras pienso".*

Felisberto presenta en forma problemática su disposición para expresar el proceso de su pensamiento. Queda claro que no es éste el pensamiento racional, consciente, "el pensamiento conceptual" cristalizado, sino el movimiento de un pensamiento personal, íntimo, intransferible. Alude también a la dificultad de la escritura -"pintar las ideas con letras"-

\* William James, "La corriente de la conciencia" en Compendio de Psicología, Emecé, Bs. As., 1963, p. 147.

\*\* "Tal vez un movimiento" pre-original.

que nos remite al tema más complejo de la inadecuación entre el pensamiento y el lenguaje.

En su intención de reproducir el proceso de su pensamiento Felisberto se enfrenta al desafío artístico de recrear el misterio, vuelve a "escribir sobre lo que no sé". Ese proceso misterioso e inaprehensible, ese "*mientras*", corresponde a la definición de los estados transitivos de la conciencia de William James:

"...de la admirable corriente de nuestra consciencia... como de la vida de un pájaro pudiera decirse que es como una sucesión de vuelos y paradas. ...Llamaremos estados sustantivos a las paradas, y estados transitivos a aquellos en que el pensamiento vuela. (...) Pero es muy difícil introspectivamente apreciar cuál sea el uso de las partes transitivas. Si no son sino vuelos hacia una conclusión, detenerlos antes de haber llegado a la conclusión equivale a destruirlos".\*

James plantea las dificultades de apresar los estados transitivos del pensamiento, la idea en movimiento, como Felisberto señalaba lúcida-mente al hablar de su primer muerto: "*Primero, la dificultad que existe en dejar vivir una idea, en que ésta no se pare, se termine, se asfixie, se muera, se haga pensamiento conceptual*". Resulta curioso observar que en su relato Felisberto recurra a la misma imagen del vuelo del pájaro que James utiliza para caracterizar a los estados transitivos del pensamiento:

"*Así trataba de cazar, en un espacio, o en un hueco que un instante antes había aparecido, un pájaro, que en ese momento, cuando la atención quería ocupar el hueco, él la sorprendía huyendo sin ruido, sin dar tiempo a que la atención lo cazara y sin dejar otra huella que un poco de aire agitado. ¿Pero el pájaro no sería la misma idea? ¿No sería la idea que buscaba hacer nido en algún lugar extraño? No, no podía hablar de una idea hecha, aunque ella incubara otras. Se trataba de una idea mientras se hacía, cuando todavía no se sabía qué pájaro le volaba encima*"\*\*.

Esta sorprendente coincidencia de Felisberto con la psicología de James pudo ser producto de la intermediación vazferreriana. En *Lógica Viva Vaz* habla de ciertos estados del espíritu que él llama "*sistemas innominados*" que presentan características similares a las de los estados transitivos de James: "*...mi interés era sobre todo hacer estudiar el proceso psicológico por el cual el espíritu va cayendo en ciertos estados. Sobre todo no quería tratar de los sistemas clasificados, sino como se diría en la terminología jurídica, de los sistemas innominados (...)* Pues en psicológica hay los sistemas innominados: esos que, en

\* Ob. cit., p. 153

\*\* En su estudio sobre "*Nadie encendía las lámparas*", Ricardo Pallares reconoce una metáfora similar: "*Las palomas que se movían sobre la estatua, fueron metáfora de las palabras e ideas que se movían en el lector mientras hacía la lectura de su cuento y por encima de lo leído*". "*Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió*". Cuaderno No. 1 del Departamento de Investigación y Estudios Superiores de Letras Americanas del Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras, Montevideo, 1980.

*cada espíritu, flotan vagos, imprecisos, y se forman a cada momento como nebulosidades mentales*" (LV, 173). Creo que la influencia de James en Vaz Ferreira se extendió también a esta idea de proceso que nos ocupa. En el pasaje de *Lógica Viva* que transcribimos en la p. 14 en el que Vaz habla de ese posible "*libro futuro*" que rescate el "*psiqueo*", advertimos una coincidencia con la terminología de James: "*Si pudiéramos ver la franja psicológica, la penumbra, el halo, lo que hay alrededor de lo absolutamente claro*".

En todo caso interesa señalar el origen filosófico de la idea de proceso en la literatura de Felisberto y la manera íntima, personal, en que el escritor la hace suya.

Para concluir; creo oportuno destacar los aspectos más interesantes que presenta la idea de proceso en su narrativa. En primer lugar su permanencia: los movimientos del espíritu son constante temática de su literatura. En forma manifiesta o metafórica Felisberto escribe siempre sobre los procesos interiores del yo: la rememoración, el sueño, la creación por la escritura, la locura, son temas o modelos que le permiten una aproximación inmediata a los estados interiores conscientes o inconscientes. Su escritura se inscribe, así, en la corriente de la literatura occidental que evoluciona hacia un progresivo y creciente subjetivismo. Literatura que reconoce su material en los estados íntimos del yo antes que en el mundo objetivo.

Esta constante temática apunta a la unidad esencial de su obra; la permanencia de los procesos como contenido de su literatura se traduce en la aplicación sistemática de algunos rasgos de estilo que le sirven de apoyo:

- la narración en primera persona y la apariencia autobiográfica de casi todos sus relatos que posibilita el hábito introspectivo para analizar los procesos;
- el estilo fragmentario y la desorganización de la realidad que le permite abordar el movimiento discontinuo de los procesos inconscientes.
- la preferencia por tiempos verbales de aspecto durativo como forma más adecuada para referir los movimientos espirituales del yo.

Otro aspecto importante es el origen filosófico que tiene esta idea de proceso en su narrativa. La identificación del análisis de los procesos como preocupación previa a la escritura ya sea a través de la demostración de su filiación vaferreriana o por la frecuente formulación teórica y la intención expresa que Felisberto manifiesta para referirse a este tema, nos ayudan a comprender la función que cumple el pensamiento filosófico como generador de su literatura.

## DUALIDAD MATERIA - ESPIRITU: Pensamiento - Lenguaje - Realidad

Hemos visto la distinción frecuente en Vaz Ferreira entre mundo espiritual y mundo físico, pensamiento y realidad, sujeto y objeto\*, como categorías de pensamiento que rigen su manera de ordenar su concepción del mundo.

En la narrativa de Felisberto observamos que la creación del universo de ficción se construye frecuentemente sobre esta concepción dualista de la realidad. Felisberto escribe una literatura que encuentra su eficacia en las distintas formas de relación que establece entre esos dos planos.

La disolución entre el yo y el cuerpo que leemos en *"El Diario del Sinvergüenza"* puede ser un ejemplo de creación estética a partir de las múltiples relaciones que el narrador establece entre el plano físico y el plano espiritual: *"Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama 'el sinvergüenza', no es el de él"*. El encuentro y desencuentro que se da alternativamente entre el yo y el cuerpo va constituyendo el sentido del relato como búsqueda de la identidad perdida:

*"Mi cuerpo y yo, además de la tendencia a separarnos del mundo, estamos predispuestos a hacerle traición. La mayor parte del tiempo sentimos que estamos separados; pero de pronto nos encontramos: entonces nos reconocemos con la más indiferente de todas las costumbres. El cuerpo y las ideas se funden; pero antes uno se adelanta al otro con distintos movimientos"*. (*"Almacén"* - DS, 179).

La forma más característica de Felisberto para operar sobre esta concepción dualista está en la transgresión de las dos categorías que se oponen. Gran parte de sus recursos de estilo se explican por este mecanismo.

La peculiar relación con el mundo de las cosas se da en su narrativa por la disolución de los límites entre sujeto y objeto. La transgresión opera de dos maneras paralelas y opuestas: por el animismo que cobran los objetos al entrar en relación con el yo *"los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas"* (*"El Balcón"*, NEL, 17), y por el proceso inverso de cosificación, en el que el mundo de las cosas se impone al sujeto *"Hay objetos que me imponen una conducta y tengo que comportarme con ellos de acuerdo con lo que ellos quieren"* (*"Almacén"*-DS, 180).

Es en la creación de lo fantástico donde advertimos la aplicación más eficaz de esta técnica de la transgresión. Como lo define Maryse Renaud "el surgimiento de lo fantástico está íntimamente vinculado a la supresión del límite entre lo mental y lo físico, la materia y el espíritu, lo concreto y lo abstracto"<sup>\*\*</sup>. Si las categorías dualistas de materia y espíritu se conciben como formas de ordenamiento de la realidad y maneras de entender el

\* "...es imposible que el sujeto del pensamiento sea corporal, debe ser espiritual".  
*"Prueba de la unidad del Pensamiento"* LV p.

\*\* Maryse Renaud, *"El Acomodador, Texto fantástico"* en *"Felisberto Hernández ante la Crítica Actual"*, Monte Avila, Caracas, 1977.

mundo, la supresión del límite que se establece entre ambas va a provocar la confusión y el caos en un universo que se torna ininteligible. El yo se confunde y se pierde en esta atmósfera irreal; surge la conmoción de lo fantástico.

## Pensamiento y lenguaje

La concepción del mundo en dos planos independientes plantea el problema ontológico de la adecuación del pensamiento a esa realidad que pretende comprender. La preocupación por las relaciones entre el pensamiento y la realidad determina la atención a un elemento que les sirve de vínculo: el lenguaje, que termina por imponerse como una nueva categoría en la comprensión del mundo.

La filosofía de Vaz Ferreira, con el énfasis que otorga al proceso o modo de filosofar debía necesariamente atender a los problemas del lenguaje como instrumento de su propio pensamiento. Jorge Liberati ha analizado diferentes cuestiones de orden lingüístico que se presentan en la obra de Vaz, en ocasiones adelantándose a la evolución de la ciencia del lenguaje en este siglo\*. Vaz llega a tratar un problema de inusitada vigencia, el de las relaciones entre el pensamiento y el lenguaje que concibe en forma independiente: "Quizá se está efectuando (y no la sentimos, porque estamos en ella) la revolución o evolución más grande en la historia intelectual humana; más trascendental que cualquier transformación científica o artística, porque se trata de algo aún más nuevo y más general que todo eso: del cambio en el modo de pensar de la humanidad, por independizarse ésta de las palabras. Se habría confundido mucho el lenguaje con el pensamiento: se habrían aplicado a éste, propiedades y relaciones de aquél" (LV, 17). Idea que reitera en *Fermentario*: "Es cierto que la humanidad no había acabado de comprender todavía que desde los tiempos de Aristóteles, había estado confundiendo durante más de veinte siglos el lenguaje con el pensamiento" (F, 139).

A partir de esta postura frente al problema Vaz Ferreira centra sus esfuerzos en evitar la confusión entre problemas ontológicos y problemas lingüísticos. Su propósito es el de dilucidar la "inadecuación de formulaciones verbales" que puedan provocar errores de pensamiento. Esta tarea que Liberati define acertadamente como una "*semiótica del error*", lleva a Vaz Ferreira a atender a las relaciones del lenguaje con el pensamiento y su adecuación a los hechos de la realidad.

En "*Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira*" Felisberto trata este aspecto del pensamiento de Vaz seguramente por ser el que más le atrajo en su condición de escritor:

*"Ya que la vida se modifica, crece o se crea con el pensamiento y que el pensamiento forma parte tan importante en ella, no sólo tenemos que hacer responsable al pensamiento en su relación con la realidad humana, sino también tenemos que hacer responsable a la palabra en sus relaciones con el pensamiento".*

\* Jorge Liberati "Vaz Ferreira Filósofo del Lenguaje", Arca, Montevideo, 1980.



Esta página, escrita en 1957 a instancias de Reina Reyes, nos revela más sobre las preocupaciones de Felisberto que las del propio Vaz Ferreira. La idea de independencia entre el pensamiento y el lenguaje se verifica ya en la escritura de Felisberto, en la que como señala José Pedro Díaz "*el lenguaje va evidentemente demorado tras su pensamiento*"\*.

Son frecuentes en su narrativa las reflexiones sobre las relaciones entre pensamiento y lenguaje: "esa idea que persigue la forma". En un pasaje de *El caballo perdido* Felisberto describe el proceso de inadecuación entre las palabras y los pensamientos de su abuela, que intenta instruirlo sobre las lecciones de piano en casa de Celina:

*"Otras veces ella intervenía espontáneamente movida por pensamientos que yo nunca podía prever pero que reconocía como suyos apenas los decía. Algunos de esos pensamientos eran abstrusos y para comunicarlos elegía palabras ridículas -sobre todo si se trataba de música-. Cuando ya había repetido muchas veces esas mismas palabras, yo no las atendía y me eran tan indiferentes como objetos que hubiera puesto en mi pieza mucho tiempo antes: de pronto, al encontrarlos en un sitio más importante me irritaba, pues creía descubrir el engaño de que ellos pretendieran aparecer como nuevos siendo viejos, y porque me molestaba su insistencia, la intención de volver a mostrármelos para que los viera mejor, para que me convenciera de su valor y me arrepintiera de la injusticia de no haberlos considerado desde un principio. Sin embargo es posible que ella pensara cosas distintas y que a pesar del esfuerzo por decirme algo nuevo, esos pensamientos vinieran a sintetizarse, al final, en las mismas palabras, como si me mostrara siempre un mismo jarrón y yo no supiera que adentro hubiera puesto cosas distintas. Algunas veces parecía que ella se daba cuenta, después de haber dicho una misma cosa, que no sólo no decía lo que quería sino que repetía siempre lo mismo."* (CP, 17).

En "*La casa inundada*" Felisberto reitera la misma metáfora del jarrón que encontramos en este relato de 1943. El jarrón -las palabras- de la Señora Margarita contiene el agua que en el relato es simbólicamente portadora del pensamiento -"apenas puso sus ojos en el agua se dio cuenta que por su mirada descendía un pensamiento"-:

"Cuando oí sus palabras tuve la idea de que un inmenso jarrón se había ido llenando silenciosamente y ahora dejaba caer el agua con pequeños ruidos intermitentes" (CI,65).

La relación entre pensamiento y lenguaje, "*el hacer responsable a la palabra en sus relaciones con el pensamiento*", que Felisberto señalaba al referirse a Vaz Ferreira, apunta a una de las constantes más características de su literatura: la reflexión sobre la escritura en la escritura. Felisberto incorpora a su discurso esta modalidad metaliteraria característica de los escritores de vanguardia. Integra, a su literatura los propios mecanismos de la creación. La escritura constituye, también, una nueva modalidad para mostrar el proceso de su pensamiento.

\* José Pedro Díaz, "*Una bien cumplida carrera literaria*", Marcha, Montevideo, 11.11.1960

Como tópicos, la escritura se manifiesta en forma permanente en sus ficciones, desde el literato sin asunto de *"La Envenenada"* (1931) hasta *"La Casa Inundada"*, en donde el tema de la escritura se expresa metafóricamente en un *"discurso que alude al proceso de su engendramiento"*\*. En este cuento el proceso de creación determina la progresión del relato que se dibuja sobre la expectativa del narrador por las palabras de la Señora Margarita, por la revelación de su historia y su misterio.

Entre los muchos relatos que aluden al tópico de la escritura, tal vez su forma más acabada se encuentre en *"Las dos historias"*, donde la ficción que Felisberto nos procura es *"esa otra historia la que se formó en la realidad cuando un joven intentó atrapar la suya"*.

## Lenguaje y realidad

En su página sobre Vaz Ferreira, Felisberto nos habla de la necesidad de ocuparse de *"las relaciones de la palabra con la realidad"*. Las relaciones entre lenguaje y realidad son también asunto de su literatura. En ocasiones adopta una actitud frente a este problema que podríamos definir como propia de la lírica; su intención es la de eliminar la arbitrariedad de la palabra en su relación con la realidad que le sirve de referente:

*"La cara redonda y buena, venía muy bien para la palabra 'abuela'; fue ella la que me hizo pensar en la redondez de esa palabra. (Si algún amigo tenía una abuela de cara flaca, el nombre de 'abuela' no le venía bien y tal vez no fuera tan buena como la mía)"* (CP, 17).

En este fragmento de *"El Caballo Perdido"* Felisberto analiza un fenómeno habitual en poesía, la convergencia en la palabra del contenido semántico con el elemento sonoro que lo sostiene. Una afinada intuición permite al escritor descubrir la compleja red de relaciones sinestésicas que resultan en una motivación relativa del signo lingüístico. Pero su originalidad está en darnos la explicación de este mecanismo lírico, lo que nos remite nuevamente a su página sobre Vaz Ferreira. Felisberto incorpora a su discurso narrativo la reflexión sobre el lenguaje, en este caso en sus relaciones con la realidad mentada.

En *"La Casa Inundada"* el escritor aplica este mismo recurso al nombre de la Señora Margarita, y lo pone al servicio del sentido de su historia: *"El nombre de ella es como su cuerpo: las dos primeras sílabas se parecen a toda esa carga de gordura y las dos últimas a su cabeza y sus facciones pequeñas"*. La división del nombre del personaje refleja la disociación que de la Señora MARGARITA hace el narrador en su atribución de cualidades distintas y opuestas a esa figura misteriosa que intenta comprender. El desarrollo del relato se nutre de esa disociación simbólica del nombre, reflejo de las vacilaciones del narrador-protagonista en su relación con la dueña de la casa inundada: *"y estaba bastante confundido con mis dos señoras Margaritas y vacilaba entre ellas como si no supiera a cuál de dos hermanas debía preferir o traicionar; ni tampoco*

\* Roberto Echavarren, *El espacio de la verdad*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1981.

*las podía fundir, para amarlas al mismo tiempo".*

Este recurso que en poesía se define como "etimología estática" busca en la propia palabra el sentido que concilie la idea con la realidad mentada a través del valor simbólico de los sonidos. Felisberto descubre en el lenguaje la posibilidad de conciliar el pensamiento con la realidad.

En un pasaje de "*Tierras de la Memoria*" vuelve a repetir la explicación de este fenómeno en una teorización juguetona sobre el origen del lenguaje:

*"Después de acostado pensaba en cómo habrían hecho para ponerle nombres a las cosas. No sabía si les habrían buscado nombres para después poder acordarse de ellas cuando no estuvieran presentes, o si les habrían tenido que adivinar los nombres que ellas tendrían antes que las conocieran. También pudiera haber sido que las gentes de antes ya tuvieran nombres pensados y después los repartieran entre las cosas. Si fuera así yo le hubiera puesto el nombre de abedules a las caricias que hicieran a un brazo blanco: abe sería la parte abultada del brazo blanco y los dules serían los dedos que lo acariciaban. Entonces prendí la luz, saqué de la cartera el cuaderno y el lápiz y escribí: "Yo quiero hacerle abedules a mi maestra".(TM, 18)*

El carácter lúdico de estos fragmentos no empaña la lucidez con que Felisberto se enfrenta a los problemas de la expresión. El juego con el lenguaje se añade como rasgo distintivo de la literatura moderna a la búsqueda de una tensión expresiva y una intensidad lírica que ha caracterizado a la prosa narrativa hispanoamericana de las últimas décadas. La obra de Felisberto se integra por su atención y tratamiento del lenguaje a las vanguardias narrativas del continente en un proceso de creciente condensación lírica.

La escritura de Felisberto, desprovista de la musicalidad y ornamentación que tienen otros escritores contemporáneos, manifiesta de otro modo su opción formal que creemos hoy indiscutible. La representación de un mundo fragmentado, la desintegración del yo, la incompreensión de la realidad, el tema de la dificultad de la escritura, la espontaneidad y la ingenuidad aparente del discurso, sólo pueden transmitirse a través de la sutileza técnica del escritor. Un estudio pormenorizado de su estilo revelaría la coherente aplicación de recursos técnicos que sostienen los rasgos más esenciales y permanentes de su literatura.

Vamos a anotar aquí tan sólo algunos aspectos relativos a la creación de imágenes en Felisberto, por entender que en ellas se encuentra la cualidad lírica de su prosa. La proliferación de imágenes en su literatura obedece a la necesidad de adecuación estilística a un referente inédito: el misterio o los procesos psíquicos inconscientes y por lo tanto intransferibles. Es a través de sus imágenes que su literatura se carga de elementos fantásticos, y que su universo poético adquiere una cualidad de extrañeza e irrealidad.

Estas imágenes se construyen con una intencionalidad ajena al hedonismo verbal y al virtuosismo, su propósito está en la sorpresa de lo extraordinario; están destinadas a producir la conmoción de lo fantástico.

La forma de construcción de las imágenes en Felisberto reviste un cierto aire de ingenuidad que apoya el rasgo de mirada infantil que se ha atribuido a su literatura<sup>(3)</sup>. Reconocemos en el modo de introducir las

imágenes en el discurso una cierta técnica de ejemplificación que se muestra análoga al didactismo vazferreriano. Se presenta una idea formada por dos partes claramente discernibles: en primer término se enuncia el concepto de manera abstracta para luego ejemplificarlo con una imagen de fuerte contenido sensorial que incorpora elementos cotidianos, domésticos, tomados de una realidad trivial. De la conjunción de ambos planos surge ese aire de irrealidad que alimenta lo fantástico y que se resuelve frecuentemente en el humor:

- A) *“Esa misma noche le confesé que mirándola descansaba de unos pensamientos que me torturaban, y que no me di cuenta cuándo fue con esos pensamientos se me fueron. Ella me preguntó cómo eran esos pensamientos, y yo le dije que eran pensamientos inútiles, que mi cabeza era*
- B) *como un salón donde los pensamientos hacían gimnasia, y que cuando ella vino todos los pensamientos saltaron por las ventanas”*. (“Las dos historias”, NEL, 109).

La construcción de imágenes en Felisberto corresponde al esquema dual de oposición entre pensamiento y realidad, -el concepto y la imagen-, ambos planos o categorías aparecen unidos a la vez que separados por la intermediación de un nexo comparativo.

## CONTEXTO

Hemos referido la preocupación de Vaz Ferreira por el lenguaje como instrumento de su filosofar. En su esfuerzo por eliminar las falacias verbales atiende a la idea de contexto como forma de precisar el significado de las palabras que construyen su pensamiento: “Los hechos fundamentalmente olvidados por la lógica clásica eran dos: el carácter fluctuante, vago y apenumbado de las connotaciones de los términos y la no adecuación completa del lenguaje para expresar la realidad” (LV, 242).

Nos remitimos al estudio que hace Liberati sobre este aspecto lingüístico de su obra: “En Lógica Viva ‘definición adoptada’ es la significación que nosotros adjudicamos a una palabra y ‘asociación habitual’ implica, no muy forzosamente, una alusión al contexto en que es utilizada”\*.

En *“Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira”* Felisberto nos habla directamente de *“contexto”*, lo que nos muestra su comprensión de este fenómeno en la obra de Vaz: *“En las relaciones de la palabra con la realidad, Vaz Ferreira nos libera del hechizo de una palabra cuando parece ser la expresión de una única y trascendental verdad. No deja que el valor de una palabra y su oportunidad en un instante de sus posibilidades, se haga extensivo a otros sentidos en otros instantes en que la misma*

\* Ob. cit. p. 49

*palabra pueda contener error. Nos trae el recuerdo y la experiencia de que la palabra ha sido creada en una experiencia individual y colectiva, en una historia en que la palabra puede haber hecho bien y mal. La palabra debe vivir creando en su relación con otras palabras el contexto que dé a cada hombre su sentimiento propio. La palabra tiene que ser un esfuerzo grande y honrado hacia lo concreto, pero tiene que tener la cualidad viva de modificarse y crecer con la vida del pensamiento”.*

Esta preocupación por el contexto tiene, sin embargo, en su obra características distintas y aún opuestas a las de Vaz Ferreira. Vaz, que entiende el lenguaje como un sistema eminentemente lógico, destina todo su esfuerzo a obtener el concepto puro, desprovisto de particularidades que alteren su sentido y así recomienda tomar el sentido consagrado y aún el de las asociaciones habituales. Felisberto, en cambio, le asigna al lenguaje una función poética que logre comunicar la experiencia psíquica intransferible, busca entonces el surgimiento de un lenguaje inconsciente en el que las palabras aparezcan unidas por lazos misteriosos, en ese “lugar de mi alma no vigilado por mí”, el rincón milagroso donde se originan los cuentos plantas: *“Porque yo tengo un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí. Y me da una sorpresa encantada al verlas aparecer juntas y sabiendo que se habían hecho amigas”*.\*

En *“Tierras de la Memoria”* expresa su rechazo por el lenguaje habitual, consagrado que opone a la creación original: *“Pero estas palabras, que parecían haber andado por muchas bocas, y haberme encontrado en voces muy distintas, que habrían cruzado lugares y tiempos ajenos, ahora se presentaban a reclamar un significado que yo nunca les había concedido”* (TM, 56).

El escritor, que ha sabido renunciar a la omnisciencia de la literatura tradicional para inmiscuirse en la narración y exponer la problemática de la escritura en el propio discurso, reclama, sin embargo, su poder de demiurgo en la creación de un lenguaje que quiere suyo y original. Este es el conflicto del escritor contemporáneo que se sabe enajenado de su propio instrumento de expresión. La esencia social del lenguaje, su existencia intersubjetiva, lo vuelven inapropiado para la peculiaridad de la creación artística. De allí la añoranza que nos revela Felisberto al hablar de aquel niño que “quería hacerle abedules a (su) maestra”. Ante la imposibilidad de crear un nuevo lenguaje el escritor tan sólo puede recrearlo. Escribir es aceptar el desafío de la originalidad a pesar del lenguaje convencional que se le ha vuelto extraño. La posibilidad que encuentra Felisberto es la de unir esas palabras ajenas en su yo más íntimo, más personal, que aparece protegido de toda contaminación social hasta la de su propia, vigilante conciencia.

La problemática que Felisberto plantea es común a la literatura moderna y particularmente a la renovación de la prosa narrativa latinoame-

\* En carta a Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, Biblioteca Marcha. Col. Puño y Letra, Montevideo, 1974.

ricana a la que se anticipa. Advertimos, sin embargo, una singularidad en Felisberto que lo diferencia de casi todos los demás escritores. Su preocupación por el lenguaje no es estética. Su escritura no busca la musicalidad, ni el artificio. Es como se ha señalado muchas veces, una escritura desmañada, que abunda en repeticiones -"*temo que continuamente mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión*"\*. ¿Por qué insistimos, entonces, en hablar de una opción formal en su literatura? Hemos visto, el interés de Felisberto por diferentes aspectos del lenguaje, pero esta preocupación se mantuvo siempre ajena al virtuosismo verbal y a la decantación de un estilo. Sus inquietudes con respecto al lenguaje son de otro orden: la inadecuación de éste con el pensamiento; sus posibilidades para referir la realidad o para nombrar el misterio; su origen y su originalidad. Esta manera de enfrentarse al tema, que tal vez aprendió de Vaz Ferreira, responde más a una actitud ontológica o de filosofía del lenguaje que a una preocupación estética. La búsqueda por una autenticidad narrativa, sin embargo, conduce inevitablemente al escritor a la creación de un estilo, otro, más temeroso de fórmulas y estereotipos que de esa "fealdad" de que nos habla Felisberto. ¿Estética de lo feo? No, seguramente, pero una estética nueva porque su sensibilidad es diferente; se trata de transmitir "*algo raro que recién se descubre*", escribir el misterio. De allí la creación de un lenguaje que desconcierte, que sea capaz de procurarnos la extrañeza y el asombro de ese descubrimiento. La escritura como forma sustitutiva de la realidad para abordar otra más secreta, más cierta, va a requerir una sutileza técnica precisa, un complejo andamiaje de artificios y recursos poéticos que la constituyan en su misma representación, que la transformen en obra de arte.

## CONCLUSION

Para terminar, recomencemos: la originalidad de Felisberto, su precoz y particularísima forma de vanguardia, que fue razón de la marginación de su obra por mucho tiempo, y es hoy objeto de nuestro asombro y entusiasmo, plantea también su incertidumbre: la dificultad de comprender cómo surge un escritor de sus características en la primera mitad de siglo en un país que apenas comienza a definirse culturalmente.

Una mirada dirigida hacia el entorno cultural en el que se formó, nos permite esclarecer en parte el secreto de su rareza. La singularidad de Felisberto responde, paradójicamente quizá, a una situación de aislamiento generalizado al que estaba sometido el intelectual en el Uruguay como en el resto de Latinoamérica. Su valor está, como en el caso de Vaz Ferreira, en la capacidad de encontrar en lo que era su carencia, la posibilidad de una nueva identidad y hacer de ella su rasgo distintivo, su arma de contraataque.

\* "*Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural y temo que continuamente mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión*". ("*He decidido leer un cuento mío*", DS, 163).

La relación de su literatura con preocupaciones y motivos de carácter filosófico forma parte de la búsqueda de esa nueva identidad a través de la escritura, como una aventura de quién escribe para conocer y conocerse mejor.

El aporte de un estudio sobre la incidencia del pensamiento filosófico en su literatura, no está en probar la profundidad o creatividad de su bagaje teórico: ideológico, filosófico o existencial, sino en advertir que estas ideas fueron material de su literatura, punto de partida, actitud vital tanto como creadora, contenido manifiesto, diremos, antes que reflejo involuntario de un espontáneo con felicidad para el hallazgo. Poco importa que Felisberto se creyese un filósofo, y es probable que sus conocimientos en este campo fuesen limitados o circunstanciales, su valor está en la capacidad de crear a partir de estas inquietudes una escritura convincente, un producto estético acabado, un universo poético que encuentra a través de la configuración de sus significados una existencia autónoma.

Hemos atendido principalmente a la influencia de Vaz Ferreira en el escritor. Esta influencia se revela principalmente en la postura adoptada frente a la realidad, en la concepción de la escritura como actividad y proceso y en su peculiar actitud para enfrentarse a los problemas del lenguaje. El conocimiento de la incidencia de este o cualquier otro tipo de pensamiento filosófico, es una forma más de aproximación a la obra de Felisberto. Seguramente, su mejor acierto esté en permitirnos una nueva perspectiva para la valoración de su literatura, y en el imperioso reconocimiento de la opción formal que le permitió recrear en su escritura una singularísima modalidad del género autobiográfico, al referirnos la historia existencial de un yo, su peripecia espiritual, la participación de su conciencia, una conciencia filosófica.

Ana Inés Larre Borges

## CLAVE DE CITAS

*Felisberto Hernández*

Las citas corresponden a la edición de *Obras completas de Felisberto Hernández*, Arca, Montevideo, 1967-1974.

PI	Primeras invenciones
CC	Por los tiempos de Clemente Colling
CP	El caballo perdido
NEL	Nadie encendía las lámparas
DS	Diario del sinvergüenza y últimas invenciones

*Carlos Vaz Ferreira*

Las citas corresponden a la edición de sus obras completas por la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 1963.

CA	Conocimiento y Acción
LV	Lógica Viva
F	Fermentario
LD	Los problemas de la libertad y los del determinismo



## NOTAS

(1) En su trabajo sobre "*Tierras de la Memoria*" para el seminario de Poitier, Juan José Saer plantea la posibilidad de un análisis psicoanalítico del texto, pero observa que esta interpretación "*depende de un problema previo que es necesario elucidar, y que consiste en preguntarnos si Felisberto leyó a Freud, ya que para llevar a cabo esa interpretación debemos saber antes si la enorme cantidad de elementos que en "Tierras de la Memoria" son pasibles de una elucidación analítica están en la narración como contenido latente o como contenido manifiesto, es decir, si son el verdadero rostro, desconocido para el narrador, de la narración, o si por el contrario, puestos de un modo deliberado por el autor que es perfectamente consciente de su significación, no constituyen más que un simple punto de partida*". ("*Tierras de la Memoria*" en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Alain Sicard (ed.), Monte Avila, Caracas, 1977, p. 307).

Saer continúa su ponencia con el análisis de un pasaje de "*Tierras de la Memoria*" en el que encuentra significativas coincidencias con el "*Delirio y los sueños de la Gradiva de Jensen*" de Freud.

Si hemos reparado en la ponencia de Saer es porque entendemos que su opinión coincide con la tesis de este trabajo, en la necesidad de revisar la perspectiva crítica para enfrentarnos a la obra de Hernández. Si descubrimos que la presencia de motivos de carácter psicoanalítico en su narrativa, responden a la intención expresa del autor, su literatura deberá ser valorada por la cualidad técnica de creación que le permite recrear estos motivos que él incluyó en su obra de manera deliberada.

Existen datos externos, de carácter biográfico que nos indican claramente que Felisberto estaba al tanto de teorías psicoanalíticas. Sabemos de su contacto con la psicología a través de las clases que tomó con su amigo el Dr. Alfredo Cáceres, a quién acompañaba en sus visitas al hospital psiquiátrico Vilardebó, y más tarde por su vinculación con el Centro de Estudios Psicológicos que dirigía el Profesor Radecki. En 1940 escribe una carta a Lorenzo Destoc que firma "*Yo y lo inconsciente*" (Norah Giraldi, *Felisberto Hernández del creador al hombre*, Banda Oriental, Montevideo, 1976, p. 117).

En su propia obra encontramos pruebas de este su conocimiento de teorías psicoanalíticas. En "*Buenos Días, Viaje a Farmi*", texto anterior a 1944, aparece un fragmento que podría responder al problema planteado por Saer: "*Cuando todavía yo no sabía que los sueños, o el interés en ellos, era provocado por los psicoanalistas, aquel mismo día oí hablar de ellos, pasaba por un café y entré. Cerca del mostrador uno le dijo a otro: 'Tú sueñas con tal cosa y eso significa tal otra. Se fueron a las manos y yo me mandé mudar antes que llegara la policía'*". Más adelante revela su actitud consciente de recurrir a la filosofía como uno de los motivos de que se nutre su literatura: "*No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos*".

Advertidos por todos estos datos del interés de Felisberto por la filosofía o el psicoanálisis, resulta fácil detectar en su obra una noción clara de inconsciente: "*no sé qué ha pasado por la noche, qué secretos se han juntado, sin que yo sepa, un poco antes del sueño, o debajo de él*". Con esa particular intuición espacial que tiene Felisberto para la locali-

zación de los procesos mentales, alude a una idea de inconsciente que ubica en concordancia con el esquema freudiano.

(2) Entre las raras metáforas que utiliza Vaz Ferreira para la exposición de su pensamiento, es frecuente su referencia al mar como metáfora del conocimiento humano, en sus limitadas posibilidades: "*Podemos representarnos el conocimiento humano como un mar, cuya superficie es muy fácil de ver y describir. Debajo de esa superficie la visión se va haciendo, naturalmente, cada vez menos clara; hasta que en una región profunda, ya no se ve: se entrevé solamente (y, en otra región más profunda, dejará de verse del todo)*". (LV, 151). "*De modo que si el que quiere describir o dibujar esas realidades nos presenta las cosas del fondo con la misma precisión, con la misma claridad, con la misma nitidez de dibujo que las cosas de la superficie ( . . . ) podemos afirmar que nos da el error, en vez de la verdad parcial de que somos capaces*". (LV, 168).

(3) Entiendo que este rasgo de mirada infantil es un recurso técnico que Felisberto aplica conscientemente a su narrativa y que cumple una función análoga a la del socio o centinela en relación al acto de escribir.

En *El caballo perdido* Felisberto explica el proceso que lo lleva a descubrir en la mirada del niño una sutileza técnica que pone al servicio de la búsqueda por una autenticidad narrativa: "*Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo; yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban ( . . . ) Los ojos del niño están asombrados, pero no miran con fijeza*". Lo evocado no es el recuerdo, no es Celina, sino "*los ojos que en aquel tiempo la miraban*", la mirada del niño atrapa el interés de la narración porque alude al mecanismo de la memoria. El estilo plano, carente de énfasis de Felisberto responde a la búsqueda de esos ojos de niño que "*están asombrados pero no miran con fijeza*". La mirada infantil es convocada al acto de escritura: "*Mis ojos de ahora son insistentes, crueles, exigen un gran esfuerzo a los ojos de aquel niño*". Los ojos del niño deben "*hacer el milagro de recordar hacia el futuro*", este es el milagro de la escritura memorialista, su posibilidad de vencer la muerte, la literatura como salvación: "*El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra*" (CC, 38).

El rasgo de mirada infantil no es, entonces, cualidad espontánea de un escritor que ha permanecido niño, sino un recurso formal, una parodia que Felisberto busca y se impone para transcribir fielmente el proceso de la memoria.

En un comentario que Felisberto hizo sobre los personajes de *El sol sobre los huesos* de Paulina Medeiros, volvemos a encontrar una interpretación estética de la mirada infantil: "*Tal vez seamos nosotros los que nos volvimos extraños porque perdimos los ojos desinteresados de la infancia*" (Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, Biblioteca Marcha, Montevideo, 1974, p. 134). La mirada infantil es caracterizada por ese rasgo de desinterés, que como en "*Explicación falsa de mis cuentos*", Felisberto solicita a todo acto de creación.



Como vió Radaelli a Felisberto Hernández llevado de la mano de su buena estrella Venus (Venus González Olaza, el de la barba) que oficiando de profeta de sus virtudes artísticas, ha sacudido en el gran pianista, a través de un largo peregrinaje por esos mundos, la modorra de su temperamento bohemio, desdeñoso de la gloria y del aplauso.

REPRODUCCION DEL DIARIO "ACCION"  
DE MERCEDES DEL 5 DE MAYO DE 1936

## ANEXO I

## EL CASO GRAÑA

*"Pero esperaba esta noche para después decirles a esas profesoras que charlan, como "un pianista de café" -yo había ido contratado a tocar en un café- puede dar conciertos; porque ellas no saben que en este país un pianista de concierto tenga que ir a tocar a un café".*

Mi primer concierto

Entre los muchos cuadernos que se conservan con recortes de prensa sobre la actividad pianística de Felisberto, existe uno en cuya primera página se lee en letra cursiva y tinta negra: *"El Caso Graña"*. El cuaderno contiene una polémica periodística que Felisberto mantuvo en Rocha en 1929, en ella se refleja una clara asimilación de las ideas y el estilo de Vaz Ferreira.

## EL AMBIENTE PROVINCIANO

Desde 1926 Hernández está dedicado a su doble afán pianístico de *"hacer empresa"* como animador de café o de cine mudo, y de procurar un cartel en música como concertista. Hasta 1942 cuando vende su piano, desarrolla esta actividad; a través de sus giras por el interior del país y la Argentina, como maestro de conservatorio, y aún como compositor de piezas menores.

En 1929 con sólo dos conciertos en su haber ha logrado un nombre como pianista y la aceptación de la crítica montevideana. Ya había publicado su primer libro, está integrado a los círculos intelectuales y disfruta del patrocinio de Vaz Ferreira. Acosado por las penurias económicas que siempre lo acompañaron decide radicarse en Rocha donde permanece un año.

En Rocha Felisberto se instala en un pequeño hotel y se gana malamente la vida como pianista tocando por la noche en la Confitería *"El Globo"* donde llegará a tener su propia orquesta, haciendo música para cine en el *"Teatro Excelsior"* y dando clases de piano a domicilio. La organización de algunos conciertos de escaso público *"nunca fueron oportunos mis conciertos"*- provoca la admiración algo provinciana de la prensa local. Continúa escribiendo, y los breves relatos del *Libro sin tapas* aparecen en el diario *"La Palabra"* de su amigo Carlos Rocha, quien luego será su editor. Los relatos de Felisberto aparecen discordantes en las páginas de esos diarios inundadas de un cansado romanticismo. Para Rocha, Felisberto Hernández es músico y ante todo concertista, su literatura se mantiene en una discreta incompreensión.

Felisberto va a Rocha acompañado por su amigo Venus González Olasa, bohemio legendario que Felisberto retrata en *"La barba metafísica"* del *Libro sin tapas*. Olasa acompaña a Felisberto a manera de manager, preludio de sus aventuras artísticas del 34. Periodista, aventurero y oportuno, logra colocar avisos para su periódico capitalino *"El Plata"*. Incursiona en el incierto género de la conferencia tratando temas como el matrimonio, la patología sexual o los peligros de la lujuria. Allí

publica también unos curiosos "Cuentos crueles". El es quien inicia la polémica que luego continuará Felisberto.

El 30 de abril de 1929, "La Democracia" publica una carta de Venus González Olasa sobre concierto ofrecido por la Srta. Ma. Helena Graña Amatti, en la que arremete implacable contra todo lo que ocurrió en el Teatro "25 de Mayo" el día del concierto, su ataque va dirigido a todo lo que no tuvo lugar, en su opinión: el Arte. La Srta. Graña pertenecía a la mejor sociedad rochense y había dado un concierto de beneficencia, las respuestas no se hacen esperar. Se inicia así una polémica desusada que atrae la atención de cuatro diarios y en la que ejercitan su pluma nueve polemistas.

Una vez iniciado el escándalo, González Olasa desaparece. Una nota de dirección inmiscuye a Felisberto *"a quién la crítica le debe por lo menos el respeto de no cometer confusiones al equiparar en palabras, los valores de unos y otros tan diferentes en volumen artístico y en capacidad interpretativa"*.

El 7 de mayo Felisberto se decide a continuar la polémica ratificando la posición de González Olasa, su participación se extiende hasta mediados de ese mes.

## LA POLEMICA

Las intervenciones de Felisberto en la polémica no aportan elementos relevantes sobre su pensamiento estético, aunque trate sobre arte. Si bien jerarquiza la polémica tan torpemente iniciada por Venus González Olasa, al alejarla de particularismos y susceptibilidades individuales, los temas que aborda son sencillamente menores. El interés que estos artículos puedan presentar está en su estilo, y en la aguda capacidad de polemista que demuestra. Su forma de razonar se rige estrictamente por la lógica de Vaz Ferreira. Tomaremos sólo algunos ejemplos que demuestran más claramente la asimilación de las ideas de Vaz.

En su primera intervención, Felisberto parte de un planteo del problema que sigue las enseñanzas de Vaz al ubicarlo en la categoría de los problemas normativos o morales:

*"Ya se ha dicho que especialmente en cuestiones de orden moral, no hay soluciones perfectas: hay soluciones convenientes por tener un máximo de bien, y un mínimo de mal"*.

Felisberto aplica exactamente lo expuesto por Vaz en "Cuestiones explicativas y cuestiones normativas" de Lógica Viva: *"Los problemas de ser o de constatación, son susceptibles de una solución perfecta; (..) pero los problemas de hacer, y lo mismo los problemas de ideal, (...) no son susceptibles de una solución perfecta (...). El problema moral es esencialmente un problema de hacer y de ideal: es el problema normativo por excelencia"* (LV, p 85).

A partir de esta premisa Felisberto continuará su razonamiento siguiendo escrupulosamente las tres etapas que Vaz señala como necesarias para el examen de la cuestión normativa:

(1) *"investigación o determinación de todo lo que podría hacerse o desearse; especificación de todas las soluciones que podrían tomarse"*.

(2) *"Estudio de las ventajas e inconvenientes; más comprensivamente: de los bienes y los males, de cada una de esas soluciones"*.

(3) "Elección". (L.V, p. 95)

Que en la nota de Felisberto corresponde a:

(1) *Yo me encuentro frente a dos males: uno, aclarar un asunto, otro no aclararlo. (2) El hacer la aclaración sería para mí horriblemente doloroso. Además, sería, tal vez, provisoriamente malo en el concepto del público, pero sería bueno para el mismo público. El no hacer la aclaración sería provisoriamente bueno para mí pero después malo para el público. (3) Entonces, de los dos males, he preferido el primero, hacer la aclaración".*

La influencia de Vaz Ferreira se observa a través de toda la polémica: en la intención de esclarecer previo a la discusión cuáles son "los hechos admitidos"; en el "razonamiento por grados"; en la distinción entre "cuestiones de hechos y cuestiones de palabras"; etc. Transcribimos a continuación el artículo de "La Gaceta" del 14 de mayo: "Contestando a M.L.E.M." como síntesis del razonamiento lógico que Felisberto aprendió de Vaz Ferreira. En él se incluye una falacia de falsa oposición que parece sacada de las páginas de *Lógica Viva*:

*"Como al dedicarme Ud. un artículo, hay una sugerencia sobre mi caso, le diré que ha razonado bien pero ha observado mal y que es más difícil observar bien que razonar bien. Su problema está bien razonado pero mal aplicado. Si es posible que el criticar un error es por haber caído en el contrario, no quiere decir que necesariamente siempre tiene que ser así. El aclarar un error no implica haber caído en el contrario el que yo exija la técnica como medio no quiere decir que la elija como fin".*

El razonamiento se completa al mejor estilo de *Lógica Viva* con un par de ejemplos concretos, que presentan tal vez alguna fisura lógica, pero que se impregnan de un cierto absurdo felisbertiano que nos rinde a su encanto.

*"...el que un médico aconseje que no se coma ni poco ni demasiado, no asegura que él haya pasado hambre o haya tenido empacho. Si el no tener técnica es un defecto y el tener demasiado otro, no quiere decir que a la fuerza tenemos que tener uno de los dos defectos. El que exista un órgano no quiere decir que tiene que estar atrofiado o hipertrofiado: puede estar sano".*

## CONCLUSION

El aporte biográfico de estos recortes impresos es escaso, creo que su significación más evidente está en la cruda mostración del desencuentro entre el artista y su medio. La publicación de sus primeras ficciones resulta un absurdo injerto de vanguardia en periódicos provincianos teñidos de un neoromanticismo perimido.

"*El Caso Graña*" tiene para nosotros un interés que trasciende la curiosidad biográfica de su anécdota y la puerilidad provinciana de su entorno al revelar a Felisberto como agudo polemista. Felisberto escribe con una ironía inteligente, una ironía con dueño y esgrime este recurso con una intencionalidad que se contrapone a la ironía tácita, de situación

que tienen sus fabulaciones. El rigor lógico aplicado a la polémica se sitúa en las antípodas de la fragmentación irracional de su prosa creativa. Esa faceta distinta del escritor nos hace pensar en lo deliberado de su estilo literario. Cuando Felisberto escribe sus ficciones oculta intencionalmente al lector la lucidez de su conciencia. Su prosa impresionista, carente de énfasis responde a una opción formal, a una voluntad de estilo, en fin a una elección puramente literaria.

En cuanto a la influencia de Vaz Ferreira, "*El Caso Graña*" a la vez que confirma la incidencia de su pensamiento en la formación intelectual del escritor, nos muestra la aplicación rigurosa de las enseñanzas de Vaz, lo que ilumina nuestra apreciación sobre la utilización de sus ideas como germen o punto de apoyo para su creación literaria.

## ANEXO II

## "ALGO SOBRE LA REALIDAD EN VAZ FERREIRA" (\*)

El humanismo de Vaz Ferreira es un humanismo cerca, inmediato a la realidad; más bien dicho resulta o se siente inmediato a la realidad. Siempre respira unidad natural entre lo real y el hombre, y leyéndolo, reconocemos instantáneamente el hecho real de que estamos rodeados y en el que estamos inmersos. El humanismo de Vaz Ferreira lo encontramos después de todo lo que se sabe, no como una fórmula más de la realidad, pero sí como una comprensión del inaprehensible hecho real en su real complejidad.

Estamos tan acostumbrados a estudiar la realidad a través de fórmulas que se esfuerzan en referirse a ellas y que son intermediarias entre nuestro pensamiento y lo real, que fácilmente terminamos por creer que ellas son la realidad. Gracias a Vaz Ferreira, a menudo, reconocemos lo real en lo siempre cómodo y claro para manejarlo en generalizaciones que ahorran trabajo, pero que nos alejan de la realidad. Vaz Ferreira nos da, inmediatamente, el sentimiento de lo real en la vida y en el error de conceptuarla. Tiene valentía en la honradez para disgustar al perezoso innato, al práctico "*que no tiene tiempo*" y al pedante que quiere exhibirse con un conocimiento que se arma articulándose, pero que no es lo real, ni lo vivo, ni lo humano.

A veces es difícil comprobar intelectualmente la relación del pensamiento de Vaz Ferreira con la realidad, por la dificultad, que él mismo señala, la que naturalmente existe, en observar bien: es más difícil observar bien que razonar bien. Es difícil tener un conocimiento amplio para ver todos los aspectos posibles de la realidad, tantos como para que algunos de ellos hagan fracasar la fórmula fácil, absoluta, cómodamente generalizadora. Y es muy difícil comprobar esa relación, especialísimamente, por una tendencia ontológica a defendernos de lo complejo. Ya sabemos que cuanto más se conoce, todo se vuelve más complejo. La pereza natural del hombre para el ejercicio profundo, continuo y honrado del pensamiento, termina en este pensamiento más o menos común: "Debe haber una fórmula sencilla, general, que nos ahorre esta complejidad". Se piensa que una fórmula sencilla para eludir la realidad, suprime la complejidad de ésta.

Hay una manera paradójicamente fácil, para comprobar la relación del pensamiento de Vaz Ferreira con la realidad. Una persona inteligente o con sentido común -en el buen sentido común- que está libre de teorías, o mejor el que haya llegado a liberarse de ellas, que no tenga intereses creados en teorías determinadas, que sea honrado y que esté acostumbrado a ser responsable para contener mucho de lo que el pensamiento de la realidad nos presenta, ese hombre siente que el pensamiento de Vaz Ferreira es verdad, que ese sentido de la realidad no se puede escamotear, y reconoce sobre todo el continuo error de quien formula suprimiendo lo complejo.

Vaz Ferreira cuenta siempre con el error casi natural que amenaza al hombre, el error de pensar con una sola idea, como en una solución que está fuera de nosotros y que tenemos que descubrir, que encontrar con un

(\*) Este texto fue dictado por Felisberto Hernández a la escritora Reina Reyes quién conserva el original mecanografiado. Se publicó por primera vez en la revista *Prometeo* Año I - Tomo I - No. 1, Montevideo, 1979.



poco de suerte, con inteligencia, pero con sólo estirar la mano.

En las relaciones de la palabra con la realidad, Vaz Ferreira nos libera del hechizo de una palabra cuando parece ser la expresión de una única y trascendental verdad. No deja que el valor de una palabra y su oportunidad en un instante de sus posibilidades, se haga extensivo a otros sentidos en otros instantes en que la misma palabra pueda contener error. Nos trae el recuerdo y la experiencia de que la palabra ha sido creada en una experiencia individual y colectiva, en una historia en que la palabra puede haber hecho bien y mal. La palabra debe vivir creando en su relación con otras palabras el contexto que dé a cada hombre su sentimiento propio. La palabra tiene que ser un esfuerzo grande y honrado hacia lo concreto, pero tiene que tener la cualidad viva de modificarse y crecer con la vida del pensamiento. Ya que la vida se modifica, crece o se crea con el pensamiento y que el pensamiento forma parte tan importante de ella, no sólo tenemos que hacer responsable al pensamiento en su relación con la realidad humana, sino también tenemos que hacer responsable a la palabra en sus relaciones con el pensamiento.

Vaz Ferreira, sintiendo continuamente que la vida excede al pensamiento y a la razón, no obstante nos obliga a utilizar honradamente el pensamiento y la razón hasta donde ellos puedan.

#### "ALGUNAS MANERAS DE PENSAR LA REALIDAD"

"*Algunas maneras de pensar la realidad*", fue el título que Felisberto Hernández dio a una conferencia preparada para dar en las clases de la profesora Reina Reyes, a su gentileza debemos la posibilidad de publicar algunos fragmentos que consideramos más significativos de su pensamiento y en los que se aprecia la influencia de Vaz Ferreira. Para facilitar la lectura los hemos dispuesto bajo distintos rótulos que no figuran en el original.

##### *(Realidad del pensamiento)*

Hoy llamaré real no sólo a lo que es exterior a nosotros, sino todo lo que pensamos que existe en nosotros mismos, es decir: todo lo que pensamos como existente hasta en nuestro pensamiento; y no sólo en el sentido de que sea cierto, sino en el sentido simple de existir. Por ejemplo: si pienso con error, ese pensamiento existe en mi cabeza, y es real porque existe; los errores forman parte de la realidad, es una realidad el hecho de que existan errores; tenemos que contar con ellos si queremos corregirlos. En primera instancia tenemos que comprobar que existen como pensamiento, después enjuiciarlos, etc.; tenemos que hacernos responsables de la existencia de los errores; esto es elementalísimo. Entonces, tenemos que acusar su existencia, tenemos que pensar que en realidad existen. ( . . . ) Lo que hoy, como siempre, me parece útil recordar -aunque en esto no hubiera nada original- sería justamente algunas maneras de pensar; y precisamente todo lo que es objeto de pensamiento es real, existe como objeto de pensamiento, existe de alguna manera, porque es pensado. Aunque ustedes conozcan esta misma forma de pensar con error, también me parece importante recordarla, pues existe esta otra: la de no poner en práctica siempre lo que se sabe.

*(Pensar con una sola idea - Falacias de falsa oposición)*

Por otra parte ha dicho un filósofo que es más difícil pensar bien que razonar bien. El ejemplo más vulgar lo daría el hecho de ver la paja en el ojo ajeno. Y ahora me gustaría presentar a una de las familias más numerosas y más funestas de pensar la realidad con error. La de infinidad de casos en que se pensó la realidad con una sola idea.

Existen en lógica -como ustedes saben- lo que llaman errores de falsa oposición, de tomar como opuesto lo que en realidad es complementario. Uno de los ejemplos es el de aquel conferencista o de aquel que dice un discurso y dice que lo importante de la vida está en plantar lechugas, y no en oír música; otros dicen que lo más importante es oír música y no plantar lechugas y otros dicen que las dos cosas son importantes.

*(Sobre profesionalismo y especialización)*

Otra manera de falsa oposición -insisto en esta familia porque me parece la más funesta de todas- ya de hecho lo que podemos observar en la realidad, es en las profesiones (. . .) Por ejemplo, ya desde la época de Aristóteles se sabía que una persona que estudiara no podía abarcar el conocimiento de todas las ciencias o de todo lo que se sabía, y entonces no había más remedio que especializarse. Ahora, la especialización era legítima cuando se hacía en una forma predominante pero no absoluta. Es muy natural que haya especialización; pero lo malo es que en la vida moderna la especialización se hace absoluta, ya sea porque se carece de tiempo para dedicarse a lo otro. Yo hasta he sentido a muchas personas decir que no son cultas porque no tienen tiempo, y sobre todo, hay un error, aún en la manera de observar la realidad, que hace fracasar esa misma polarización para las profesiones desde el punto de vista mismo de la profesión (. . .) se sabe seguro que hay mucho más material transformable que exagera la realidad y que puede enriquecer y transformarla en los elementos que necesita para la especialización. Y si se trabajara nada más que con los elementos de la especialización no tendríamos todos esos elementos transformables (. . .) Entonces, desde el punto de vista de las profesiones, es un gran error pensar que se va a saber más cuando se dedique sólo a eso: "*Aquí tenéis todo el otro material transformable*". Vuelvo a repetir que no se va contra la idea de especialización, sino contra la idea de especialización absoluta. Todo esto es horrible, sobre todo del punto de vista humano. Ya no es lo más eficaz desde el punto de vista científico, porque entonces resulta sin calidad humana, o mejor dicho: de hombre que ha sido dedicado a la ciencia y no tiene ninguna calidad humana; no se ha preocupado, no se desarrolla. Hay una frase de Max Scheller que dice: "*Me interesa más la cultura como cualidad del ser que como cualidad del saber*". Quiere decir, que el saber es unilateral, polarizado; él puede dar ese tipo de animal de que hablábamos, de animal inteligente. Y muchos se creen cultos por esa sabiduría acumulada en un sentido dado; pero en que no han hecho desarrollar toda la personalidad ni todos los otros sentidos que sabemos.

*(Participación en el arte)*

En arte es importantísimo, porque hay una tendencia marcada a leer todo lo que se diga, sobre arte, y a ensayar poco la asimilación directa. En una época estuve dando conferencias de psicología al mismo tiempo que daba conciertos, y me decían: "*¿Por qué no da conferencias sobre música? Y yo decía que era porque no creía en los explicadores; pero*

tanto me pidieron que también empecé a dar conferencias sobre música?". Y entonces el problema era éste: yo les decía que era lo más importante que comprendieran por sí mismos, leyendo lo menos posible sobre música, y el consejo, que parecería una perogrullada, era que oyeran mucha música directamente; que el esfuerzo que hicieran por comprender directamente, aunque fuera incómodo, aunque les resultara angustiioso, les iba a dar mucho más resultado que lo que les daban hecho. Esta idea de participación, ya ven, en la realidad, en ciencia y en la vida propia, es muy importante para las artes (. . .) Después, el error que inhibe para comprender el arte moderno, sobre todo, es la cantidad de teorías que se hacen sobre el arte; siempre por no sentirlo directamente. Una vez entré en casa de un filósofo y le dije: "¿Estaban hablando sobre arte?" Y me respondió: "No, no; estábamos hablando de teoría del arte, como una cosa distinta que no tiene nada que ver con el arte".

(Sobre el acto creador)

En los pintores clásicos la gente elogia muchas veces porque ve el "metier" del pintor, porque es parecido a la naturaleza, y entonces cree que todo el arte tiene que ser así, y no ven lo que el pintor puso al mismo tiempo que copiaba naturaleza, al mismo tiempo que copiaba el mundo real (. . .) no ven muchas veces la creación que hay en la misma copia, o mientras se copia. Imagínense lo que pensará cuando ya el pintor puso todo de sí mismo a partir de la realidad, y ha dejado la copia hace mucho tiempo (. . .) La gente decía: "Bueno, si a Uds. les gusta una naturaleza viva, pongan a un hombre detrás del cuadro, y entonces es vivo" o si no, van a elogiar la habilidad de pintar aquello; pero el sentimiento del que pinta, la deformación, entonces no se ve.

(. . .) En arte, sobre todo en el arte de ficción, se ofenden si lo que leen no es posible que haya pasado. Lo que interesa es que sea una obra de arte en sí misma, y no está obligado a que sea una copia fiel.

A veces hasta puede ocurrir esto: que hablando de una cosa que no existe, se llega a comprender mejor las cosas que existen; como Wells en esa guerra de los mundos, donde muestra el ejemplo de que los marcianos al conquistar la Tierra, inesperadamente encuentran algo que se produce en la Tierra que los mata, y esto es bien un simbolismo de lo que ocurre en la realidad: el hombre que toma la realidad nada más que racionalmente y en una forma limitada se encuentra con esas sorpresas de la vida, le ocurre lo mismo que a los marcianos. En el arte con más razón. Por ejemplo: yo encontré una manera de dar cierta angustia y melancolía en una obra en que soy caballo, y en esta psicología de caballo, siendo caballo, me da cierta tristeza y ¿qué importa que pueda no ser cierto, hasta puede ser cierto psicológicamente, aunque sea en esa apariencia material?

## LAS TAQUIGRAFÍAS DE FELISBERTO

En la muestra que el 21 de diciembre de 1981 se habilitó al público en la Sala 'José Pedro Varela' de la BIBLIOTECA NACIONAL, fue vista con interés una vitrina en que se exhibían manuscritos taquigráficos de Felisberto Hernández. Eran una reducida parte de papeles y cuadernos con *taquigrafías* que conservan los familiares de Felisberto.

Eso de 'taquigrafía(s)' ha de entenderse por 'forma o sistema de escritura especial'; y su plural, en la jerga profesional, por 'hojas o páginas en que con signos taquigráficos ha sido fijada una peroración'. Ambas acepciones cabe referirlas a los materiales exhibidos; porque efectivamente Felisberto empleó dos sistemas de Taquigrafía; y porque esos documentos demuestran cómo solía registrar en el papel sus inspiraciones.

En las biografías de Felisberto no deja de anotarse que la Taquigrafía era en él algo así como un "hobby" -en realidad, era una necesidad práctica y espiritual-, en razón de lo cual había inventado algún sistema de taquigrafía, o había refundido en uno original los de otros autores. Por mi parte, en la prensa taquigráfica propalé la información ("Revista Taquigráfica", de Río de Janeiro, mayo de 1947) de que había compuesto un sistema propio de Taquigrafía para poder recoger con mayor espontaneidad sus creaciones imaginativas. Estos datos me los había proporcionado un compañero del Cuerpo de Taquígrafos de la Cámara, Juan Carlos Abellà, poeta eximio, contertulio de Hernández en cenáculos literarios más o menos postbohémicos.

Felisberto había aprendido Taquigrafía con el método de M. Pierre Charles ("Taquigrafía Aimé Paris y Guénin"; París, 1911; pero la obra está dedicada al Dr Abel J. Pérez, Inspector General de Enseñanza Primaria del Uruguay en la época), que presentaba un sistema geométrico y poligrámico, al que aplicó reducciones (simbolizaciones y abreviaciones) personales. (Con posterioridad a la muerte de Felisberto conocí alguno de sus escritos con ese sistema, donde son presumibles sincretismos que hizo en sus usos escriturales).

Establecido conocimiento personal allá por la década de los 50, planteado sin más (y obviamente, por mi condición de taquígrafo y enseñante) el tema 'Taquigrafía', Felisberto aludió a su afición por ese estudio y por el empleo de esa forma de escritura, mencionando al pasar su aprendizaje autodidáctico; referida, por mi parte, la exitosa experiencia que estaba efectuando en la difusión (y aplicación por mis discípulos) del sistema Estenital, a su requerimiento expuse sus características. Felisberto quedó fascinado, y en su tan congénito apasionamiento bastaron -entre su gran experiencia autodidáctica, y la simplicidad del sistema- un par de sesiones más en alguna mesa del Ateneo para que dominase tal técnica. De ahí en adelante, Felisberto campó por sus respetos; con el agudo espíritu crítico e inconformista que le distinguía, enseguida notó defectos que impedían que fuese un sistema ideal, y comenzó a subsanarlos según ideas personales que había ensayado con el Aimé Paris, es decir: haciendo reducciones estenográficas, recurso a que ahora le incitaba la Abreviación Lingüística del Estenital.

Handwritten shorthand notes on a page with horizontal lines. The text is written in a cursive shorthand style, consisting of various symbols, loops, and lines. Some lines are crossed out with horizontal strokes. The notes are organized into several horizontal rows, with some lines being more densely packed than others. The overall appearance is that of a personal shorthand key or a collection of notes.

Estenoscrito ológrafo de Felisberto Hernández, con el sistema Aimé Paris y Guénin.  
(Dimensiones del original, 17 x 22 cms.)

Un aspecto importante de la morfología del nuevo sistema era su base gráfica: mientras el Aimé Paris conformaba estenogramas geométricos, sobrecargados de signos angulosos y a-dinámicos, que forzosamente entorpecen el rasgueo, el Estenital, con signos de base cursiva, *lleva la mano* con naturalidad. Esto entusiasmó a Felisberto; sin duda ese aspecto resolvía dificultades que violentaban su necesidad de un medio fluente para fijar sus ideaciones: la rigidez geometrista del Aimé Paris, y las deficiencias cinéticas de la letra *script*, que aconsejado por una novelaría del momento Hernández había adoptado.

Hay un paralelo e inverso proceso en las dos formas de escritura (común, o taquigráfica) de Felisberto. Su letra natural hasta que va a Europa es cursiva; en París adopta la forma *script*, que empleó hasta sus últimos días. El sistema de taquigrafía que primero adquiere (el Aimé Paris) es rígido, geométrico; el segundo, cursivo, fluente. La adopción de éste, pues, satisfacía una condición del escritor, incómodo tanto en el torcedor geometrista, como en el picadillo de la letra *script*. Pero, entonces, ¿por qué adoptó ésta?

Según José Pedro Díaz, se nota en los escritos de Hernández un "cambio (. . .) de su escritura, que por consejo de J. Supervielle le hace abandonar hacia la fecha indicada (de) 1944, su letra cursiva para adoptar la escritura *script*". Este cambio no tenía sentido: si el rasgueo de la letra cursiva no colmaba las necesidades escriturarias de Felisberto, mucho menos lo lograría con la *script*, con su a-dinamia de rasgos verticales o angulosos y su fraccionamiento (aislamiento de los signos-letras); para convencerse de ello basta con computar no tanto la intrínseca cantidad signal, sino las veces que hay que levantar del papel el instrumento escribiente para representar un complejo léxico (palabra). Ahora más que nunca sentiría Hernández el defasaje entre el tiempo de concepción y el de escritura, entre la celeridad de ideación y la lentitud de fijación (escritura); el Estenital, con su fonetismo directo y su dinámica cursiva fue para su labor creativa una verdadera salvación.

Ofrece, además, este sistema un aspecto que se avenía con una modalidad espiritual de Hernández. Ha sido señalado por sus biógrafos que *elaboraba* su estilo desmenuzando la palabra en sus valores morfológicos, pragmáticos semánticos y/o filosóficos, ajustándola en su sustancialidad sémica. Pues bien: la Abreviación Lingüística del Estenital llenaba esa disposición anímica y estética.

Ese laboreo cerebralista de formas y semas había inducido a Felisberto a desarticular el Aimé Paris, al punto de que hoy, a falta de textos normativos de la estenología (técnica y gráfica) que aplicaba, esos estenoscritos son poco menos que ilegibles. Y aunque semejantemente procedió con el Estenital -quiero decir: tampoco recogió Hernández metódicamente y por escrito los principios y reglas según los cuales ajustó el sistema a sus necesidades-, como alguna noticia tuve del proceso, porque más o menos lo discutíamos a medida que iba ensayando los recursos, tanto como porque se conservan muchos más estenoscritos con este sistema -principalmente un diccionario, en cuyos márgenes iba Felisberto consignando los estenogramas- es factible hoy inferir los preceptos aplicados -esto es: la teoría particular que Felisberto iba imaginando. Para reconstruir, léxicamente los estenogramas esquemáticos, Hernández se fiaba de la memoria, o confiaba que en el momento oportuno la misma idea o proceso que lo hubiese llevado a adoptar un

procedimiento abreviativo dado reaparecería en su mente . . .

Felisberto estableció contacto platónicamente con la Taquigrafía; quiero decir, que su interés por ella está exento de todo lucro; no hizo aplicación profesional del conocimiento: sólo le interesaba su *energeia* cultural. Tampoco le importaba su trasmisión, la posibilidad de que se difundiera como tal herramienta cultural. Y en este punto discrepábamos irreductiblemente, pues por mi parte estaba en plena campaña de divulgación del Estenital por su calidad de escritura demótica -que, déjese decirlo por enésima vez, nada impide que tenga aplicación profesional, como lo demuestran entre nosotros algunas de sus practicantes, integrantes de altos órganos de nuestra vida democrática.

Aquellas cualidades que se había reconocido a Hernández en el cultivo y manipuleo de la materia lingüístico-literaria -constancia, regularidad; o bien su tenacidad en los adiestramientos musical-instrumentales- las aplicó con igual denuedo en su aprendizaje y empleo de la Taquigrafía. Los papeles, libretas y cuadernos que se han conservado son por demás fehacientes, aunque aun a los conocedores de la técnica taquigráfica no nos sea fácil descifrar los estenoscritos; pero con el andar del tiempo, cuando Felisberto Hernández venga a ser un primitivo de la narrativa uruguaya de nuestra época, no faltará un Champollion que aflore la pura linfa de su intelecto depositada en el terreno taquigráfico.

Hay una página de Felisberto, "La casa nueva", que documenta, hasta en entresijos introspectivos, cómo lo taquigráfico integraba su persona. Copio: "Desde hace un rato estoy haciendo signos taquigráficos, frente a un amigo que está del otro lado de la mesa del café. Le he pedido disculpas, diciéndole que debo tomar unos apuntes. (. . .) Lo que yo quiero, verdaderamente, es descansar los ojos -escribiendo, me canso menos- (. . .)". De estas líneas destaco: Felisberto no está haciendo taquigrafía, sino signos, lo que puede indicar que hace ejercicios de repetición -de acuerdo a una didáctica obsoleta, si se quiere, pero que aún es indicada por algunos enseñantes, y propuesta en libros de texto que gozan de fama internacional-, con mayores o menores variantes; de este acto hernandiano hay sobrados manuscritos. Otro detalle notable es que hace ese ejercicio para abstraerse de la (indeseable?) compañía de un amigo, pero también para descansar los ojos, ya que, aunque parezca paradójico, escribiendo se cansa menos. Más adelante agrega aún: "Prefiero meter los ojos y la cara en este papel y despistar a mi amigo con esta fuga de signos", expresión que puede presumirse que alude a uno de los recursos más utilizados por él: el truncamiento o apócope (omisión, "fuga de signos") de los estenogramas.

Finalmente, otra referencia a la Taquigrafía es: "Tampoco podría desarrollar cualquier velocidad con la Taquigrafía, ni se me ocurre quién la pueda necesitar en esta ciudad lenta". Este dato -ciudad lenta- daría históricamente alguna indicación del momento y lugar en que Hernández escribió esa página. Y cuanto a que "tampoco podría desarrollar cualquier velocidad con la Taquigrafía", reitero lo dicho más arriba, cuanto a que su dedicación a los estudios taquigráficos no se proponía el logro primario del aprendizaje de la Taquigrafía -hacer de ello una profesión-,

17-262

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

de la ...

Estenoscrito ológrafo de Felisberto Hernández, con el sistema Estenital.  
(Dimensiones del original, 20 x 27 cms.)



sino disponer de una escritura que le permitiese con poco esfuerzo y con mayores posibilidades registrar la emoción, concepción o fluencia de las palabras, del pensamiento; dicho de otro modo: concretar el instante de la inspiración.

A. Rosell

JAVIER DE VIANA EN TREINTA Y TRES  
 Primera Parte:  
 LA FORJA DE UN ESTILO

**“Nada más ingrato que la labor de un periodista rural. Allá, hundi-  
do tras los valles y las colinas, humilde soldado de la democracia, es  
el centinela perdido apostado en el sitio del peligro; y si se espera su  
alerta, no se recuerda su muerte. Es el chajá de los bañados cuya  
vigilia utiliza el fugitivo sin lanzarle una mirada de gratitud al partir.**

**En medio del campo infinito y desierto, con la espada de Damocles  
eternamente suspendida sobre su cabeza, siempre expuesto a ser  
víctima de las iracundias oficiales, allí está él, desconocido u ol-  
vidado, concibiendo frases candentes para con ellas azotar la faz de  
los tiranuelos departamentales. En tanto, ocultos en las sombras de la  
noche, los esbirros combinan en las tenebrosidades de sus cerebros  
el plan de la celada.**

**El no tiene noches para gozar de los encantos de la naturaleza, de  
la porción de aire y luz que corresponde a cada ser humano, porque la  
nube fugitiva que oscurece el luminar nocturno, es el cómplice del  
puñal que le acecha.**

**El no tiene días para saborear las delicias de un bien que la  
abominación de las castas no se atrevió a negar al paria indio.**

**Los macizos muros de la cárcel atisban todos sus movimientos,  
ansiando el instante de sumergirlo en sus crujías, y dar al cacique el  
supremo goce de abatir la frente altanera con castigos inquisitoriales  
de veroniana crueldad.**

**En las oscuridades de la arbitrariedad, él es la luz que los man-  
dones abominan con todo el furor de sus almas encenegadas.**

**El es el Prometeo a quién se persigue con rabia para encadenarlo y  
entregarlo a la voracidad de los buitres policiales.**

**Y él nada espéra. El nada vale. Y sus compañeros callán cuando un  
don Juan P. Castro defendiendo el crimen lo hunde con el dictado  
insultante de: “periodista rural”.**

Javier de Viana

**“La Verdad”** de Treinta y Tres - 29 de junio de 1892.

## INTRODUCCION

“Un Jefe Político que, por regla general, no conoce una jota de administración, es nombrado para gobernar un departamento, y él entiende que es aquello un presente con que el Poder Ejecutivo quiere premiar su consecuencia de partidario.

Nombra enseguida los empleados que son de su agrado y responden a sus miras particulares: que sean pillos, desidiosos o ineptos nada supone para el funcionario que solo exige en sus subalternos una obediencia incondicional y una adulación servil.

Arreglado el personal como el de cualquier casa de comercio, a gusto del amo, la administración empieza a funcionar con la regularidad que es de esperar y las injusticias que se prejuzgan.

Para el hombre del campo, de inteligencia inculta y santo respeto al principio de autoridad, el comisario de la sección es el amo supremo a quien es menester rendir cumplida obediencia. Sus deseos son órdenes, sus órdenes, intimaciones terminantes que ellos cumplen sin protestar.

¿Y cómo no ha de ser así?

Cuando un comisario se hace cargo de su puesto, clasifica los vecinos, dividiéndolos en amigos y contrarios, incluyendo en el segundo grupo a los adversarios políticos y a sus enemigos personales. Desde el primer día están sentenciados: una falta, real o imaginaria les vale una represión soez, una atadura o una sableadura según la gravedad de la falta o el grado de enemistad.

El pánico cunde, se pierde la confianza, los vecinos se retraen, se miden en sus palabras y en sus actos y miran con recelo a los agentes del orden público . . .

Llega a atemorizarse de tal modo a nuestros sencillos pastores que son maltratados, con frecuencia injustamente, y las más veces no se atreven ni a llevar a la prensa una protesta contra el funcionario arbitrario.

Por más inverosímil que esto parezca, nada tan cierto y con facilidad explicable. Siendo como hemos dicho, los Jefes Políticos casi siempre de igual nivel moral al de sus empleados, ni aquellos atienden las denuncias ni estos temen al castigo”. “Lo que es libertad en campaña”. Editorial de “La Verdad” de Treinta y Tres. Año III, No. 106, del 27 de julio de 1893.

Treinta y Tres como la mayoría de las capitales departamentales, vivía a comienzos de la década del 90, paso a paso las alternativas del siempre inestable proceso político nacional.

Fuera de la capital de la República, la lucha de los tradicionales adversarios, “**blancos**” y “**colorados**”, se centraba en torno al control de las Jefaturas Políticas. Dicho control podía ser decisivo, y de hecho lo era a la hora de concurrir a las urnas.

A la posesión de determinado número de Jefaturas, se concretaba muchas veces el objetivo de la política de oposición; la supervivencia del Partido Nacional estuvo en muchos momentos de su historia ligada casi exclusivamente al control de ciertas Jefaturas Políticas.

Su número provocó no pocos estallidos revolucionarios. Conscientes de su importancia, los caudillos locales, contando o nó con el apoyo de las autoridades partidarias, no vacilaban en armarse para defenderlas.

Si la lucha por las Jefaturas Políticas enfrentaba a los partidos en lo nacional, otro tanto ocurría a nivel local.

La posesión de una Jefatura por parte de uno u otro partido, aseguraba la influencia del correspondiente caudillo y su grupo de presión, y ella, la cabal defensa de sus propios intereses.

La estrechez del medio aldeano, la inmediatez del horizonte político, la endeblez de una conciencia cívica que se debatía entre resabios feudales, si cabe la expresión; todo conspiraba para hacer más dura la lucha. Muchas veces la divisa se transformaba en máscara tras la que se ocultaban mezquinos intereses personales y antiguas rencillas.

La lucha por el control de las Jefaturas Políticas, se hizo particularmente dura en Treinta y Tres.

Desde mucho antes de su creación como Departamento, la población de la villa se dividía en dos bandos que, solo en cierto modo, eran la versión local de los grandes bandos en que se dividía la opinión política del país.

Uno de ellos vinculado al “**constitucionalismo**” de raíz “**colorada**”, estaba liderado por el rico vecino y pujante hombre público, don Lucas Urrutia.

El otro, “**blanco-nacionalista**” había tenido en la década anterior, la de 1880, a Elías Uriarte y Fructuoso del Puerto como figuras preponderantes; aglutinándose ahora en torno a la patriarcal del Cnel. Agustín Urtubey, caudillo militar de gran arraigo entre sus correligionarios.

Por espacio de por lo menos diez años, el antagonismo Urrutia-Urtubey confirió particular virulencia a la vida política de aquel rincón del país, entorpeciendo la gestión de hombres bien inspirados y enlenteciendo el progreso de la zona.

Hacia mayo de 1891, don Joaquín Suárez es designado Jefe Político de Treinta y Tres por el Presidente Herrera y Obes, que así niega en los hechos su tan mentada política de co-participación, sustituyendo a un Jefe “**nacionalista**” y poniendo en su lugar a uno de sus filas.

La designación del Presidente Herrera contó con el beneplácito inmediato del todopoderoso Lucas Urrutia que de esta forma recuperaba su influencia en la zona al cabo de dos Jefaturas “**blancas**”.

Decidido a recobrar para su partido y en su propio provecho, un cargo de tanta importancia, su tradicional adversario, el Cnel. Agustín Urtubey resolvió como primera medida, fundar un periódico que utilizaría como

arma contra la gestión del flamante Jefe Político.

El único objetivo de **“La Verdad”** será desacreditar a Suárez dando publicidad a los posibles vicios de su administración, magnificando sus errores cuando estos no fueren lo suficientemente relevantes, e inventándolos, cuando fuere necesario.

El Partido sabrá sacar provecho de esta campaña, dándole incluso una proyección nacional.

En la villa ya existía un periódico, se llamaba **“La Paz”**, y era propiedad de don Lucas Urrutia, quién lo había fundado en tiempos de la Jefatura de Uturbey, con idénticos fines a los que movían a este a fundar ahora **“La Verdad”**. **“La Paz”** y **“La Verdad”**, eran órganos de propaganda política, hijos de las circunstancias y sin más fines que los de una sistemática y muchas veces desleal oposición.

El decano de la prensa olimareña estaba dirigido desde 1888 -había sido fundado en 1886- por Ricardo Hierro, un periodista español que supo adaptar con fluidez su periódico a los bruscos cambios de orientación que le imprimía la agitada vida política de la villa y de su propietario, don Lucas Urrutia.

El Cnel. Uturbey eligió para la dirección del suyo a un forastero, un extraño que no se detuviera ante amistades ni prestigios locales; alguien con las manos lo suficientemente libres como para hacer el tipo de prédica que el momento político requería.

Con ese propósito trajo de Montevideo a un sobrino suyo de sólo 22 años y con cierta aficción por las letras.

La tarea que tiene por delante el joven periodista, es difícil y riesgosa, pero él no tiene mucho que perder. Ha tenido que abandonar sus estudios de medicina por motivos económicos, de donde se infiere que su situación en ese terreno es precaria. No tiene por ahora una vocación demasiado definida, y la aventura política lo atrae; la lleva en la sangre. Además, siempre es posible hacer carrera, cuenta para ello con el prestigio y la influencia de su tío, y con ciertas dotes de escritor que cree poseer.

—————ooOoo—————

**“Trepó la cuesta, siguió la senda que serpenteaba en plano inclinado y penetró en un boquete de la sierra, costeando un cañadón de lecho arenoso y de riberas salpicadas de isletas de sauces y molles”.**

**“Apuró la marcha y no estuvo contento hasta columbrar el bosque del Yerbal retorciéndose en las inmediaciones de la villa.**

**El paso estaba crecido; funcionaba la balsa pero cobrando un real por pasaje”.**(1)

La lucha por el predominio local entre el **“urrutismo”** y el **“uturbeísmo”** tiene viejas raíces, raíces que se confunden con las de la propia creación de la villa de Treinta y Tres y su posterior independencia de Cerro Largo con carácter de Departamento.

En el encontrado juego de intereses personales, comunales, y partidarios que caracterizó al proceso, se abrieron heridas que aún no cierran y a las que se atiende con igual o mayor premura que a los reclamos del presente.

Nuestra historia es rica en hombres siempre mejor dispuestos a obedecer a la tiranía del pasado que a escuchar los dícteros del porvenir.

**“Ya comenzaba a obscurecer cuando enfrenó su caballo, y era ya de noche cuando pisó el atajo que debía conducirle a la villa de Treinta y Tres, tras un apresurado galope de media hora”.** (2)

Al término de la Guerra Grande el Presbítero don José Reventós, párroco de Melo, impulsó la creación de un pueblo en la confluencia del río Olimar con su afluente, el Yerbal.

El 10 de mayo de 1853, merced al concurso del senador por Cerro Largo, Dionisio Coronel, se aprueba el proyecto de fundación de la Villa de Treinta y Tres.

Promulgada la ley, el Presbítero Reventós, reúne en la Sociedad Fundadora a los vecinos más importantes de la nueva villa.

Dicha agrupación cuyo espíritu fue el de una verdadera Sociedad Anónima, dio un considerable impulso a la vida de la comunidad.

Desde su creación en 1853, distintos gerentes alternaron en la conducción de los asuntos de la Sociedad Fundadora; el quinto será don Lucas Urrutia, quién ya en 1863, controlaba 4 de las 15 acciones de la misma.

Lucas Urrutia administró sus negocios y los de la sociedad con igual audacia y energía, y, si bien el saldo final fue favorable a los intereses de la comunidad -no menos que a los suyos- hirió algunas susceptibilidades y se granjeó la enemistad de muchos vecinos.

**“A las nueve de la noche, después de haber cenado, salía de la fonda y tomaba la calle principal de la pequeña villa, dirigiéndose a la plaza única, que era como la cabeza de aquella vía, demasiado ancha para el escaso tránsito. De cuadra en cuadra, tal cual café, una que otra casa de negocios, dejaban escapar por las entreabiertas puertas, débiles claridades y apagados murmullos”.**

Hijo de José Antonio Urrutia y Ramona Elorriaga, nacido en Murgia, Vizcaya, el 13 de agosto de 1838; Lucas Urrutia llegó al puerto de Montevideo en el bergantín La Amistad, el 13 de septiembre de 1855.

Don Miguel Palacios, primer poblador de la villa y feliz propietario de la primera casa de material surgida en Treinta y Tres, fue quién trajo a Urrutia en sus carretas desde la capital, en carácter de dependiente de su comercio.

Palacios, generoso y solidario con sus compatriotas, iba a arrepentirse, años más tarde de aquel gesto, llegando a declarar en el curso de un pleito que Lucas Urrutia le entabló en nombre de la Sociedad Fundadora, que de haber sabido los dolores de cabeza que su protegido le iba a ocasionar, lo hubiera aprovechado para tapar una zanja en el camino desde Montevideo.

Ya en Treinta y Tres, el joven contrajo enlace con Hilaria Goyeneche, rica brasileña, el 29 de agosto de 1863, apadrinando la boda, don

Anselmo Basaldúa; primer maestro de la población y **“nacionalista”** de cierto prestigio, padre del fundador del primer periódico **“blanco”** de la villa, **“El Autonomista”**, que apareció hacia 1889.

El mismo don Anselmo Basaldúa, varios años después, citado para declarar en un juicio entablado por Lucas Urrutia en torno a la propiedad de unos solares del ejido, e interrogado sobre si lo comprendían las generales de la ley, declaró, sin más rodeos: **“soy irreconciliable enemigo de Urrutia”**.

En 1866, Urrutia obtuvo el título de Escribano Público y accedió a la Gerencia de la Sociedad Fundadora. Entre otras iniciativas de su administración, se cuenta el primer censo realizado en la villa: 1184 habitantes.

Pese a lo exíguo que pueda parecer hoy el número, el resultado del censo estimuló a la Sociedad Fundadora para gestionar la instalación de autoridades comunales, nombrándose el 1 de enero de 1868 el primer Alcalde Ordinario y, apenas un año más tarde, la Comisión Auxiliar de Treinta y Tres.

Dichas autoridades conferían cierta autonomía a la conducción de los asuntos comunales, dependientes de la capital del todavía, Departamento de Cerro Largo.

Lucas Urrutia fue secretario de la citada comisión desde su creación hasta fines del año 1872, volviendo a ocupar dicho cargo de carácter ejecutivo en numerosas oportunidades y hasta que esta cesó en sus funciones.

**“En las esquinas, recostados en los postes de coronilla, los guardias civiles cabeceaban con la linterna a los pies. A largos intervalos los viejos faroles con sus cristales sucios y rotos, esparcían pálidas y temblorosas lucecitas, matando la sombra en limitadísimo radio. De rato en rato, en el silencio de villa muerta que reinaba, oíase el ruido de enaguas almidonadas, y una pareja de muchachas “orilleras”, pasaba furtivamente, pegándose a los muros para escapar a la vigilancia policial.**

**Y ningún vehículo, ningún jinete por la calle enarenada, ningún rumor de vida en aquella arteria vacía”.**

Siendo secretario de la citada Comisión Auxiliar, redactó Urrutia su célebre informe a la Junta Económico Administrativa de Cerro Largo. (2)

En el mismo y en su Anexo A, dirigido a la Sociedad Fundadora de Treinta y Tres, al tiempo que se repasan las distintas instancias del proceso fundacional, se establece la viabilidad de la villa y su rica comarca para administrarse a sí misma y se ponen de manifiesto los mayores obstáculos a su progreso, muchos de los cuales se derivan de su dependencia de Melo; sentando de esta manera las bases de la futura autonomía departamental.

El folleto casi no contiene un capítulo en el que no se deslize una crítica o un reproche, con nombre y apellido cuando es necesario.

La policía, ciertos funcionarios y profesionales, empresarios de obras y servicios, vecinos reacios a las decisiones de la Comisión Auxiliar o de la Sociedad Fundadora; todos son blanco de las acusaciones de Urrutia que les imputa avaricia, venalidad, indiferencia, etc.

De sus páginas se desprende que todo cuanto se ha hecho en favor del progreso de la villa es obra personal de Lucas Urrutia, mientras que, todo cuanto según el autor se ha hecho para entorpecer este progreso, es obra de sus adversarios; y en este saco entran muchos ciudadanos respetables y bien intencionados que colaboraron no poco en la buena marcha de los asuntos de la zona.

Lucas Urrutia, hería así muchas susceptibilidades trayendo la discordia a la villa; con el agravante de que dió vasta publicidad a sus dichos.

En efecto, Urrutia, remitió su folleto a toda la prensa del país y a sus autoridades.

La semilla de la discordia estaba sembrada y las consecuencias no se harían esperar mucho.

**“Al llegar a la plaza se presentó a su vista la masa oscura de los altos y ramosos eucaliptus, viejos centinelas del lugar que forman núcleo resistente a los pamperos y toldo impenetrable a los soles del estío.**

**En ese mismo momento la campana de la iglesia parroquial comenzó el toque de las ánimas con voz lánguida, soñolienta, cargada con las melancolías de las naves desiertas y el ritmo perezoso de la nube de incienso que asciende lentamente hacia la cúpula”.**

Concluído el mandato de la Comisión Auxiliar y por circunstancias políticas que escapaban a su control, la oposición, encabezada por Fructuoso del Puerto -padre- y Elías Uriarte, accede a la conducción de los asuntos administrativos de la villa.

Como resultado directo de la paz de Abril de 1872, que puso fin a la revolución de Timoteo Aparicio, se designaron 4 Jefes Políticos Departamentales pertenecientes al partido alzado en armas. Siendo Palomeque, Jefe Político de Cerro Largo, se explica que los **“blancos”** de Treinta y Tres, ciudad dependiente de aquella Jefatura, controlaran la Comisión Auxiliar, desplazando a Urrutia.

Elías Uriarte fue designado Secretario de dicha comisión y Fructuoso del Puerto, Alcalde Ordinario.

Pese al revés político sufrido, Urrutia contó con el apoyo decisivo del



comisario Domingo Ferreira, su incondicional.

Así, pese al predominio **“blanco”**, las fuerzas estaban divididas y no tardarían en enfrentarse.

Al tiempo que se renovaban los pleitos en torno al debatido problema de la administración del cementerio de la villa, se fué gestando en el seno de la oposición a Urrutia la reacción al ya referido folleto.

En 1873, apareció en Montevideo uno nuevo titulado: **“Rectificaciones al pomposo informe del célebre y nunca bien ponderado industrial caballero Lucas Urrutia, dirigido a la Junta Económico Administrativa de Cerro Largo en nombre de la Comisión Auxiliar de Treinta y Tres. En donde se verá a Urrutia tal cual es y no como él se ha querido pintar. Por un curioso que sabe todas esas cosas y muchas más”**. Montevideo 1873. (3)

En él y en forma anónima, se ataca sin rigor pero con brío, la gestión del polémico Lucas Urrutia al frente de la Comisión Auxiliar, acusándolo desde ladrón hasta enemigo del orden público, desconociendo los hechos y falseándolos en el afán por arrojar sombras sobre el autor del que este es réplica.

El aludido respondió con un nuevo folleto: **“Para el infame calumniador de Urrutia”**. Imprenta La Democracia. Montevideo 1873.

Pero el incidente no paró allí, porque Urrutia viajó a Montevideo y asesorado por el Dr. José Pedro Ramírez, inició un juicio de imprenta contra el autor del citado folleto, hasta entonces anónimo.

El juicio y las distintas etapas del proceso, mantuvieron exaltados los ánimos en la población, dividida a la sazón en partidarios y enemigos de Urrutia. Un grupo de estos últimos solicitó a la autoridad policial, permiso para manifestar y el comisario Domingo Ferreira se lo negó.

Desoyendo la prohibición, los manifestantes se reunieron e iniciaron su protesta frente a la Comisaría.

Ferreira, al mando de una escolta armada, intentó disuadirlos y en el choque que dejó como saldo varios heridos, perdió la vida, herido de bala, don Fructuoso del Puerto, Alcalde Ordinario.

Nunca se supo quién fue el autor de los disparos. Los partidarios de Urrutia culparon a un amigo de la víctima, y estos a un funcionario policial a las órdenes de Ferreira.

Las pasiones llegaban a su punto más álgido y se transformaban en rencillas siempre dispuestas a aflorar.

**“El silencio reinaba en contorno. Al frente, a unos centenares de metros, blanqueaban las casas del pueblo, mudas e inanimadas, como sepulcros; a derecha e izquierda, de trecho en trecho, parpadeaban unas lucecitas tenues, brotando de las abiertas puertas de los ranchos; a lo lejos, el Olimar y el Yermal dormían entre sus dobles murallas de verdura; y arriba, en medio de un cielo azul y puro brillaba la luna con intensas claridades”**

Nuevos cambios en la conducción nacional, van a verse reflejados en el ámbito de la villa.

Destituído Ellauri de la más alta magistratura y entronizado el Coronel Lorenzo Latorre, Urrutia gozó del favor del flamante Gobernador Provisorio. El 12 de mayo de 1877 este volvió a ocupar su cargo de secretario de la Comisión Auxiliar, designado esta vez en forma directa por el Cnel.

Latorre.

El 7 de marzo de 1878, restablecida la legalidad municipal, se constituyó una nueva Comisión, resultando Urrutia el vencedor en los comicios.

Esta vez sin embargo, el poderoso vecino prefirió mover los hilos, colocando como Secretario a Manuel Ramos y como Presidente a Pedro Aguiar, su compadre y amigo.

Entonces gozó Urrutia de un poder no compartido y con pocas restricciones.

A esta época se remonta la iniciativa de creación del Departamento de Treinta y Tres, con tierras segregadas del de Cerro Largo, y Minas.

Lucas Urrutia supo aprovechar las circunstancias políticas por las que atravesaba el país y utilizarlas en favor de su proyecto, ya que los únicos límites de su influencia se derivaban de la dependencia administrativa de la villa.

El proyecto de Urrutia encontró en el General Máximo Santos, su más eficaz adalid.

En 1883, recibió Santos la visita de Urrutia, a quién le prometió, impulsar en las Cámaras el mencionado proyecto.

No parece demasiado aventurado imaginar, que Urrutia ofreció a Santos, a cambio de la sanción del proyecto, su gran influencia en la zona.

Santos, que según Pivel Devoto, **“aspiraba a prolongar su influencia”** más allá del fin de su mandato constitucional(4), tomaba las previsiones del caso y seguramente vió en la división de un departamento tradicionalmente **“blanco”** como Cerro Largo, una buena estrategia política.

Por otra parte, la influencia de Urrutia le aseguraba el apoyo del nuevo departamento de Treinta y Tres.

En tal sentido, puede ser un elemento de juicio, importante, la siguiente carta que le envía el Teniente Coronel Manuel M. Rodríguez, designado primer Jefe Político del flamante departamento, a su jefe el General Santos; en ella puede leerse, aunque más no sea entrelíneas, la intención que habría movido al gobernante.

Dice M.M. Rodríguez, que es indescriptible el entusiasmo que anima a la población, adonde, **“se aclamó a V.E. como benefactor de los habitantes de Treinta y Tres”**, **“ofreciendo al primer Magistrado de la República, todo su concurso moral y material en todos los casos que le fuese solicitado”**.

Más adelante comenta Rodríguez, en un párrafo que dá la tónica de la situación que vive la villa: **“antes han ocurrido varios sucesos e intrigas que se han desarrollado aquí, que hoy conozco someramente, pero que son el origen de las desinteligencias y enemistades entre los vecinos, y a que desaparezcan pondré mi preferente atención . . .”**

En cuanto a lo estrictamente político, manifiesta el Comandante Rodríguez que: **“Se me han apersonado varios correligionarios manifestando la idea que tienen de formar un centro político para los trabajos electorales; no he querido contestar nada sin consultar la opinión de V.E. y en ese sentido le ruego quiera instruirme para secundar debidamente sus ideas, que pondré esmero en interpretar fielmente”**.

La referida carta (5) es del 11 de octubre de 1884. El 14 del mismo Lucas Urrutia se dirige al General Santos en términos similares, dando cuenta del entusiasmo y agradecimiento del pueblo de Treinta y Tres. Luego de referirse al cuadro que presenta la **“Avenida Gral. Santos”** totalmente embanderada -se refiere a la ex-Avenida Lavalleja; por iniciativa del propio Urrutia, las calles del pueblo llevaban los nombres de los treinta y tres patriotas cuya hazaña, el de la propia villa recordaba-, dice Urrutia, incansable en el manejo de sus no siempre, invisibles hilos: **“Ahora bien, estoy persuadido por lo que hablamos con Don Higinio que la candidatura de D. Federico Demartini para representante por este Depto., le sería simpática, y para nosotros lo sería aún más (. . .) Si cree, pues, conveniente la presencia de Demartini en la Legislatura por su fidelidad a V.E. y el servicio prestado a nosotros, nosotros lo aceptaríamos con placer y gratitud.**

**Las elecciones se nos aproximan y la tarea para organizar esto antes es árdua, por consiguiente desearíamos que González regrese cuanto antes porque es un fuerte contingente que nos hace falta.**

**El Album prometido irá oportunamente, así como el testimonio del acto donde se acordó la denominación de la “Avenida Gral. Santos”. (6)**

Los documentos citados aportan, así lo creemos, elementos de juicio importantes respecto, no sólo a los intereses de Santos y Urrutia en torno a la creación del Departamento de Treinta y Tres, sino también de las divisiones existentes en el seno de la villa. Divisiones que un extraño a ella, a solo seis días de llegado, ya advierte en toda su magnitud desde el momento en que se fija como uno de los objetivos de su gestión, hacer que estas desaparezcan.

Las viejas rivalidades y antiguos odios, se han renovado con el proceso de creación del departamento, y pese al optimismo del flamante Jefe Político y de Lucas Urrutia, no todos miran con buenos ojos el compromiso contraído con Santos y recelan de su alianza con Urrutia, disponiéndose a una nueva lucha.

El 20 de setiembre de 1884, el Presidente Santos había promulgado la ley de creación del Departamento de Treinta y Tres y se iniciaba una nueva fase.

**“Instantes después oyóse el prolongado redoble de un tambor, y la banda lisa de la policía urbana tocó oración. El golpe sordo y rápido de las cajas sonoras se mezclaba con el son lento y severo de las campanas, y de rato en rato las vibrantes notas de los clarines dominaban el conjunto con gritos estridentes que se apagaban poco a poco, dejando oír de nuevo el canto monótono, acompasado y triste de los bronces sagrados. Después, confundidos en un ruido extravagante e inarmónico iban repercutiendo de casa en casa, de arboleda en arboleda, hasta disiparse, apagados y extraños en las frondas negras del Olimar y del Yerbal”.**

A fines del 1886, con la renuncia de Santos, renacen a la vida los partidos políticos. **“Después de un silencio casi absoluto de diez años, durante los cuales, solo medrosa e ineficazmente habían dicho su**

**palabra, vuelven los partidos a actuar en la vida pública con la espontaneidad que habían perdido durante el militarismo".** -dice Pivel Devoto-(7).

El Partido Nacional dió primero el paso hacia la proclamada reconstrucción.

El 17 de febrero de 1887, la Comisión Provisoria de dicho partido hizo un llamado a la opinión pública en torno a la necesidad de los partidos políticos: **"elementos indispensables de orden social que por su acción recíproca difunden el espíritu de tolerancia, atenúan los errores, limitan los abusos de autoridades y fomentan la emulación benéfica"**(8).

Tres partidos se disputan por entonces la primacía: el Blanco o Nacional, el Partido Colorado y el Partido Constitucional.

Mientras esto ocurre a nivel nacional, en Treinta y Tres, al alejarse Santos del gobierno, Urrutia ve declinar su influencia. El 30 de mayo de 1887 llega a la Jefatura Política del departamento el Cnel. Agustín Urbey, caudillo militar **"nacionalista"** y antiguo estanciero de la zona.

Urrutia pasa a la oposición; oposición que lleva a cabo desde las páginas del decano de la prensa olimarena, **"La Paz"**, fundado a estos fines.

La administración de Urbey y la oposición de Urrutia aviva antiguas rencillas y abre heridas nuevas, junto a otras que se creían cicatrizadas.

**"Al enfrentar la Casa Departamental, se detuvo un momento, contemplando gozoso el gran edificio, que se alzaba negro e imponente, con dos farolillos empotrados en la pared, uno a cada lado de la puerta principal, como si fueran ojos diminutos en rostro de gigante.** (9)

**Después, el silencio, de nuevo el infinito silencio de la miserable villa anémica. En tanto, en la ancha bóveda azul la luna iba ascendiendo lentamente, vertiendo sus blancas claridades sobre el aire inmóvil"**.

Llegan así las elecciones presidenciales de 1890. El Partido Colorado era dueño de la mayoría en la Asamblea y de su seno surgen dos candidatos a la primera magistratura: el Gral. Luis E. Pérez y Julio Herrera y Obes; este último resultó electo a la postre, con el apoyo del grupo **"nacionalista"** orientado por Martín Aguirre y pese a la resistencia de elementos de su propio partido, y de la fracción orientada por Juan José de Herrera, de su tradicional adversario.

Su elección significó la vuelta al régimen civil. El flamante mandatario había hecho de la coparticipación política, base de su plataforma electoral y al principio observó sus promesas de candidato. Fue así que la Jefatura Política de Treinta y Tres, junto con la de Cerro Largo y la de Flores, fueron a parar a manos de **"nacionalistas"**.

De esta manera llegó al poder en Treinta y Tres, Washington P. Bermudez, cuya gestión fue criticada más duramente aún que la de su antecesor, Urbey, por Urrutia, desde las páginas de **"La Paz"**.

Sin embargo, la cuota no colmó las expectativas de los grupos opositores.

Ya en 1872, cuando el **"principismo"** levantó la bandera de la **"coparticipación"**, La Epoca, reclamando por lo menos seis Jefaturas en lugar de las cuatro que habían correspondido al Partido Nacional; decía:

**“La política pues, de coparticipación, no está en que tengamos alguna ingerencia en el poder, sino que la ingerencia sea decorosa, que guarde relación entre lo que se concede y lo que representa el partido”.**

Fiel a ese concepto, a sólo tres semanas de que asumiera Herrera y Obes, el vocero de los sectores radicales del **“nacionalismo”**, proclamaba: **En suma, la política de coparticipación de los partidos empieza a ser una farsa . . .**

La oposición del sector colorado liderado por Batlle y Ordóñez, la del Partido Constitucional, y la del **“nacionalismo”** de Juan José de Herrera; iría empujando al presidente a una política de círculo, y el antiguo **“principista”** se vería obligado a izar al tope la bandera de su partido para poder seguir gobernando.

Esta tendencia llegó pronto a dominios departamentales y así, negando los principios de la coparticipación, el Presidente de la República designó como Jefe Político de Treinta y Tres a un hombre de su confianza y de sus filias: don Joaquín Suárez.

Con él, Lucas Urrutia vuelve al primer plano de los acontecimientos departamentales, desplazando a su vez a Uturbey.

**“La Paz”** se transforma una vez más en órgano oficialista y a su prédica va a oponer el Cnel. Uturbey, la de **“La Verdad”**

El 25 de mayo del mismo año, a pocos días de asumir Viana la dirección de **“La Verdad”**, el Partido Nacional eligió un nuevo Directorio en el que se otorgaba la Presidencia Honoraria a Juan José de Herrera y se creaba una Comisión Militar dependiente de la máxima autoridad partidaria, con el objeto de integrar a los hombre de armas del partido, desdeñando así, en los hechos, el principismo absoluto del grupo de Martín Aguirre; entre 33 caudillos designados Jefes, se encuentra el Cnel. Agustín Uturbey.

Consecuentes con esta orientación, los **“blancos”** de Treinta y Tres van a intentar por todos los medios, recuperar el control de su departamento.

La necesidad de una tribuna desde donde divulgar las irregularidades de la administración de Suárez y defender los derechos de quienes se le oponen, es de primer orden. El país entero debe saber lo que ocurre en Treinta y Tres, solo de esta forma es posible alcanzar los objetivos propuestos; la prensa partidaria de la capital y de la República toda, debe hacerse eco de las denuncias; los representantes de la masa electora y la respectiva autoridad partidaria deben ejercer su presión; sólo de esa forma podrán los **“nacionalistas”** recuperar la disputada Jefatura.

El control de las Jefaturas Políticas era vital cuando se optaba por la salida electoral, ya que posibilitaba al menos, evitar los frecuentes fraudes con los que el partido en el poder procuraba asegurar su continuidad; y no era menos vital cuando, desechada la salida electoral se optaba por la lucha armada.

En medio de ese agitado panorama político al que nutren las raíces anteriormente expuestas, va a hacer su primera experiencia importante de la vida un jóven de 22 años, ex-estudiante de medicina, un poco aficionado a las letras y decidido a no ahorrar esfuerzos con tal de abrirse

camino en el difícil terreno de la política partidaria.

El **“uturbeísmo”** va encontrar en él, a un audaz y decidido defensor; el **“urrutismo”** a un duro, temible adversario.

Javier de Viana va a renovar con más brío que nunca el antiguo antagonismo y, al insertarse con toda la pasión de sus jóvenes años en el contexto aludido, va a vivir una experiencia que marcará para siempre su vida y su obra.

**“Pasó un tiempo, un cuarto de hora, veinte minutos de aquel profundo y melancólico silencio. A poco oyóse el hondo y prolongado lamento de una campana; redobló la caja militar y vibraron los clarines”.**

**“Y el disgusto del mozo creció al escuchar aquellos sonos, que eran como el mandato imperioso de un amo imponiendo silencio; que eran como la voz de dos principios, de dos voluntades que nunca había logrado comprender enteramente: Autoridad y Religión”.**

—————ooOoo—————



**“Transplantado de un departamento extraño, sin conocer siquiera los nombres de nuestras calles, parapetóse en las columnas de la prensa un muchacho audaz que obedeciendo todos los días a las inspiraciones de otros de su índole empezó por insultar, número a número, a todo lo que algo vale en Treinta y Tres”.**

Expresiones que Javier de Viana atribuye a Ricardo Hierro, Redactor de **“La Paz”**. (En **“Lo que ya se conocía”** - Carta de J. de V. a Francisco del Puerto, publicada en **“La Verdad”** el 2 de marzo de 1893.



La colección de **“La Verdad”** que posee la Bibliote Nacional no está completa. Faltan los números 1 al 71, los que, probablemente, no fueron remitidos a dicha institución, no obstante lo que establece la ley.

Desde que otras gestiones realizadas para ubicar esos números resultaron infructuosas, hemos procurado leer **“La Verdad”** en las páginas de su adversario **“La Paz”**.

La réplica permanente a que obligaba el estilo agresivo del semanario **“nacionalista”**, llevó a su irreconciliable enemigo, **“La Paz”**, a transcribir fragmentos y aún artículos enteros que de esta forma se han perpetuado. En base a ellos y haciendo abstracción del contexto, obviamente tendencioso, en el que aparecían insertos, intentamos reconstruir, al menos en su espíritu, el estilo de **“La Verdad”** que no es otro que el que su joven Director y Redactor Responsable le imprimía.

A partir del 1 de diciembre de 1892, esta tarea ya no ha sido necesaria.

El vocero del **“uturbeísmo”** salió a la palestra en los primeros días de mayo de 1891, probablemente el 7, ya que **“La Paz”**, en su edición del 10, da la bienvenida: **al colega recién aparecido en la población con el título de “La Verdad”**.

No obstante, y sin apearse de esa actitud dignamente cortés, el vocero del **“urrutismo”**, expresa en el mismo artículo sus temores respecto a que la intención de su flamante colega, sea, **maliciosamente**, la de: **arrojar sombras contra el actual Jefe Político**.

En efecto, la polémica en torno a la administración Suárez, ocupa semanalmente las páginas de **“La Paz”**, que desde la clásica posición oficialista, se dedica, domingo a domingo, a devolver los dardos que le lanza su colega de los jueves.

Desde la elección de un Juez de Paz, hasta la compra de 8 cuadras para un nuevo cementerio; todo es impugnado por unos y defendido por los otros con idéntico ardor; aunque, justo es reconocerlo, no con igual vehemencia. **“La Paz”** adopta un tono mesurado y suficiente, siempre sobrio y ponderado. El que Viana le imprime a **“La Verdad”** es, por el contrario, agresivo, hiriente, desbocado, y audaz. Diferencias estas que en gran medida responden, a las respectivas posiciones que uno y otro órgano de propaganda ocupan en relación al centro de poder.

En estas circunstancias, las buenas relaciones entre los dos semanarios de la villa, serán más que efímeras.

En un artículo titulado **“Los Nuevos Comisarios”**, publicado en la primera plana de **“La Paz”** el 7 de junio de 1891, se reprocha al Director de **“La Verdad”**, haber llamado **nulidad y fantasmón** al Dr. Carlos Ma. Ramírez, Ministro de Hacienda, a quien Viana responsabiliza del nombramiento de Suárez y sus comisarios.

Según al articulista de **“La Paz”** -sin duda el propio Ricardo Hierro-Javier de Viana, quién: **tal vez no conozca en Treinta y Tres, media docena de personas**, insulta soezmente a dichos comisarios; actitud que le inspira el siguiente, desengañado comentario: **Ingenuamente confesamos que habíamos creído por un momento a nuestro novel colega “La Verdad”, incapaz de proferir las soéces palabras con que se nos descuelga en el último número, al ocuparse de los nombramientos de los nuevos Comisarios; aunque por otra parte tuviéramos casi la convicción de que los tipos con que ese periodico se imprime están ya avezados a ese descomedido lenguaje, indigno por todos los conceptos de estamparse en letras de molde.**

Como se ve, la lucha adquiere en seguida un carácter personal que arrastra al inexperto periodista, al terreno del agravio y de la afrenta con nombre y apellido.

Sirva de ejemplo un artículo que transcribe su adversario el 28 de junio de ese año, en el que Viana, burlándose del director de **“La Paz”**, Ricardo Hierro; termina diciendo: **Y ante tal agravio, se agita indignada mi sangre charrúa, y recuerdo los buenos tiempos en que mis abuelos, capitaneados por el viejo Artigas, montaban godos con espuelas.**

**Y como el Redactor de “La Paz” es godo, y yo soy algo charrúa, pudiera acontecer que también lo jineteára con nazarenas, impulsado por la fuerza fatal de la herencia.**

Con semejante estilo periodístico y en un medio de pasiones exa-



cerbadas, no tardará Viana en verse envuelto en líos.

El incidente se origina en un editorial de **“La Verdad”** publicado el 23 de julio de 1891, apenas dos meses después de debutar en el oficio de **“periodista rural”**. Allí se dice que **Urrutia comanda la escoria social** del departamento, se le trata de **cocinero enriquecido con infamias, ladrón de ejidos**, y otros insultos de idéntico, subido, tono.

Del Comisario Laureano Céspedes, se dice que **forma parte de una horda, y que ha sido cogido en flagrante delito de abigeato**; y ni el mismo Inspector de Policía, don Gabriel Trelles, escapa a sus injurias.

La respuesta no se hará esperar. El joven periodista ha ido demasiado lejos y será necesario darle un escarmiento.

Al registro de la imprenta de **“La Verdad”**, donde, presumiblemente, se ocultaban armas -tal lo alegado por el Inspector Trelles, a quién Viana acusará de haber asaltado su domicilio-, suceso que deriva en un violento cambio de palabras entre el Director de **“La Verdad”** y el mismísimo Jefe Político del departamento, don Joaquín Suárez; siguen otras medidas destinadas a poner coto a la audacia del joven periodista.

Viana no se amilana y remite un telegrama a **“La Epoca”**, de Montevideo, en el que denuncia que ha sido víctima de atropellos policiales. **“La Epoca”**, que lleva sus hostilidades al gobierno de Herrera y Obes, a cuantos frentes puede; hace suya la causa y da publicidad a los hechos. Su actitud motiva la réplica de **“La Paz”**, publicada el 26 de julio con el título de **“La parcialidad de La Epoca”**. Por su parte, **“La Razón”**, de Montevideo, fiel a su posición oficialista, se apresura a desmentir la información propalada por **“La Epoca”**, en un intento por impedir que sus adversarios políticos saquen partido de la situación.

Mientras esto ocurre a nivel de la prensa, los tres aludidos en la nota editorial de **“La Verdad”** que originó los incidentes, plantean juicio a su Director.

El primero en adoptar esta medida es el Comisario Laureano Céspedes, haciendo pública su decisión en carta enviada a **“La Paz”**, y publicada el mismo 26 de julio. No tarda en unírsele el Inspector de Policía, Gabriel Trelles, y poco después sigue la misma vía, don Lucas Urrutia.

El 19 de agosto de 1891, bajo el título de **“Acusación”** se da cuenta que el poderoso vecino ha entablado juicio contra el **Redactor de La Verdad, por las injurias y calumnias allí expresadas contra su persona**.

Ricardo Hierro, el Procurador encargado de llevar adelante las acusaciones en representación de los mencionados, solicita para Javier de Viana, en escrito dirigido al Juez Letrado Departamental: una condena de tres meses de prisión o 300 pesos de multa, **conforme al art. 404 del Código de I.C.**, amén de los gastos que demande el proceso.

Así, a sólo dos meses de estar al frente de **“La Verdad”**, su joven director está en serios problemas. Cuenta claro, con el apoyo de sus amigos y correligionarios, pero los hombres fuertes del departamento le han declarado una guerra que no conocerá tregua en los próximos dos años. En medio de estos agitados comienzos como periodista rural, Javier de Viana encuentra tiempo, y motivos de inspiración para componer una serie de poemas que publica en las beligerantes páginas de su semanario con el título genérico de **“Hojas Secas”**.

Prueba de que ello ya ocurría en esos primeros 70 números de **“La**

**Verdad**” que aparecen entre el 7 de mayo de 1891 y el 1 de diciembre de 1892, es el comentario de **“La Paz”** del 23 de agosto de 1891, despectivamente titulado: **Diseción anatómica de la Hojarasca de J. de V.**

**No ha tenido Javier de Viana, no lo sabemos, por lo menos, el sarampión poético, -esa erupción menudita y fatal que a la mayor parte se nos resume dando lugar a otra enfermedad no menos incómoda: el tomo de versos. El ha empezado en prosa, en suculenta y rica prosa . . .-** escribe Manuel Bernardes en **“La Cruzada”** del 2 de octubre de 1896, apenas editado **“Campo”**.

La afirmación del autor de **“El velorio vacuno”**, permite suponer que en aquellos años, Viana corría un discreto velo de olvido sobre los torpes versos que el aprendiz de escritor pergeñara en las aulas de la Universidad de la República, primero, y en la redacción de su periódico de Treinta y Tres, más tarde.

Muchos años después, en una autobiografía que el narrador escribió a pedido de la Academia Brasileña de Letras, negaría rotundamente la paternidad de aquellos textos: **mis pecados literarios son múltiples, aunque con el atenuante -a mi parecer, considerable- de no haber escrito nunca versos.**

La actitud de Javier de Viana respecto a su obra poética, dio origen a la leyenda, hoy totalmente desmentida, de que el escritor había empezado, **en suculenta y rica prosa.**

La verdad es que, como tantos otros, él también padeció **el sarampión poético y la erupción** fue bastante más intensa de lo que se supone.

Su producción lírica se remonta al año 1885 cuando con 17 años, publica en una revista universitaria de la que era co-fundador, cuatro poemas y un relato.(10)

Mucho más nutrida a juzgar por la numeración de las composiciones, fue su producción dentro del género durante los años que estuvo radicado en Treinta y Tres al frente de **“La Verdad”**.

En los ejemplares de dicho semanario que hemos podido hallar -recuérdese que faltan los correspondientes a su primer año y medio de vida-, aparece la primera el 22 de diciembre de 1892, con el número XL y la última, el 14 de diciembre de 1893, con el número LXXV.

Si realmente existió tal cantidad, y si se publicaron en esos 71 números de **“La Verdad”** que faltan; es cosa que obviamente, no podemos afirmar. Lo cierto es que desde diciembre de 1892 a diciembre de 1893, Viana publicó sólo seis, todas firmadas con una escueta J . . . (Las aludidas por **“La Paz”**, correspondientes a 1891 estaban firmadas con el seudónimo: **“Tacuabe”**).

Como detalle significativo señalemos que en el curso de ese período en el que identificaba sus composiciones poéticas con una simple J; aparecieron en **“La Verdad”**, tres cuentos firmados con su nombre y apellido. Se diría que Viana, ya se sentía más identificado con su prosa, al tiempo que asomaba un primer rubor por su poesía.

Tabaré Freire en su ensayo **“Javier de Viana, Modernista”**, hace dos escuetas referencias a la lírica del vigoroso narrador de **“Campo”**, colocándola **bajo el signo del Romanticismo**, y, más concretamente, **en la línea del becquerismo.**

No obstante, unos párrafos antes, al señalar que: **La adolescencia y la primera juventud del escritor transcurren entre las últimas creaciones románticas de los becquerianistas -“Tabaré”, de Zorrilla, marcaría la culminación y el ocaso simultáneo- y los primeros escauceos del realismo y del naturalismo en la prosa -agrega-, y de las corrientes post-románticas en la poemática.**

La apreciación está en función de probar su tesis de que Viana, el narrador, aunque en teoría fué un realista, **como creador fue un escritor modernista.** (11)

No es este el lugar para discutir dicha hipótesis que aunque extremada en algún aspecto, resulta en definitiva reforzada por el análisis de los primeros textos de Viana, y avalada por estudios del clima espiritual del 900 como el de Real de Azúa, quién señala como rasgo prominente: **la frecuente coexistencia de orientaciones antagónicas** (12); o el de Emir Rodríguez Monegal quién subraya la forma en que el Modernismo, **aparece incorporando simultáneamente a la literatura nacional, un conjunto de corrientes que en las letras y el pensamiento europeos se presentaban desvinculadas, y, a veces, antagónicas: Parnaso y Simbolismo, en poesía; naturalismo y psicologismo, en novela y en teatro; positivismo e idealismo, en filosofía . . .** (13); bairanda de tendencias harto documentadas en el excelente ensayo de Alfonso Llambías de Acevedo: **“El Modernismo Literario”** (14).

Lo que por el momento podemos agregar al respecto, es que Viana, con una concepción de la literatura eminentemente naturalista, incorpora a su estilo recursos modernistas, los que en definitiva están al servicio de aquella concepción rectora.

Esa influencia de, **las corrientes post-románticas en la poemática**, a la que alude Freire, no sólo se puede rastrear en la vasta producción narrativa que se inicia con **“Campo”**; sino que aparece en forma mucho más manifiesta en algunos de los textos publicados en **“La Verdad”**, cuando su concepción naturalista -esa que surge de la fusión de su aprendizaje intelectual bajo el signo del positivismo, y de su aprendizaje vital en Treinta y Tres-, aún no ha cristalizado. Es que en el caso de Viana, como en el de cualquier otro principiante, la ausencia de un estilo propio revela la ausencia mayor de una cosmovisión particular, de la que en última instancia, y más que del dominio de ciertos recursos, dependerá el estilo.

De las seis composiciones incluidas en **“La Verdad”** (15), cinco de ellas, y las primeras estrofas de la XL, llevan el sello inconfundible del becquerismo, tanto en su espíritu como en su estilo; pero el panorama cambia sustancialmente cuando se leen las últimas siete estrofas de la composición aludida y los tres textos en prosa que Javier de Viana publicó ese mismo año de 1893 en su tribuna olimareña.

El poema XL de la serie **“Hojas Secas”**, comienza describiendo, en versos ingenuos e imágenes convencionales la belleza de una amada imposible, cuyo duro corazón reduce al poeta a la condición de nostálgico adorador, **pobre creyente expulsado por siempre de los cielos.**

Lo único digno de destacar en las primeras cinco estrofas -a modo simplemente ilustrativo y no por sus valores estéticos-, es el esfuerzo del autor por utilizar en la descripción del rostro de esa mujer meramente ideal, elementos tomados del mundo de la naturaleza, y en dos ocasiones, de la flora nativa: su frente es **-Blanca como la flor del arazá,** mientras que la boca le inspira la siguiente comparación:

Cual del ñangaripé rojo es el fruto  
 son rojos esos labios que entreabiertos  
 semejan encantado  
 nido de carne donde duerme el beso.

La imágen convencional, tanto como puede ser la de la mujer en la lírica provenzal, o en el Dolce Still Novo, y en la que no faltan las características notas de pureza y castidad, propias de la idealización a la que también fue propenso el romanticismo; deja paso en esta estrofa a un erotismo que va a rectificar la orientación estética del poema. El retrato al concentrarse en la belleza del cuerpo de la amada, se desenvolverá ahora bajo la advocación del Parnasianismo, o, si se prefiere, del Modernismo. Claro que no por ello deja de ser menos convencional, es sólo que la **“convencionalidad”** ha cambiado de signo. Ahora que el erotismo ha aflorado, el autor encuentra sin duda más expresivos los recursos del Parnasianismo; si es que en realidad, estas estrofas no constituyen el núcleo intencional, por así decirlo, en las que Viana pretende lucir su **“aggiornamento”** en materia de nuevas estéticas, y las otras sólo están en función de ellas. En cualquier caso, lo que si es evidente, es que se produce una fractura en el estilo del poema, que ilustrativamente, comenzó siendo becqueriano y hacia la mitad se torna parnasiano.

El cambio más notorio se produce cuando los elementos naturales, y nativos, de la primera parte: **cielo de mi patria, campo en primavera, espiga de trigo sazonada, flor del arazá, y ñangaripé**; se transforman en elementos culturales o artísticos, y cosmopolitas.

Su cuerpo es una estatua que palpita  
 un mármol donde el jonio  
 hizo brotar la gracia y la belleza  
 sublime dualidad del arte griego

Comentando **“Era un aire suave”**, Pedro Salinas emplea la expresión: **“paisaje cultural”**, por oposición al natural que había caracterizado al romanticismo.

Es precisamente a ese transitar, de uno a otro, al que asistimos en la estrofa antes citada. En ella, los elementos utilizados como términos comparativos de la gracia y hermosura de ese cuerpo, no sólo están tomados del mundo de la cultura, sino del ámbito cultural preferido por los parnasianos: el helénico. Agréguese a ello, la ausencia de todo sentimiento; esa característica frialdad que parecen reivindicar los sentidos para que nada se interponga entre la pura contemplación estética y el objeto contemplado; ese despojamiento deliberado y tenaz de cualquiera otra connotación que podría muy bien simbolizarse en la marmorea belleza de la estatua. Estatua que sin embargo **“palpita”** porque la nota erótica es la dominante, como **“summa”** sensual, en que se apoya el efecto sinestésico tan propio de la poesía del Parnaso.

En la estrofa que sigue, el objeto de la contemplación: el cuerpo de la amada, se anima.

En su rítmico andar semeja un cisne  
sobre las aguas del arroyo terso  
bogando lentamente  
en medio de mil círculos concéntricos

El empleo de otra de las imágenes clásicas de la estética parnasiana y modernista, tantas veces frecuentada por Darío, con su carga erótica simbólica que se remonta al mito de Leda; da nuevamente la pauta de la indudable impregnación del joven Viana en las corrientes del post-romanticismo en poesía. Y tampoco falta la lira, tomada del mismo ámbito cultural, utilizada como término comparativo de algún sonido armonioso; el roce de los trajes de seda en **“Era un aire suave”**, o la voz del ser amado en la rima **“XL”** de **“Hojas Secas”**.

Su voz es la dulzura de un arrullo  
o temblorosos ecos,  
gratisimos acordes de una lira  
.....

Creemos que estos ejemplos bastan para poner en evidencia que si bien la influencia de Becquer es notoria en las primeras composiciones de Viana, dentro de ese mismo período que podríamos denominar como el de la **“prehistoria”** del narrador; ella convive con la que ejercen las nuevas corrientes francesas surgidas en el campo de la lírica por reacción frente a la estética del Romanticismo. Obviamente, por no estar dotado para el género, lo de Javier de Viana no es más que un pálido y borroso reflejo de ambas; imitaciones deficientes que sólo incorporan rasgos parciales, pero lo suficientemente característicos para dar una idea de la filiación de estos primeros ensayos del gran narrador.

Las fuentes en las que Viana puede haber abrevado su romanticismo son muchas y de fácil identificación; por otra parte esta vertiente de sus primeros intentos literarios, no dejó casi huellas en los textos de su madurez. Menos efímera fué la influencia de la otra vertiente anotada por lo que quizás valga la pena preguntarse ¿en qué fuentes del Parnasianismo o del Modernismo abrevó Viana en aquellos años de su iniciación?

No hay duda que hacia 1900, el autor de **“Campo”** y **“Gaucha”**, conocía, al menos parcialmente, la obra de Rubén Darío, así como la de Verlaine, y Mallarmé, ya que en la carta dirigida a Carlos Reyes a propósito de **“La Raza de Caín”**, censura las **piruetas clownescas** de estos poetas, y repudia, su, **perversión estética**. Pero, ¿qué conocimiento y qué actitud ante estos autores tenía Viana en 1891, cuando la obra de aquellos a quienes ataca 10 años más tarde era mucho menos difundida en el Plata, y el **“periodista rural”** aún no se definía estéticamente?

No existe ningún testimonio concreto de que por esos años ya conociera a Rubén Darío, no se le menciona ni en documentos de la época ni en las páginas de **“La Verdad”**; sin embargo, el poeta nicaragüense comenzaba a ser apreciado en el Plata desde la publicación de **“Azul”**, en 1888, y uno de los relatos que Viana publica en su semanario: **“El Festín de Baltazar”**, tiene, como veremos, evidentes puntos de contacto con **“El Rey Burgués”** de Darío.

Tampoco hemos hallado referencia a la obra de ninguno de los llamados precursores del Modernismo en América: Martí, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón -a excepción de los cuatro versos de este último que encabezan a manera de epígrafe el capítulo tercero de las Crónicas de la Revolución del Quebracho-, de muy escasa difusión todavía.

Todo lo contrario ocurre con Catulle Mendés.

El 7 de abril de 1888, unos meses antes de que apareciera "**Azul**", Darío publicó en Santiago un estudio sobre "**Catulle Mendés - Parnasianos y decadentes**" (17) que Saavedra Molina considera, el primer manifiesto modernista. (18)

No hay duda de que el nicaragüense quedó deslumbrado por los prodigios formales de Mendés, y que su obra le impresionó más que la de Leconte de Lisle, o Heredia, puesto que afirma en "**Historia de mis libros**": "**Mendés fue mi verdadero iniciador.**

Carecemos de elementos para decir hasta que punto estaba Javier de Viana familiarizado con la obra del director de la "**Revue Fantaisiste**", pero en las páginas de "**La Verdad**", y en forma simultánea a la publicación de sus primeras composiciones y, naturalmente, de sus artículos políticos; se incluyen numerosos textos de Catulle Mendés, mientras que no se encuentra ni uno sólo de Baudelaire, Verlaine, u otro de los autores del "**Parnaso Contemporáneo**".

Dada la pobreza de medios y de exigencias de ese tipo de prensa, es lógico suponer que su director tenía absoluta libertad de escoger entre sus autores preferidos, para engalanar sus páginas, y si en algún caso como el de Eduardo Acevedo Díaz, de quién se publican por entonces algunos fragmentos de "**Grito de Gloria**", pudieron intervenir además, factores extra-literarios; es difícil imaginar otra razón que no fuera la admiración o el deslumbramiento, para el de Catulle Mendés. Es probablemente su influencia la que se aprecia en la rima XL de "**Hojas Secas**" y en textos en prosa como "**El Festín de Baltazar**".

Cuando Javier de Viana llega a Treinta y Tres, su aprendizaje intelectual está básicamente consolidado: la Universidad le ha proporcionado una de las claves de su cosmovisión estética: el positivismo; en la convulsionada villa del Olimar hará ese otro aprendizaje, no menos decisivo: el vital. Sólo entonces podrá encontrar el rumbo en medio de esa desorientación artística que determina que su iniciación literaria se haga, a la vez, en un género que no le es afín -la poesía-, y bajo la influencia simultánea de los últimos resabios de un romanticismo juvenil, y del fugaz deslumbramiento de las "**vanguardias**" europeas. En este sentido, sus comienzos literarios, aunque en forma menos estridente ya que Viana alcanza una pronta madurez, son similares a los de Horacio Quiroga; y la plenitud de su arte se funda, como la del salteño, en su propia, intensa, experiencia vital, aquel en las Misiones, este en Treinta y Tres. Pero en agosto de 1891, mientras el aprendizaje de escritor se ejercita en torpes imitaciones de sus modelos, y el periodista se apresta a dar batalla a sus enemigos; algunos sectores de su partido se agitan en pos de soluciones extremistas, y los "**blancos**" del "**pago más oriental**" no permanecerán al margen de los acontecimientos. Muy pronto, Javier de Viana se verá envuelto en nuevos problemas.



“Dos años cumplieron ayer en que la república, adormecida por el largo sueño de una paz Octaviana, despertó al sordo rumor de los preparativos bélicos para contrarrestar las imaginarias fuerzas de un Catilina que golpeaba a las puertas de Roma asustada.

La ciudad, que poco antes reposara fatigada del trabajo del día llenóse de pronto de ruidos de mochilas, cargar de fusiles, bayonetas que se calan, carreras de chasques, marchas de batallones, plazas convertidas en campamentos, azoteas en cantones, calles en barricadas, órdenes telegráficas para los sátrapas, prisiones de ciudadanos indefensos, en fin, de todos los rumores que preceden al contrarrestamiento de un motín, al clamor de una asonada al estallido de una revolución.

Pasadas las horas terribles de la crisis quedaban allá lejos, en una villa cercana a la ciudad, antes intranquila, los ecos de una revolución sofocada por medio de la traición inícuca, los ayes de los moribundos, y la indignación de un pueblo que interrogaba con la frase bíblica al encargado de sus destinos: -Caín ¿qué has hecho a tu hermano?

Todos los pueblos tienen en las páginas de su historia gloriosas efemérides que recordar, así como fechas que se inscriben en ellas dolorosas decepciones, amarguísimos contratiempos, escenas de sangre y de luto, casi siempre fruto de sórdidas y mezquinas ambiciones.

Por todas partes, los gobiernos que fian su estabilidad en la fuerza, o en un derecho divino, más que en la voluntad nacional; han tenido necesidad de pisotear las libertades públicas, aniquilar los derechos del pueblo, cometer asesinatos en masa, para dormir tranquilos en las alturas del poder, arrullados por la aduladora caterva de los mendicantes oficiales que no cesan de entonar el “hosanna” y de quemar incienso en los altares del éxito.

El asesinato del 11 de octubre, premeditado y preparado por quién tuvo medios de impedirlo, y sin embargo lo condujo hasta el fin, como conduce el hilo de una comedia; nos recuerda las noches funestas de San Bartolomé y de las vísperas sicilianas, horribles hecatombes cometidas como la nuestra, para saciar la insolente ambición de quienes piensan que el crimen puede dar seguras bases de estabilidad a la inestabilidad triunfante.

Éxitos semejantes jamás han sido duraderos.

También Luis XI pudo vencer con astucia a sus numerosos enemigos, y aún mantener a uno de ellos, el obispo de Verdún, enjaulado y encadenado por más de cinco lustros; pero en cambio, la historia se apoderó de él y lo pasea a través de los siglos exhibiéndole como una especie rara, indigna del trono y de la gloria de Francia.

Los asesinos del 11 triunfaron ayer pero la historia imparcial dirá mañana quién fue el caído”.

“11 de Octubre”

“La Verdad”, Treinta y Tres, 12 de octubre de 1893. Nota editorial.

Los sucesos del 11 de octubre de 1891, convulsionaron la capital y llevaron la intranquilidad a la campaña y sus pueblos. Los hechos son confusos; encontradas las versiones, y tendenciosas las opiniones.

La intención de este capítulo no es desentrañarlos ni ensayar una interpretación; se trata solamente de ofrecer un panorama del contexto político en el que inserta la publicación en el diario La Epoca, de la primera obra de aliento de Javier de Viana: **“Recuerdos de una campaña”**.

El análisis conjugado del texto y su contexto, proyecta nueva luz sobre la trayectoria vital y estética del narrador en sus años de formación, y ofrece un marco de referencias útiles para evaluar su posterior evolución.

**Los gobiernos “colorados” de Julio Herrera y Obes y Juan Idiarte Borda (1890-97), mediante burdas violaciones de la libertad electoral fueron creando una atmósfera de tensión que en la historia uruguaya del siglo XIX sólo podía desembocar en el enfrentamiento armado con la oposición”**. - escriben J.P. Barrán y B. Nahum. (19)

Dicha **atmósfera de tensión** ya se percibe durante la gestión del primero en la que, pese a los propósitos conciliadores del flamante régimen civil, se producen tres tentativas revolucionarias. De ellas, la única verdaderamente trascendente por su efecto psicológico, fue la de 11 de octubre de 1891.

Aludiendo al motín del 11 de octubre, escribe Reyes Abadie: **Desde agosto de 1891 la conjura se organizaba** (20). El movimiento tenía como figuras descollantes al Dr. Duvimioso Terra, y a Ventura Gotusso, director de La Epoca. Estos, con el concurso de Antenor Pereyra, Manuel Barreto, Benito Montaldo, y Juan Cruz Costa; hicieron contactos con figuras representativas de su partido -el Nacional- procurando su adhesión con promesas de un pronunciamiento masivo, y manejando el nombre del Cnel. Latorre como supuesto líder de la revuelta. Sobre esta base habrían obtenido el apoyo de una de las víctimas de la conjura, el Dr. Pantaleón Pérez, distinguido médico filántropo, fundador de la Sociedad de Socorro Mutuos del Partido Nacional, y Secretario del Directorio de esa corriente política desde junio del mismo año.

El Dr. Terra viajó a Buenos Aires para realizar gestiones ante Latorre quién de esta forma respondió a la invitación hecha por Montaldo:

**“Estimado amigo:**

**es tan informal lo que se pretende que no puedo ni debo acceder sin antes saber de qué se trata y que es lo que se pretende . . .**

**¿Qué movimiento político es el que ahí se proyecta que los hombres que a él deben concurrir y piden mi dirección o concurso, aparecen entre las sombras? ¿Cómo es posible acceder a nada, sin saber quienes son los que se comprometen y el fin que los guía? ¿Cómo asumir la responsabilidad de un asunto de tanta magnitud y del cual no conozco detalles? ¿Cómo me piden armas, dinero, y además pertrechos de guerra, sin que yo sepa el destino de todo eso? ¿Es acaso una celada o una explotación?”** (21).

La cautela de Latorre es ejemplar y a ella se aferra en todo el proceso, poniendo siempre de manifiesto un fino instinto político.

Pero los complotados no se dan por vencidos y extreman sus gestio-



nes ante el ex-gobernante. Mediante cartas, visitas, y, ya sobre la marcha de los acontecimientos, con telegramas; procuran pintarle un cuadro por demás optimista de la situación. Todo es en vano, el Cnel. Latorre ya había decidido mantenerse a la expectativa, al menos hasta que los hechos demostraran que su recelo era infundado.

Fue la negativa de Latorre la que impulsó a los complotados a buscar apoyo para su movimiento en las filas del ejército de la nación. De esta forma habrían tomado conocimiento de la trama, los coroneles Valentín Martínez, Jefe del Regimiento de Artillería Ligera; Roberto Usher, Jefe del 4to. de Cazadores; y Andrés Klinger.

Estos jefes, leales al gobierno, pusieron al presidente Herrera y Obes en conocimiento del plan, y este, de acuerdo a lo que sostiene el Dr. Silvestre Pérez (22), fundándose en expresiones del propio Latorre, y en las de autoridades del Partido Nacional, indirectamente implicadas (23); habría decidido sacar provecho político de la situación. Esperando fortalecer su imagen de defensor de la legalidad, Herrera habría optado por hacer el juego a los revolucionarios. Para ello dió instrucciones a los mencionados jefes, en el sentido de fingir lealtad al movimiento y esperar el momento más oportuno para ponerlo al descubierto. De esta forma, cada sector de intereses hacía un doble y peligroso juego: Latorre permanecía a la expectativa, sin querer comprometerse con un movimiento al que calificaba de, débil y sospechoso; el Cnel. Klinger continuaba sus contactos con los complotados y mantenía informado de cada uno de sus pasos al presidente Herrera; el Dr. Terra continuaba procurando el apoyo de figuras representativas de su partido esgrimiendo para ello el nombre de Latorre. Lógicamente, Terra cifró sus esperanzas en la campaña y realizó contactos con tres caudillos de gran prestigio en sus respectivas zonas: los Cnles. José Saura, en Canelones; José Ma. Pampillón, en Florida; y Agustín Uturbey, en Treinta y Tres; **“debiendo acompañar a este último, don Gumersindo Saravia que al frente de cien hombres se guarecía en los montes del Cebollatí y Olimar, próximo a la Laguna Merín, emigrado de sus campos de Santa Victoria, provincia de Río Grande, por persecuciones de que le hacía víctima el gobierno de su enemigo el Dr. Julio Castillos”**.(24)

A tal efecto viajó a Treinta y Tres, Antonio Gotuzzo, Administrador de La Epoca, de Montevideo, y hermano de su Director: Ventura Gotuzzo.

En interrogatorio al que se sometió al Dr. Terra en el despacho de la Jefatura Política y de Policía, el 13 de octubre; Luis E. Pérez le formuló la siguiente pregunta:

**“Si el día 6 a la noche se mandó de aquí a Treinta y Tres, al comandante don Guillermo Klinger y al señor Gotuzzo, con comunicaciones para el Sr. Cnel. Esteban Martínez, Cnel. Uturbey, Cnel. A. Borches ...”**

El Dr. Terra responde, **“que no recuerda la fecha pero que el hecho que comprende la pregunta, en su parte esencial es cierto, que el Cnel. Klinger manifestó al exponente que contaban con el apoyo del Regimiento a cargo del Cnel. don Esteban Martínez, y que temían que hubiese un conflicto allí en el acto del pronunciamiento; que el Cnel. Uturbey trataba de obstaculizarlo y que, para evitar ese inconveniente, era necesario que el declarante le diera una carta para el Cnel. Uturbey que con otra del Cnel. Valentín Martínez para su hermano, la**

llevaría un hombre de toda su confianza; así se convino. Y como el Sr. don Antonio Gotuzzo, como administrador del diario La Epoca, tenía que hacer una gira por los departamentos para arreglar el personal de agentes del diario, yendo con ese objeto a Treinta y Tres, el exponente le pidió que apresurara su viaje y le entregó una carta para el Cnel. Uturbey, y que debe agregar que se dirigía a él, basado tan sólo en la amistad que cultivaban, pues el Cnel. Uturbey ignoraba por completo esos trabajos (25).

El Mensaje del Poder Ejecutivo a la Comisión Permanente, relativo a los sucesos de la Unión, y que publica el diario oficialista, El Siglo, el 25 de noviembre de 1891; agrega al respecto: **El Dr. Terra mencionaba como comprometidos en la revolución al Cnel. Saura, en Canelones; al Cnel. Pampillón en San José y Florida; al Cnel. Uturbey y al Comandante Saraiba-(Saravia), en Treinta y Tres . . .**”- Unos párrafos más adelante continúa el informe: **“El jefe que según el Dr. Terra debía ponerse al frente de los revolucionarios de Treinta y Tres, era el Cnel. don Agustín Uturbey, y al efecto y como prueba del hecho, el día 8 del corriente se envió de aquí a don Antonio Gotusso con comunicaciones e intrucciones para el Cnel. Uturbey que no podían dejar dudas de que este conocía y compartía los trabajos revolucionarios, pues había sido insensato dar a un jefe de la nación instrucciones sobre un movimiento revolucionario en el que no está implicado y que por lo tanto será el primero en revelarlo al gobierno en cumplimiento de sus más elementales y estrictos deberes . . . el silencio en tales casos, y sobre todo tratándose de militares, constituye un acto de complicidad punible”.**

El Cnel. Uturbey fue interrogado y declaró que si bien recibió la carta de Terra, y fue informado de los detalles de la sedición por Antonio Gotusso; **rechazó tales órdenes y condenó el propósito de convulsionar al país con una revolución descabellada.**

De lo expuesto se desprende que el Cnel. Agustín Uturbey, tío de Javier de Viana, y propietario de La Verdad, estaba al tanto de la conspiración y era juzgado pieza importante por los promotores del movimiento; aunque nada se puede afirmar sobre su participación efectiva.

La intentona revolucionaria del 11 de octubre culminó con una refriega entre el ejército y un grupo de manifestantes, en la Unión, que arrojó un saldo de varios heridos y cuatro víctimas fatales entre las que cayó el Dr. Pantaleón Pérez.

Las circunstancias verdaderamente novelescas en las que el Cnel. Latorre evitó la trampa que el gobierno había preparado, los no menos novelescos entretelones de la celada en que cayeron los organizadores del movimiento, y las trágicas consecuencias que para cuatro ciudadanos tuvo la doble conjura; caen fuera de los objetivos de este trabajo.

A las doce de la noche de ese domingo, montando un tordillo de su escolta, el Presidente Herrera pasaba revista a las tropas formadas a lo largo de la avenida 18 de Julio; la conspiración había sido sofocada.

El Jefe del Estado en su Mensaje a la Comisión Permanente del 23 de octubre, podría vanagloriarse una vez más del claro perfil civilista con el que pretendía caracterizar su gestión.

**La prensa partidista -decía- ha podido continuar en su propaganda imprudente y exagerada; los partidos han podido reclutarse y organizarse en todo el país; la libertad de reunión no ha tenido límite alguno, favoreciendo hasta los conciliabulos de los conspiradores; los jefes militares sindicados y sospechosos de estar comprometidos en trabajos subversivos, han conservado sus grados y empleos; nadie ha sido molestado por la autoridad, todos han sido respetados y garantidos en el amplio ejercicio de sus derechos políticos y civiles.**

En la mañana del 11 de octubre de 1891, día escogido para la conjura, La Epoca, dirigida por Ventura Gotusso, publica en su primera plana la entrega inicial de una crónica de la revolución del Quebracho que lleva por título: **Recuerdos de una campaña**. Su autor es un sobrino del Cnel. Agustín Urbey a quién el viejo caudillo ha confiado desde hace un tiempo la dirección de La Verdad. Javier de Viana no es un desconocido para La Epoca, que en julio de ese año asumió su defensa, denunciando los atentados de que había sido víctima el audaz periodista.

Ate cabos por su cuenta el lector y tendrá una idea del sentido, que tanto el autor como los responsables de la publicación, daban a estas crónicas y particularmente a esa primera entrega publicada el mismo 11 de octubre.

En la introducción que precede al texto y bajo el sub-título, escueto pero significativo de: **1886**, dice Viana:

**“A fines del año 1885, el malestar de la nación exigía un cambio de gobierno, y como este cambio sólo podía operarse a mano armada, se decretó la lucha.**

**La atmósfera se encontraba demasiado ardiente para que ese grito no repercutiera en todas las clases sociales. La juventud siempre entusiasta fue la primera en responder al llamado y marchó llena de fe, desinteresada y noble, en busca del fusil y del peligro”.**

El trazo nervioso y los fuertes colores con que Viana pinta el desolador cuadro de la patria sometida, y el elevado tono con que exalta la heroica reacción de sus hijos; adquiere en las circunstancias en que se publicaba, el valor de una arenga y el efecto de un grito de guerra. Porque si bien es cierto que el cronista se refiere al año 1886, y al régimen de Santos, páginas como la que sigue, por su espíritu, más que por su semejanzas reales entre aquel período y el de Herrera y Obes; pueden proyectarse -esta fué tal vez la intención de los editores- al que se vive en ciertos sectores partidarios, en octubre de 1891.

**“En pocos días y sin que a nadie causara extrañeza, el rumor de la guerra cundió por toda la ciudad. Primero fue un susurro confuso, incierto, en medio del marasmo empezaron a observarse unas agitaciones amenazadoras, y si bien nada había de definido, de arreglado, ello es que todos los ciudadanos llevaban en su mente el embrion de la lucha. ¿Con qué recursos se contaba?, ¿qué medios se arbitrarían? Nadie pensaba en ello: con esa enérgica resignación de los pueblos desesperados, el Uruguay no tenía más que una idea: romper sus cadenas o morir. ¿Cómo? ¿Qué importaba cómo! ¿Se lo habían preguntado acaso Viera y Benavidez cuando lanzaron su reto al coloso europeo? ¿Se lo preguntaron Lavalleja y sus valientes cuando en las arenas de la Agraciada juraron morir o vivir libres? No; y entonces era**

**el momento de demostrar al tirano que aún vivía el recuerdo de los “sublimes locos” en los pechos uruguayos”.**

Aquella primera entrega de **Recuerdos de una campaña**, publicada el 11 de octubre de 1891 en La Epoca, terminaba con una sugestiva mención de los jefes militares que Terra y Gotusso habían escogido como piezas claves de su movimiento en la campaña. Se refiere, claro está a la revolución del Quebracho, y dice:

**Para acrecentar la fé, súpose que el coronel José Ma. Pampillón** -quien permanecía detenido el 23 de octubre de 1891, “**convicto ( . . . ) de no haber dado cuenta al gobierno de los trabajos subversivos en los que tenía parte**”-, **en la Florida; el coronel José Saura** -arrestado bajo similar acusación el mismo 11 de octubre-, **en Canelones; el coronel Agustín Uturbey** -acusado de participar en la conjura de Terra y Gotusso- **en Treinta y Tres; el coronel Muñoz en Cerro Largo, y otros muchos jefes, en diversos departamentos, estaban prontos para levantarse en favor de los revolucionarios.**

**El sólo nombre de estos caudillos, ya célebres por su valor, por su audacia, y por su prestigio, borró todo asomo de duda sobre el triunfo de la buena causa e hizo que la nación esperara confiada en el porvenir.**

Teniendo en cuenta los antecedentes del caso, creemos que cabe preguntarse si la mención de estos jefes, de cuyo prestigio y actitud depende en buena medida, como en el 86, el éxito del intento revolucionario planeado para el día en que apareció el primer capítulo de las **Crónicas**, es mera coincidencia.

La respuesta difícilmente pueda ir más allá de la pura especulación, pero conviene tener presente dos aspectos ya elucidados en el desarrollo de este capítulo: los hechos que sindicaron a Ventura Gotusso, director de La Epoca -diario en el que se publica esta primera entrega de **Recuerdos de una campaña** el mismo 11 de octubre-, como cabecilla del movimiento; y la posible, aunque no probada, vinculación del Cnel. Uturbey, caudillo “**nacionalista**” de la zona y propietario del semanario de oposición al régimen de Herrera y Obes, La Verdad.

A ellos puede agregarse un tercer elemento que se deriva del análisis formal del capítulo en cuestión y que pone de manifiesto su atipicidad dentro del conjunto. El resto de los capítulos que componen estas crónicas no sólo muestran un tono más atemperado, sino que también difieren en su estructura con respecto al primero. En general, todos ellos aparecen contruídos en base a una escena central en la que el dominio técnico del futuro autor de *Campo*, sobresale en la pintura de la vida de los sublevados, ya en los cuarteles, ya en las marchas, o en el campo mismo de la batalla. Este núcleo se complementa con anotaciones de tipo ideológico que se integran en un sólido equilibrio, de modo que predomine en el todo ese color local y esa intransferible sensación de inmediatez, propias del género. Ello no ocurre en esta primera entrega en la que predomina el estilo panfletario, y la inflamada retórica parece sofocar esa nota de espontaneidad.

Todo ello nos induce a pensar que Viana modificó ese capítulo, o lo redactó adaptándolo en espíritu a las circunstancias en que veía la luz por vez primera.

El frustrado intento revolucionario del 11 de octubre de 1891 alejó a Viana de Treinta y Tres. No era prudente permanecer en el convulsionado ambiente pueblerino. En toda la república se arrestaban sospechosos, y en la villa del Olimar no había suficientes garantías para el combativo periodista. Abortado el movimiento al que había indirectamente contribuido desde las páginas de La Verdad, en incesante prédica contra el gobierno de Herrera y Obes y la administración local de Suárez; después de haber exaltado los ánimos desde la primera plana de La Epoca, e mismo día del motín; temía quizás por su integridad física. El complot sofocado y utilizado con destreza política, había fortalecido las posiciones de sus adversarios locales, y era lógico suponer que se reiteraran de alguna manera, y a modo de represalia, los atropellos de julio de aquel año. Por otra parte, en la campaña las noticias eran escasas y se ignoraba realmente lo que ocurría en el resto del país, lo que tornaba aún más incierta su situación. La Verdad, órgano político de uno de los jefes nacionalistas implicados en la intentona, debía callar hasta pasada la primera reacción. Su director estaría más seguro en la capital que en compañía de Urrutia o de los comisarios de Suárez.

El 18 de octubre de 1891, La Paz informa que Javier de Viana solicitó al Jefe Político de Treinta y Tres, un salvoconducto para viajar a Montevideo.

Cinco años atrás, Javier de Viana interrumpía sus estudios de bachillerato para alistarse en el ejército revolucionario que se preparaba en Buenos Aires para derrocar a Santos. El joven, con sólo 17 años, seguía así el camino por el que había optado la mayor parte de la juventud universitaria de la época.

Como en el 75 contra Latorre, demócratas de los tres partidos -Nacional, Colorado, y Constitucional- zanjaban sus diferencias mancomunados en la tarea de devolver al país sus libertades esenciales.

Caracterizó al gobierno del Gral. Máximo Santos, un gran despilfarro administrativo y financiero, serios problemas económicos, y numerosas violaciones constitucionales (26). Alberto Zum Felde escribe: **su administración es la más desastrosa que ha tenido el país, se apropia de las rentas públicas, malversa los fondos de los Bancos, impone contribuciones exhaustivas, no paga los presupuestos, el comercio decae, la vida se encarece, la campaña está abandonada a los desmanes del caciquismo oficial.** (27)

Este estado de cosas explica la cantidad de brotes revolucionarios que debió soportar su gestión; el último de esta serie de frustrados intentos fue el conocido posteriormente como **"La Revolución del Quebracho"**, sitio donde en apenas una tarde, la del 31 de marzo, el poderoso ejército gubernista puso fin a la cruzada.

El intento revolucionario venía gestándose desde fines de 1885 y los preparativos se aceleraron cuando la elección del Dr. Vidal puso de manifiesto la intención de Santos de perpetuarse en el poder.

El Comité Revolucionario estuvo integrado por hombres representativos de los tres partidos políticos: el ex-presidente Gral. Lorenzo Batlle, el Dr. Juan José de Herrera, el Dr. Juan A. Vázquez, el Dr. Gonzalo Ramírez, el Dr. Martín Aguirre, y el Cnel. Carlos Gaudencio; siendo Secretarios del mismo los Dres. Juan Zorrilla de San Martín y Aureliano Rodríguez Larreta.

El mando militar se confió a dos jefes de prestigio dentro de sus respectivas colectividades políticas: el Gral. José Miguel Arredondo, **“blanco”** y el Gral. Enrique Castro, **“colorado”**.

El movimiento se proponía instaurar un gobierno provisorio integrado por Castro, Batlle y Arredondo, que convocaría inmediatamente a elecciones para restituir al país sus instituciones representativas.

Desde los primeros días de 1886, un gran contingente de jóvenes marchó hacia Buenos Aires, adonde, con la complacencia del gobierno argentino (28), se organizaba el ejército revolucionario.

Al **“cuartel”** Paraguay, o al Brelgrano, -más que verdaderos cuarteles se trataba de un galpón y una vieja casona- llegaban partidarios de todas las fracciones políticas, incluidos **“latorristas”** enemigos de Santos, y numerosos extranjeros, fundamentalmente italianos; pero el elemento que caracteriza al movimiento y le imprime su tónica es la juventud universitaria.

El propio Viana subraya en su crónica el carácter preponderantemente aristocrático e intelectual del movimiento, en contraposición a otros hechos revolucionarios del pasado; reclamando para esa juventud universitaria el papel protagónico de la gesta.

**“La experiencia mostró a los señores de lanza y divisa, cuan engañados vivían escribe-. Ella les hizo ver que si en aquellos cerebros nutridos y fortalecidos por la ciencia, no podía germinar la idea de las revoluciones sin dogma y de la guerra por la guerra, podía en cambio desarrollarse la idea del sacrificio toda vez que la patria necesitare sus esfuerzos”.**

**“El habitante de la campaña pedía sangre; el hijo de la ciudad ofrecía ideas. El uno pudo ser la cabeza, el otro el brazo: no se entendieron y al verlos abanderizados, irguióse el sable como árbitro supremo.**

**Entonces, cuando los dos tenían doblada la cerviz bajo el yugo ignominioso ¿quién sería el primero en sacudir la cabeza? . . .**

**Yo he visto a los dandys montevideanos, a los magnates boquirrubios errar por las calles bonaerenses, rota la elegante vestimenta, enflaquecidos y pálidos, sin dormir tal vez, sin cenar quizá, pero ostentando siempre alta la frente, desdeñoso el labio. ¿El gaucho? No. El tirano había tenido ardidés para arrancar a los caudillos, a muchos sino a todos, del seno de sus prados, y les había hecho gustar la miel de las concupiscencias que doblegan el cuerpo y envilecen el espíritu.**

**Fueron los magnates los que conservaron encendido el fuego del templo; fueron ellos los que permanecieron fieles a la fe jurada, guardando en sus almas juvenes el culto de su Dios, vivo aunque proscrito.**

A lo largo de las páginas de estas crónicas, desde los preparativos en Buenos Aires hasta la derrota en Quebracho, Viana pone el énfasis en el carácter aristocrático -aristocracia de espíritu, de cuño positivista-, del movimiento.

**La evolución hace su presa en todo; los luchadores de ayer, no reconocen a los de hoy; la levita sustituye al poncho, el fusil a la lanza -es que ahora- las manos desempeñan un rol secundario y el cerebro debe forjar las armas de la lucha . . .**

Y cuando el cronista recuerda la jornada aciaga del 31 de marzo, el orgullo del universitario aflora nuevamente, acrecentado por el desdén del elemento popular y campesino, que surge cual fantasma en la memoria del joven.

**Allí estaba aquel batallón primero, el gallardo batallón Montevideo, que arrancaba una sonrisa de compasivo desdén a los hombres prácticos.**

Muchachada, pobre muchachada de ciudad, acostumbrada a las comodidades y para quién el estampido del cañón era una armonía desconocida. ¿Qué iba a hacer en el momento del peligro? ¿De qué manera resistiría a las fuerzas disciplinarias del gobierno? Los que no conciben el valor más que encerrado en una constitución robusta, mal podían aceptarlo en jóvenes endebles, en los cuales pocos días de privaciones habían hecho tan grandes estragos. Aquellos rostros imberbes, enjutos y pálidos; aquellos miembros delicados, aquellos espíritus puebleros, cederían al primer encuentro y no desempeñarían en la revolución otra misión que la de "hacer bulto".

**¿No era ese el concepto que merecíamos a los jefes gauchos encargados de darnos pasaje para Buenos Aires?**

"Muchachos locos", fue el calificativo más benévolo que merecíamos de las personas que se preciaban de entender las cosas y conocer el mundo . . .

Y bien, allí estaban. El día 30, el batallón primero había pedido el honor de entrar en batalla, protestando amargamente de la injusticia que se les hacía dejándolos de reseva, cuando por su número le correspondía el primer puesto.

Este batallón Montevideo, integrado por jóvenes universitarios pertenecientes al patriciado, es el verdadero protagonista de las crónicas de Viana; protagonista en un doble sentido, no sólo porque la mayoría de los personajes que desfilan por sus páginas pertenecen a esa esfera, sino también, y fundamentalmente, porque la perspectiva desde la que se narran estos hechos y se les interpreta, es esa.

Ciegos por los altos ideales que los impulsan -ideales aprendidos en los claustros universitarios y que nada en común tienen con el ideal instintivo -valga la paradoja- del gaucho-, estos jóvenes protagonizan el drama al que en forma todavía vacilante apuntan estas crónicas.

**"Sin comprender nada, sin darse cuenta de nada, cegados por el entusiasmo, por la confianza, por el amor a la patria, no sospecharon que desde el primer momento la derrota era segura. ¿En qué número estaba el enemigo? ¿En qué proporción se hallaban las fuerzas? Ni lo sabían ni querían saberlo.**

**Calculando las posibilidades del triunfo por la nobleza de la causa y el valor de sus defensores, el número no significaba nada para ellos.**

Será esta ceguera dramática enfatizada por la larga preparación para la fulminante derrota de 1600 revolucionarios mal armados contra 20 mil soldados regulares -uno de los efectos indudablemente bien logrados por el joven cronista-, la que acentuará el narrador maduro de **Campo** en el relato "31 de Marzo".

Allí, el derrumbe de esos ideales que se estrellan contra una realidad cruel e implacable en la que la única ley es la fuerza y no valen razones ni nobles propósitos, aparece encarnado en Cipriano, por ejemplo; quién en un verdadero "**reconocimiento**" dramático, al modo de los héroes

trágicos, repasa las ideas que lo han llevado a abrazar la causa revolucionaria para encontrarse desamparado y aterrorizado en medio del campo de batalla, sin otro apoyo que el instinto de supervivencia.

**“El joven intelectual”**, en cierta forma un alter-ego del propio Viana, no tiene ahora otra preocupación que no sea, **huir, escapar de aquel sitio, irse a cualquier lado, hallarse en cualquier condición, con tal de no escuchar más el horrendo tronar de las detonaciones que lo estaban enloqueciendo.**

Confundido, intelectualmente desarmado, Cipriano no acierta ni a encontrar el rumbo de su huida, **como el ratón aprisionado que choca incesantemente con los alambres de la trampa sin convencerse que por allí no ha de salir.** Y en ese ir y venir sin rumbo, tropieza con Alberto, que retorciéndose sobre su propia sangre **-la masa intestinal deshecha, coagulosa, infecta, con el derrame de materias fecales-** repite a cortos intervalos:

**-¡Oh!... ¡qué barbaridad!... ¡Cómo me duele!... ¡Mamita, cómo me duele!... mientras con los ojos parece decirle a Cipriano, si es posible que un hombre joven, sano, vigoroso, que tiene padre, que tiene madre, que tiene fortuna, lujo, comodidades, muriera así, en medio del campo, entre el apeñuscamiento de hombres y bestias que empezaban a pisar su cuerpo antes que hubiera exhalado el último suspiro. Y la idea de que él habría podido ahorrarse todo eso, de que podía a esas horas haber estado tranquilo y mimado en el hogar paterno; o jugando el vermouth o el cocktail al cubilete con sus amigos de la “Bodega”; o aplaudiendo a Paysandú en la cancha de San José, sano, bueno, feliz, en la plenitud de la vida, en el apogeo de una vida ancha y brillante, le horrorizaba y pintaba en su mirada un poema de arrepentimiento y de odio, de odio frenético contra su imbecilidad y contra la hora aciaga e inconcebible en que se le ocurrió abandonar sus comodidades, sus diversiones, sus placeres, para ir a enrolarse en las filas de una revolución que no significaba nada para él, joven sin opiniones ni tendencias políticas.**

Es evidente que el narrador maduro carga sus tintas -que no excluyen el horror, como se ve; cosa que no ocurría en las **Crónicas**, donde la muerte no es nunca una presencia física-, en la pintura del desastre del Quebracho, para acentuar el aspecto dramático de esa juventud ingénua e idealista que cae sin estar preparada mientras el elemento popular, representado en jefes gauchos como el Cnel. Matos, huye, poniéndose a salvo.

Lo que estaba apenas insinuado pasa ahora a primer plano, porque la intencionalidad que alimenta el relato de esa misma jornada luctuosa, ha cambiado.

En la perspectiva de las **“Crónicas de la revolución del Quebracho”**, es evidente el esfuerzo del **“correligionario”** por **“retemplar la fibra partidaria”**. Allí la metralla no asusta sino incita a la pelea. Los jóvenes revolucionarios sienten arder en sus venas una sangre caldeada por la memoria de los antepasados. En el cuento de **“Campo”** el narrador muestra con amargura una realidad cruel y bárbara: la devastación, el miedo que anonada, el sacrificio de vidas jóvenes, el crudo antagonismo entre el ideal soñado y la realidad feroz escribe Arturo S. Visca (29).



Un proceso similar se advierte comparando **Recuerdos de una campaña y Con divisa blanca**. Mientras que en la primera, escrita hacia 1890, predomina una visión romántica en la que esa juventud dispuesta al sacrificio es la verdadera protagonista; en la crónica de 1904 predomina una visión profundamente escéptica en la que la protagonista es la guerra misma con su terrible carga de devastación y dolor estéril.

Lo que media entre una y otra perspectiva -la de **Con divisa blanca** es la misma de **31 de Marzo**- es la rica experiencia vital que el narrador digiere y asimila conforme a su formación intelectual, y que se traduce en una forma de ver el mundo, de interpretar la realidad; clave de bóveda de su estilo. Esa experiencia vital no es otra que la peripecia humana que se adivina detrás de su peripecia política en Treinta y Tres.

Por tratarse de un género cuyo carácter testimonial impone al discurso una sencillez casi periodística, relegando a un segundo plano toda inquietud formal que no se subordine a la función antes aludida; las llamadas **Crónicas del Quebracho**, ponen de manifiesto, mejor que otros textos anteriores a 1895, las condiciones naturales del futuro gran narrador.

En ellas revela Viana una precoz habilidad para desenvolver desde el principio al fin, sin que el interés del lector decaiga, una historia de largo aliento. Con raro talento en un joven principiante, el autor conduce su relato con mano firme hacia su desenlace anecdótico y emocional, matizando los momentos de tensión con remansos de anti-climax, ordenados en una sutil gráfica ascendente que culmina en la escena del derrumbe final del movimiento revolucionario y del cúmulo de ilusiones que se desvanecen poco a poco hasta estrellarse contra la cruda realidad.

Lo que John F. Garganigo (30) califica de, **débil estructura de la obra, que no es más que una serie de sucesos ligeramente conectados entre sí que conducen al informe detallado de los tres últimos días de la revolución en marzo de 1886, y a la derrota de los jóvenes rebeldes**; es en realidad una estructura deliberada, en la que la larga y matizada -no inconexa- preparación está en función del efecto final. El lector asiste durante los primeros diez capítulos (31) al colorido espectáculo que ofrece esa juventud generosa e idealista, ansiosa de entrar en combate, confundiendo con la ingenua alegría propia de la edad, **las probabilidades del triunfo con, la nobleza de la causa**.

Es ese candor juvenil que llena los pechos de confianza y distiende los ánimos, el que Viana intenta comunicar en escenas, variadas e inconexas en lo anecdótico, pero amalgamadas por el mismo tono despreocupado, e inconsciente, que constituye su intencionalidad.

En los capítulos XI a XII, el lector asiste al vano acoso de la realidad que aún en el comienzo de las acciones, se muestra todavía impotente frente a los sueños que sostienen de pie a los combatientes.

Y de pronto, con la misma rapidez con que en realidad ocurrió, todo se desmorona; el candor se torna fatal; la confianza, funesta; la alegría, tragedia.

Este efecto dramático -sugerido apenas en las **Crónicas**, ya hemos convenido en eso, pero perceptible; y del que hará caudal el narrador maduro- revierte su luz sobre las impresiones, en apariencia inconexas que la preparación para el desenlace ha dejado en el ánimo del lector, y que se integran ahora en función del desenlace por la vía del contraste.

En lo que concierne a otros aspectos formales, hay en las **Crónicas** numerosos pasajes en los que se reconocen, en germen o prematuramente desarrolladas, algunas de las mejores virtudes narrativas del autor de **Campo**.

La escena en que el pardo Pintos, asistente de Bernardo Oribe, degüella a un desconocido correntino que mira pasar la columna; es una de las más logradas y puede servir de ejemplo.

Como en los mejores cuentos de su madurez, Viana comienza pintando el desolado ambiente de los llanos correntinos, creando la atmósfera necesaria para que personaje y situaciones cobren verosimilitud, puesto que están en estrecha correspondencia.

**“Marchábamos por los llanos de Montiel, la más triste región entrerriana, eternamente plana, sin arroyos, sin cañadas, sin agricultura y sin haciendas, sin otra vegetación que la interminable selva de ñandubays que en estos parajes se hace más densa entremezclando sus ramas tortuosas, donde suelen posarse dando fuertes graznidos los cuervos y las águilas, reunidos en grandes bandadas”.**

En ese medio desolado, monótono, en el que no se percibe tampoco la huella del hombre, y en el que las ramas retorcidas de la selva de ñandubays y los fuertes graznidos de los cuervos dan una nota lúgubre que parece anticipar la escena que ha de tener lugar; el ejército marcha en silencio, agobiado por el cansancio y la sed.

**“De pronto, en aquel llano desierto, apareció un jinete, un indio recio, tipo característico del bandido entrerriano. Con el ala del sombrero caída sobre los ojos, el rostro greñoso, el vestir harapiento, se bamboleaba, ebrio a caerse, sobre el mal caballo, azotando las piernas y armando gran ruido con las inmensas rodajas de la espuela nazarena calzada en el pie desnudo. Quieto, a poca distancia del camino, encorvado sobre las cruces del caballo, miró desfilar el ejército frunciendo los labios con desdeñosa sonrisa”.**

La súbita aparición de esta figura, cuya miseria material y moral está en estricta correspondencia con el paisaje en el que aparece enclavado, es de por sí un recurso no exento de maestría; y no lo es menos el retrato, en el que cada rasgo físico es a la vez un rasgo psicológico que está en función del núcleo narrativo, generando una tensión tan sutil como inquietante. En efecto, el ala del sombrero caída sobre los ojos, su bambolearse de ebrio, el movimiento de las piernas azotando en vano mal al caballo, el ruido de las grandes espuelas, la postura indolente y el gesto desdeñoso con que observa el paso del ejército todo parece conspirar contra la extraña quietud que domina el ambiente.

Y de pronto, tan inesperadamente como surgió del lóbrego paisaje, al paso del pardo Pintos, y sin que medie incidente alguno, de la forma más gratuita posible; la bravuconada:

**“-Adios, cuervo- dijo al ver al negro”.**

Entonces la acción se desencadena vertiginosa, contrastando con la tensa calma que la precedió. El correntino dispara su trabuco contra el pardo, este logra evitar los proyectiles, sujeta al agresor del poncho y le hunde su facón de doble filo hasta la empuñadura:

**“El asesino, sin dar un grito, cayó del caballo y Pintos desmontó también para ultimarlo”.**

El súbito, escueto, y sangriento desenlace; narrado con esa fría objetividad que no hace más que intensificar el efecto de horror; es otra

prueba de la precoz maestría narrativa del autor. Por otra parte, no sólo es el único final posible, sino que, dentro de la brevedad de la escena, los personajes son redondeados psicológicamente al tiempo que se agota la anécdota que les ha dado vida.

Pese a ser esta una de las escenas más logradas, hay otros momentos de las **Crónicas** de similar calidad, pruebas irrefutables de que Javier de Viana posee un talento que a esta altura de su vida, solo cabe calificar de natural.

**“Hay en el libro pasajes de gran intensidad narrativa. Asombra que haya sido escrito por un muchacho de 17 años. Es indudable que en las Crónicas hay páginas sobre las que es necesario pasar rápidamente: las de las efusiones lírico-patrióticas que parecen calcadas de Víctor Hugo aunque, naturalmente, sin el genio de este. En cambio hay muchísimas páginas de firme trazo: las escritas cuando Viana se ciñe a las líneas que la realidad fielmente observada le impone”** -escribe Arturo S. Visca, de indiscutible autoridad en el tema, ratificando la opinión de Pivel Devoto en el excelente prólogo de la primera edición, y única completa -ver nota 31- de las **Crónicas: la crónica de Javier de Viana** -escribe- **que, no obstante lo difuso de algunos de sus paisajes, constituye la primer obra orgánica de este escritor, en la que ya está perfilado el narrador intenso y crudo de nuestro ambiente campesino y en cuyas páginas asoma más de una nota de color lograda con un brozo feliz”**.

Retomando las palabras de Visca, conviene rectificar aquí una de sus apreciaciones. Viana tenía 17 años cuando se unió a las filas del ejército revolucionario, pero hay algunas pautas dispersas en las **Crónicas** que indican que no las escribió, por lo menos en su redacción definitiva, hasta cuatro años más tarde, cuando tenía 22.

Ya en la introducción de aquella primera entrega que apareció en La Epoca el 11 de octubre de 1891, dice Viana: **“Para escribir impresiones, debí escribirlas tal cual las experimenté con la irreflexión de mis diez y siete años y el acaloramiento propio de las circunstancias.**

**Así lo he hecho por el amor a la verdad, y como mi criterio de entonces no puede ser igual a mi criterio de hoy, sirva esta advertencia para disculpar algunas de las opiniones vertidas en este libro”** -y firma: octubre de 1890.

Más adelante, el autor califica su obra de: **Hojas arrancadas de mi cartera de apuntes; recuerdos religiosamente guardados en mi memoria . . . Yo las escribo a medida que renacen en mi espíritu . . .**, y luego: **“para todo lo narrado en estas páginas, y quizás más para ellos que para los demás, no haré otra cosa que recurrir a mi libro de apuntes, y confiar fielmente en el resultado de las notas tomadas día por día”**.

En base a estos elementos, pensamos que Viana redactó las **Crónicas** hacia 1890, teniendo como punto de apoyo, una serie de notas tomadas en 1886 durante el desarrollo de las acciones. El hecho de no tener 17 años, sino 22, no modifica para nada la impresión de talento precoz, que ellas comunican al lector.



“Gran calor, densas nubes, viento huracanado, todo presagia una tormenta que se divisa allá en el horizonte de la república... de Treinta y Tres.

Diríase que los bárbaros del septentrión afilan sus hachas y calan sus cascos y embrazan sus escudos; creyérase que apresta su numerosa hueste el sarraceno, y brillaran ya al sol naciente la curva cimitarra y la roja media luna de los sectarios de Mahoma.

Más no haya miedo. El gobernador de la insula, buen Sancho, es tan sabio político como excelente escudero, y aunque cargado de años y abultado de abdómen, algo más que en tiempos de sus célebres aventuras; no por eso ha desmerecido y es hoy menos listo que cuando cabalgaba al lado del ilustre señor de Argamasilla de la Mancha.

Bien que la adulteración de los alcoholes haya debilitado su espíritu y su brazo, le resta todavía fuerza bastante para defender su feudo, y todavía puede exclamar como don Alvaro de Luená:

Que si su antigua pujanza  
la edad a mis brazos veda,  
aún la bastante me queda  
para quebrar una lanza.

Nadie tome las cosas a broma. “Le pot bouille”. La tempestad se acerca y estamos a un paso de ver las almenas de la jefatura vomitando metralla.

Más, lo repetimos, no haya miedo; la insula está segura y leal y valientemente defendida.

Yo no estaba al tanto de lo que ocurría y por eso me causó extrañeza cuando una noche a las 9, me paró una patrulla y me decomisó mi bastón por considerarla arma ofensiva, y luego me llevó a la jefatura, donde después de un minucioso interrogatorio, vino a saber, merced a mis aficiones a las bebidas alcohólicas, que era pariente en línea recta del buen Sancho y pusóseme en amplia libertad... de andar sin bastón.

De entonces acá, me dediqué a observar el estado de las cosas y no me canso de admirar las sabias medidas preventivas dictadas por su señoría barriaguda, nuestro digno señor a quién Dios guarde y Herrera engorde, por los siglos de los siglos, para bien de la humanidad, dicha de este pueblo, y contento de los taberneros, Amén.

Es el caso que apenas empiezan a brillar las lucesillas de los faroles, la fuerza se pone en movimiento, recorriendo incesantemente el pueblo patrullas mandadas a quienes no he conocido por la cuádruple razón de que las candilejas poco alumbran, las noches son oscuras como conciencia herrerrista, y oscuros también, bastante oscuros, los rostros de ambos capitanes. Item más, la cuarta razón, dejada exprofeso para el último, de que yo y mi humanidad hartado doliente y asaz desconfiada, no nos acercamos mucho a las patrullas

urbanas cuya poca urbanidad nos consta.

Las susodichas patrullas tienen la orden de impedir transitar por las calles más de tres personas juntas, como así mismo la de no permitir se estacionen en las esquinas grupos de más de uno.

Está de idéntica manera prohibido andar a caballo después de las nueve de la noche. Y en esto la orden es tan terminante que, por no permitir ninguno en el pueblo después de la hora indicada, ni al mismo Director de "La Panza" se le permite salir, ni aún por el caño de aguas que conserva abierto magüer la ordenanza municipal.

Dícese que han sido traídas fuerzas de la campaña para mejorar garantías de la población; aunque, a decir verdad, yo no estoy bien enterado de esto.

Lo que sí me consta es que su señoría don Sancho, ha firmado o está por firmar, un tratado ofensivo y defensivo con el señor presidente de la Isla de las Ratas.

Ayer he oído hablar de atrincheramiento, de reductos, bastiones, escarpas y contraescarpas a construirse.

Como se ve, con todas estas medidas, la integridad del territorio está garantida y ya pueden venir los bárbaros del norte con sus hachas, cascos y escudos, o las huestes sarracenas con sus brillantes cimitarras o sus rojas medias lunas.

Ya han sido adquiridas, de la mejor y más renombrada bodega, trecientas bordalesas de vino carlón para festejar el triunfo, y un coro de niños, entre los que figura el aventajado Alfredito, cantará la victoria en ardientes estrofas del inspirado poeta nacional Raspa Hierro Pintos Vale Falsificador.

Entre tanto nosotros, los buenos ciudadanos, aprestémonos para secundar al sabio gobernador y, mientras las patrullas recorran la población, y las noches estén oscuras . . . dejémonos estar en casa.

Una equivocación siempre es posible, y una costilla rota nunca supo a gloria.

"Tacuabé" (Seud. de Javier de Viana).

"La patria está en peligro". La Verdad, Treinta y Tres, 22/12/92.

Poco tiempo, apenas un mes, iba a estar Viana alejado de Treinta y Tres. **“La Paz”** en su edición del 27 de noviembre de 1891 da cuenta que el Capitán Muniz recorría los suburbios de la villa cuando se encontró con dos individuos; uno de los cuales disparó en ese acto un tiro de revolver. Era el ex-Redactor de **“La Verdad”**, Don Javier de Viana, acompañado de Pimienta. El traje que este (Viana) vestía era chiripá, poncho y alpargatas, siendo así conducido con su acompañante a la policía.

Allí Viana manifestó que se le había escapado el tiro involuntariamente y fué puesto de inmediato en libertad, sin otra pena que una amonestación por parte del Oficial 1º Señor Pereyra.

Comenta el cronista que, así se procede con generosidad y sin ejercer mezquinas venganzas.

En los primeros días de diciembre de 1891, volvió a la palestra **“La Verdad”** y lo hizo con renovados bríos a juzgar por la reacción de su colega local, que el 27 le dedica un suelto titulado: Por respeto a la sociedad.

Ricardo Hierro, su director, expresa que a pesar de haber hecho propósito de no ocuparse de los insultos que me vino prodigando otrora un paquín local vuelto a la vida con nuevos insultos hacia mí, declara falsa la denuncia, aparecida en ese pasquín en el número del jueves, referida a que había golpeado a una niña de 13 años.

**“Soy incapaz de cometer acción tan baja; pero si, me creo con suficiencia para escupir y cruzar con un látigo la cara del desvergonzado muchacho escritorzuelo -dice Hierro, que concluye amenazante-. Basta para siempre”**.

En la misma edición del 27 de diciembre, **“La Paz”** publica una Carta abierta al Señor Don Javier de Viana del Capitán Pablo Festa, practicante del Regimiento 4o. de Caballería de Línea.

La citada carta que resulta humorística por la vía del ridículo, pese a la indignación del denunciante, es un buen ejemplo del estilo periodístico del joven Viana, en esa su segunda época al frente de **“La Verdad”**.

Refiere Pablo Festa, autor de la carta abierta, **“que Viana le atribuye la iniciativa de las medidas sanitarias tomadas contra las mujeres de vida airada, cuando yo, sin ser iniciador, solo fui un auxiliar del Señor Médico de Policía”**.

El Cap. Pablo Festa estima prudente la medida de la Jefatura y reprocha a Viana el haberla censurado, y lo que es más grave, hacer una narración poco edificante.

**“Otra mentira estampa Ud. en su papel -prosigue Festa, indignado- al afirmar que había 20 espectadores en los momentos de la inspección que Ud. censura; puesto que solo nos encontrabamos el Dr. Alzamora y yo.**

**Al estampar Ud. esa falsedad, se nos presenta ruborizado como una niña de quince años, cuando sería mejor que hubiera silenciado esto, desde que su palabra ha servido de irrisión porque todos en la población conocen sus proceder es exentos de moralidad”**.

El Cap. Pablo Festa termina echando en cara a Viana, su condición de **“insultador de oficio”** que, **trasplantado por acaso a una población culta, empezara sin conocer a nadie a insultar a toda persona decente que encontrara a su paso . . . Ud., joven Viana, muchacho imberbe y de**

**ningún conocimiento, niño demasiado travieso y capaz de meterse en camisa de once varas . . . dándose infulas de escritor público cuando debiera conocer que no es más que un insultador de oficio.** Pese a la decisión de no ocuparse de los insultos de La Verdad, **por respeto a la sociedad y, porque siempre tenemos presente aquel adagio de: el que con niños se acuesta . . .**, La Paz no desperdicia en cambio la oportunidad de arrojar sombras y lodo sobre la conducta personal de su director, propalando toda clase de rumores en su campaña de desprestigio. Así, el 28 de febrero de 1892, con el ya sugestivo título de **Y van . . .**, se informa acerca de un escándalo promovido por Viana en las orillas del pueblo, cuando, **en completo estado de embriaguez**, amenazaba a otro con un revolver, por lo que fue conducido a la Policía donde **durmió la mona**; y el 9 de octubre se le acusa de no descubrirse para burlarse de una procesión religiosa, pese a ser intimidado por ocho soldados y un sargento.

El vocero del **"urrutismo"** se queja así mismo de la negligencia del Juez Letrado Departamental, Dr. Minelli, quién no acaba de expedirse en el juicio que entablaran contra Javier de Viana, por injurias y calumnias, Lucas Urrutia, Laureano Céspedes, y Gabriel Trelles; en julio de 1891.

Respecto a este último informa La Paz, que habiendo caído en desgracia del **"urrutismo"**, el ex-Inspector de Policía procura vincularse al **"uturbeismo"**. El episodio, aunque confuso y de interés puramente local, pone de manifiesto la poca o ninguna consistencia de ciertas actitudes políticas que en la estrechez del medio aldeano no hacía sino ocultar oscuras y mezquinas ambiciones personales. Cuando la alianza entre Trelles y Uturbey se concrete, Viana se verá obligado a escoger entre una decorosa observancia de sus principios o la desvergonzada renuncia a los mismos. Octubre, de 1892 esta vez vuelve a ser un mes agitado en la vida de Viana; los enemigos de La Verdad preparan un nuevo escarmiento para su audaz director. El episodio ocurrió en las primeras horas de la noche del 13 de octubre y tuvo amplia repercusión local y nacional. El nombre del joven periodista apareció en todos los diarios de la capital y en la mayoría de los del interior, y fue utilizado con fines políticos por adversarios y partidarios. Los hechos que se refieren a continuación testimonian a su vez, el arrojado bordeando la inconsciencia, con que Javier de Viana continúa asumiendo el difícil papel de **"verdugo"** de la administración Suárez y de cuantos la sostienen, dentro y fuera del departamento.

Consideremos en primer término la versión que de estos sucesos da su protagonista.

La Tribuna Popular, de Montevideo, el 20 de octubre de 1892, con el título de **"La protesta de un periodista"**, dice:

**He aquí los términos en que el director de "La Verdad", don Javier de Viana, que ha llegado hoy a esta capital, relata el inicuo atentado de que se le hizo víctima por la policía de Treinta y Tres:**

**REPUGNANTE Y BARBARO ATENTADO COMETIDO POR EL OFICIAL 1º DE LA JEFATURA, CARLOS PEREYRA, EL BANDIDO RICARDO HIERRO Y LOS COMISARIOS MUNIZ Y PRIETO.**

**Treinta y Tres, Octubre 14 de 1892.**

**El que suscribe tiene el deber de hacer público que el día 13 de Octubre a las 11 de la noche se encontraba en el café de Méndez conversando con varios amigos cuando se presentó el sub-comisario Antonio Prieto, haciéndome señas que quería hablarme.**

Como yo no tenía motivos para temer nada de Prieto, a quién consideraba honrado y el cual se había dicho mi amigo, no tuve inconveniente en salir a la vereda, donde me dió la voz de preso. Respondí que no iría porque no teniendo ningún delito, no habiéndome encontrado en infraganti delito, no estaba la policía autorizada para ello.

Prieto me ordenó que lo siguiera, que tenía orden de llevarme, que nada tenía que temer, que confiara en su palabra de empleado y amigo, que no estaba en un país de cafres; en una palabra, que él respondía por todo.

Cedí y al llegar al medio de la calle, noté que ocho hombres armados a rémington me escoltaban. Pregunté de qué se trataba aquello, por qué se traía un piquete armado a guerra para arrestar a un hombre, respondiéndome que no, que estaban accidentalmente.

Llegamos a la Jefatura y se me hizo entrar a la oficina de policía. Al rato se me sacó de allí y me llevaron al salón del jefe, después de haberme registrado minuciosamente a pesar de mis protestas de no llevar arma ninguna.

Esperé aún hasta que de pronto por orden del oficial 1° Carlos Pereyra se me amarró con dos soldados, con el comisario Muniz y el segundo, Prieto, y entrando entonces el dicho Oficial 1°, Carlos Pereyra y Ricardo Hierro, redactor de "La Paz", empezaron a insultarme de todas maneras, emprendiéndola a bofetadas y trompadas conmigo y mientras el comisario Muniz me apretaba la boca y la garganta, ellos cometían toda clase de iniquidades, toda clase de infamias.

Cuando se hubieron cansado de tales actos, me encerraron nuevamente en la oficina de policía y allí el Oficial 1° Carlos Pereyra me intima no hablar una palabra de lo ocurrido, amenazándome con matarme de un tiro, aunque fuera sacándome de entre veinte amigos.

Allí estuve todavía media hora hasta que vino el mismo Pereyra y me puso en libertad, volviéndome a amenazar con la muerte si llegaba a hablar.

Tal fue el atentado de que he sido víctima por las autoridades de don Joaquín Suárez, en el propio local de la Jefatura.

Esperaré para saber si el Presidente de la República hace o no justicia a los ciudadanos ultrajados y a sus empleados criminales.

Pero como tengo poca confianza en la justicia de mi patria, como estimo en mucho mi dignidad y para salvar responsabilidades ulteriores, hago público que si no se me hace esa justicia que reclamo, yo la haré por mi propia mano, vengándome de estos cuatro cobardes y miserables, Carlos Pereyra, Ricardo Hierro, Estanislao Muniz y Antonio Prieto, porque si no gusto de echarlas de matón, en cambio me considero mil veces más hombre que cualquiera de ellos.

Javier de Viana



La versión de uno de los acusados por Viana, Ricardo Hierro, difiere, obviamente, de la del acusador.

En La Paz del 16 de octubre y bajo el título de **“Por la parte que me toca”**, Hierro recoge varios párrafos de la denuncia de Viana y se pregunta si para reducir a, **un muchacho ebrio**, es necesario tanto despliegue de fuerzas como las que dice el director de La Verdad que intervinieron para reducirlo y golpearlo; agregando que no hay nadie capaz de imaginar que **una acción tan baja** como la que se describe en la denuncia, se cometa con la ingerencia de las personas citadas.

Hierro acusa a Viana de propalar esa información con fines sensacionalistas destinados a incrementar la venta de su periódico, y a continuación, y a manera de desmentido, da su propia versión de los hechos.

Afirma el director de La Paz que hallándose con unos amigos en su escritorio, en las primeras horas de la noche del 13, vió pasar un grupo de 4 a 6 personas entre las que iba Viana, **en completo estado de ebriedad**. De acuerdo a esta versión, Viana insultó a uno de los amigos de Hierro que observaba por la ventana, y al que él prohibió salir para evitar escándalos. Más tarde se enteró que su amigo se encontró con Viana, entre las nueve y nueve y media, en las afueras del pueblo y que le dió unas cachetadas. Enterada la policía del escándalo, buscó a Viana para conducirlo a la Jefatura. Hierro, que se encontraba en la esquina de su domicilio con el Oficial 1o. don Carlos Pereyra, fue interrogado respecto a lo sucedido entre Viana y su amigo, solicitándole Pereyra, una declaración acerca de los insultos que el primero había proferido delante de su casa.

Según Hierro, Viana le pidió que intercediera por él para que le perdonaran la falta y que no le aplicaran la multa, cosa que hizo sin conseguirlo, ya que Pereyra no podía proceder sin orden superior.

Más tarde, Hierro se encontró en el baile con el Jefe Político y le hizo el mismo pedido, por lo que aquel ordenó en el acto la libertad de Viana.

Al día siguiente, no obstante, Viana, **lanza un boletín donde me insulta de la manera más grosera** y en el que afirma que fue “cacheteado” **por las personas aludidas, cuando las bofetadas las recibió a cinco o seis cuadras de la Jefatura, y sin más testigos que el que se las dió**; por lo que concluye Hierro que, **Viana es un pobre desgraciado que no vale un comino**.

Cotejadas ambas versiones, resulta más verosímil en su contexto la de Viana; en cualquier caso, lo concreto es que no se arredró y al día siguiente de haber sido detenido -golpeado o no- lanzó un boletín poniendo en la picota a sus enemigos; temeraria actitud de ser ciertas las amenazas que Viana refiere. Y no se limitó a la réplica local, boletín especial mediante, sino que remitió telegrama a varios diarios de la capital denunciando el atentado de que había sido víctima.

Por su parte, el Cnel. Urbey, viendo en este episodio un arma a utilizar en contra del Jefe Político Departamental, remitió a su vez sendos telegramas al Directorio del Partido Nacional y al Dr. Minelli, para que este los hiciera llegar a la prensa montevideana.

El texto del mismo era el siguiente:

**La policía urbana sacó anoche a Javier de Viana, Redactor de La Verdad, del café de Méndez, llevándolo al cuartel. El comisario Muniz y varios soldados estiraronlo, y el Redactor de La Paz, y el Oficial 1º lo**

**abofetearon dejándole la cara estropeadísima.**

**No expresaron la causa y soltaronle ofreciendo matarle si los denunciaba.**

**A. Uturbey**

En el texto de su similar, dirigido al Directorio del Partido Nacional, Uturbey reclamaba que, **tan monstruoso crimen**, no quedara impune.

La prensa montevideana no tardó en hacerse eco de la denuncia. La España, pide justicia; La Constitución, dedica su primera plana al **“Atentado de Treinta y Tres”**, aunque luego narra los hechos en forma hipotética; El Siglo, El Día, y El Telégrafo Marítimo, publican la denuncia sin comentarios; y La Tribuna Popular hace suya la causa de los **“blancos”** de Treinta y Tres, lamentándose de la falta de garantías que impera en aquel departamento.

El alegato de La Tribuna se funda en la veracidad de la denuncia efectuada por Viana, sacando a relucir un parte médico expedido por el Dr. Alzamora, relativo a las heridas supuestamente recibidas por la víctima del atentado en cuestión:

**“El infrascrito doctor en medicina y cirugía, certifica que a las 11 de la mañana del día de hoy, a solicitud de don Javier de Viana, me constituí en su casa habitación y observé en dicho señor las lesiones siguientes:**

**Una contusión que ocupa el borde libre y cara interna del labio inferior de unos dos centímetros de longitud, y una mancha esquimótica, efecto de otra contusión de forma aproximadamente circular, que mide 9 mm. de diámetro y ocupa la cara interna del labio superior ( . . . ) y una tercera que ocupa la cara cutánea del párpado inferior izq. ( . . . ). Todas estas contusiones son de 1er. grado y fueron al parecer, producidas durante las últimas cuarenta y ocho horas anteriores al reconocimiento.**

**T. y T., a los 14 días de octubre de 1892**

**Juan Alzamora**

La Paz, por su parte, con fecha 30 de octubre, desprecia las conclusiones de La Tribuna Popular, señalando que en el parte médico que se esgrime como prueba, no consta que las heridas hayan sido producidas en las circunstancias que Viana denuncia y por las personas a las que acusa.

Más allá de la veracidad de una u otra versión de los hechos, lo cierto es que se les dió un sentido político inmediato, y entre acusaciones y recusaciones, en pocos días el caso Viana corrió como reguero de pólvora por todo el país.

**La prensa de toda la República y hasta la del extranjero pone el grito en el cielo por las denuncias que salen de Treinta y Tres** -escribe un supuesto **“nacionalista”** en La Paz del 6 de noviembre, protestando contra la falsedad de las denuncias, **verdaderos castillos en el aire**. La carta, titulada **“Así no se levanta un partido”**, es muy probablemente falsa, pero da la tónica de la difusión que tuvo el caso Viana.

No obstante, el episodio cae pronto en el olvido; la agitada vida de la villa no es la más indicada para vivir de recuerdos. La lucha contra Suárez recrudescen en los últimos meses de 1892 y Viana regresa a su puesto de combate. Negros nubarrones anuncian nuevas tormentas.

El 27 de noviembre, La Paz informa que a raíz de un pleito en torno a un terreno comprado en tiempos de la administración de Urtubey, el Jefe Político recusa al Dr. Minelli, Juez Letrado Departamental, por su pública y manifiesta amistad con el primero, y por su no menos manifiesta enemistad con el propio Joaquín Suárez; además de la desleal oposición del Juzgado Letrado a la gestión de su Jefatura Política.

El Dr. Minelli, acusado por Ricardo Hierro de demorar ostentadamente las demandas iniciadas en julio de 1891 contra Javier de Viana, no tardará en ser sustituido, en febrero de 1893 por el Juez Victoriano Martínez, quién se apresurará a dar curso al juicio iniciado contra el director de La Verdad.

Mientras tanto, uno de los demandantes da lugar a un nuevo escándalo en el que Viana se verá implicado.

El Inspector de Policía, y en su carácter de tal, Presidente de la flamante Junta Electoral, acusado de malversación de fondos por la Junta Económico Administrativa es separado preventivamente de su cargo.

Repuesto a comienzos de 1893 gracias al apoyo del Cnel. Urtubey, Trelles abjura de sus antiguos amigos y se declara irreconciliable enemigo de Urrutia y Joaquín Suárez.

Las Juntas Electorales Departamentales, creadas por la Asamblea General con vistas a las elecciones legislativas de ese año, eran las encargadas de elegir, por sorteo entre los ciudadanos inscriptos, a los integrantes de las Mesas Inscriptoras, de Tachas, y Receptoras de Votos. Dichas Juntas Electorales resolverían las apelaciones en los juicios de tachas y practicarían los escrutinios.

Teniendo en cuenta la importancia política de su cargo, en un período donde el fraude electoral era moneda corriente, se comprende que Trelles, un oscuro funcionario de esos que mendraban y en ocasiones se encumbraban gracias a los defectos de la organización civil; pretenda especular con su posición. Urtubey, por su parte, y teniendo en cuenta que en marzo de ese año el Directorio Nacionalista llamó a la inscripción general a sus simpatizantes, sabe muy bien lo que puede significar un amigo en ese puesto clave, y decide olvidar viejos rencores. De enemigos irreconciliables, Trelles y Urtubey pasan a ser socios de una empresa común: recuperar su influencia, sin trabas, en el departamento.

Este pacto, tan poco digno para ambos, provocará el primer distanciamiento de importancia entre Javier de Viana y su tío el Cnel. Agustín Urtubey.

En los primeros números de La Verdad que hemos podido consultar -el 1º es el Nº 72, con fecha 1º de diciembre de 1891- es posible seguir la rápida evolución de estos acontecimientos.

Ya en el primer número se informa que uno de los acusadores de Viana, Gabriel Trelles, ha caído en desgracia con el "urrutismo"; el estilo del pasaje, así como de los que le siguen, no desmienten la idea que del mismo nos formáramos a través de La Paz.

**La Paz, el ganso de la Jefatura -dice La Verdad- trina contra don Gabriel Trelles, vomitando sobre él regueldos asquerosos de las últimas ollas podridas saboreadas allá en las playas galaicas, al son de la gaita y el balido de los rebaños.**

En el mismo número, dando la bienvenida al Jefe Político don Joaquín Suárez, alejado transitoriamente de su cargo en virtud de las denuncias

planteadas contra él por Agustín Urtubey, y suspensión mediante, solicitada por el Juez Departamental Dr. Minelli, en agosto de 1891; dice La Verdad en una columna titulada “**En carne viva**” que firma Viana con el seudónimo: Tacuabé.

**No hay que negar, y fuera malicia el hacerlo, que don Simplicio es, entre los hombres infelices, y perdone el modo de señalar, uno de los más cariñosamente amables. Véase, en prueba de lo dicho, los regalos que ha traído a sus amigos:**

**A Carlos Pereyra -Oficial 1º de la Policía- un “Tratado sobre la organización especial de las monjas y hábitos y costumbres internos de los monjes de la Edad Media, con los detalles completos de los entretenimientos de estos en la soledad de los monasterios.**

**Al Cap. Ferreira: un ojo de vidrio.**

**A Ricardo Hierro: un pesebre inglés perfeccionado y un fardo de alfalfa.**

**Al Cap. Muniz -otro de los acusados por Viana en relación al atentado de octubre de 1892-: una batata brillantada y una gallina en escabeche.**

**A Saturnino Aguiar: un tratado sobre la manera de convertir un ocho en seis, sin necesidad de pasar por la penitenciaria.**

**A Alfredo Aguiar: una muñeca que dice papá y mamá.**

**Además trajo para distribuir entre todos estos amigos, una cajita conteniendo vergüenza. Lo que sí, la cantidad es pequeña, porque ese artículo se lo dió el Presidente Herrera y no anda muy aviado en ella.**

El estilo de la crónica, inusitado para nuestra época, pero bastante corriente bajo el gobierno de Herrera y Obes, no deja de ser ilustrativo de la audaz beligerancia del joven Viana, ya que los aludidos constituyen la plana mayor de la administración Suárez, y varios de ellos le han hecho amenazas muy serias y algún escarmiento concreto.

En la misma edición de La Verdad, Viana insiste en su burla:

**Don Joaquín Suárez, a su llegada a esta, ha sido obsequiado por sus amigos con un espléndido banquete que se sirvió según el siguiente:**

**MENU:**

**Fiambres: Lengue viperinne á la “La Paz”**

**Soupes: Tortue a la Joaquín Suárez**

**Entrée: Vol au vent á la Lucas Urrutia / Omelette á la Carlos Pereyra / Cornes des cerfs á la idem / Poulet frit a la Saturnino Aguiar.**

**Rotis: Oreille d’asne á la Ricardo Hierro.**

**Postres: Biscuit ivres á la Joaquín Suárez.**

**Batatas brillantées a la Muniz.**

**Vins: Carlón . . . para complacer a Joaquín Suárez.**

Cuando el acuerdo Trelles-Urtubey se concreta, Javier de Viana decide, por una cuestión de honor, abandonar la dirección de La Verdad. El 5 de enero de 1893, con el título de “**Un paréntesis**” se publica una carta dirigida a Fructuoso del Puerto, amigo personal y ahora Administrador del vocero “**uturbeisa**” -Viana aparece como Director por última vez en la edición del 29 de diciembre, y en esta del 5 de enero, se omite el nombre del Director, figurando Isidoro J. Amorín como Redactor y el citado F. del Puerto-.

**Mi querido Fructuoso:** -escribe Viana- **Hace año y medio que juntos venimos sosteniendo una lucha superior a nuestras fuerzas, siempre en pugna con los bandoleros que por obra y gracia de don Julio Herrera y Obes se han apoderado de este departamento (. . .).**

Tu sabes también que hubiera perseverado indefinidamente en esa tarea para lo cual cuento con la poderosa fuerza de mis inquebrantables convicciones, y la honestidad que nadie osará negarme.

No pudo ser así. La evolución del comandante Trelles me obliga (. . .) a una tregua forzosa. Es mi opinión que la actitud asumida por dicho señor, reportará marcado beneficio para este, asaz desventurado departamento, y como ha sido y es mi más ardiente deseo servir utilmente a mis compañeros, no puedo ni quiero ser un obstáculo a esos esperados beneficios.

Ahora bien, si créome obligado a emplear todas mis fuerzas en pro de la causa que defiendo, opino que nunca puede exigirse el sacrificio del honor; y acaso lo fuera, apoyando yo a un hombre a quién ruda y cruelmente he fustigado.

Por otra parte, mi querido amigo, tu no ignoras que mi salud se halla harto quebrantada y necesito un poco de reposo, sin que esto indique desistir de la lucha y retirarme del campo.

Por todas estas consideraciones . . . me veo en la dolorosa necesidad de retirarme temporariamente de la redacción de este periódico. Te entrego mi querida "Verdad" . . . si yo soy su padre, tu eres su padrino, cuida de ella.

**Javier de Viana**

En el mismo número se publica una carta del propio Trelles -quién ha renunciado al cargo de Inspector de Policía, aduciendo incompatibilidad con el de Presidente de la Junta Electoral Departamental, por el que ha optado-, dirigida a Javier de Viana. En ella acusa a Ricardo Hierro de querer desprestigiarlo, y a la Jefatura Política de, **intriguillas**; anunciando pomposamente, que se pone del lado del pueblo que reclama su brazo.

**Hoy que ha cesado la causa de incompatibilidad legal que me impedía adoptar muy resueltamente una actitud política definida, siento la conformidad que me inspira mi propia resolución, colocándome del lado del pueblo . . . Ofrezco a todos el débil contingente de mi brazo, siempre resuelto y dispuesto a esgrimir la espada del derecho contra este cesarismo local de veinte años.** Obviamente se refiere al predominio de su ex- "patrón", Lucas Urrutia.

El 12 de enero. La Verdad informa que, **en breve partirá para Montevideo, donde piensa fijar residencia, nuestro estimado correligionario y amigo, don Javier de Viana, ex-Director y Redactor de este periódico.**

**Estamos seguros** -continúa diciendo el suelto- **que todos los buenos ciudadanos de Treinta y Tres lamentarán el alejamiento del celo defensor de sus libertades.**

Pese a lo anunciado, su partida se demora, y el 22 de enero, La Paz informa que Viana asistió a un paseo con Urtubey por los montes del Olimar, de donde tuvo que ser traído en carro, se sugiere que borracho.

El alejamiento se produce recién en los últimos días de febrero, y todavía el 23, y a modo de despedida, publica un nuevo artículo contra la

administración Suárez; el Inspector de Policías Manuel González, y su secretario Pagola están en la villa realizando las indagaciones correspondientes al sumario que por denuncias de Gabriel Trelles y Bernardo Machado se le inició al Jefe Político, temporariamente suspendido en su cargo, y nadie más indicado que Javier de Viana para pintar el lúgubre panorama de su gestión.

### **LA VIDA EN TREINTA Y TRES**

**“Había resuelto no tomar más la pluma, alejarme por completo de esta atmósfera asfixiante de corrupción y de infamias, porque creí inútiles mis esfuerzos y sin resultados mis sacrificios.**

**Pero al ver la enérgica actitud asumida por La Tribuna Popular, uno de los más independientes, valerosos, y dignos campeones de la causa del pueblo, he querido hablar una vez más a mis conciudadanos de Treinta y Tres; a este pueblo que siempre ha escuchado mi palabra con simpatía porque era la palabra de la verdad y de la justicia, su propia protesta contra los actos criminales de don Joaquín Suárez y contra la no menos criminal complicidad del Presidente Herrera.**

**Voy a hablarles por última vez, poniendo de manifiesto ante sus ojos todo lo que han soportado, todo lo que soportan, y tendrán que soportar, si una vez por todas no recuerdan que son descendientes de un pueblo varonil que nunca oyó con indiferencia el ruido de cadenas oprobiosas.**

**La rápida pendiente de desmoralización a que nos han arrastrado los gobiernos ignominiosos que ha venido soportando la República desde el año 75 acá, parece que el patriotismo ha huído, que la impudicia reina, y la desvergüenza se impone a tal punto que se conculca toda ley, se desconoce todo derecho, y se trata al ciudadano austero como paria, cuya sombra ofende y cuyo contacto mancha.**

**Si las leyes históricas y sociales no probaran que la decadencia es imposible en un pueblo apenas nacido a la vida, era forzoso creer que habíamos llegado al periodo de la decadencia, de corrupción, y de anarquía que precede a la desaparición de un pueblo ( . . . ).**

**Cada departamento, cada rincón de la República es un purgatorio donde brota constantemente, en forma de lamentos, una anatema contra el presidente Herrera y sus antecesores, menos malos que él, hay que decirlo.**

**Pero acaso no hay ninguno donde la enfermedad infecciosa se haya desarrollado con tanto incremento como aquí. Quizás por un inaudito escarnio y una atroz afrenta del crimen a la virtud, hacia el nombre de los treinta y tres patriotas cuya memoria ultrajan los pretorianos exaltados al poder con Latorre y sostenidos hoy por Herrera, quién les firma carta blanca al propio tiempo que su palabra embustera pregona la excelencia de la administración civil.**

**No es chica ofensa para un pueblo el recibir como primer funcionario a un pobre ebrio que cae aquí, levanta allá, deja en Nico Pérez el recuerdo de una embriaguez escandalosa, en esta se da de bruces en plena calle, hoy duerme la mona en el mostrador de una taberna, y mañana es arrojado del domicilio de un periodista a quién fue a insultar conducido por la sobre excitación de la efervescencia alcohólica.**

**No sería chica ofensa si don Joaquín Suárez no uniera a su vicio despreciable un alma ruín, capaz de los más negros pensamientos y de los más feroces instintos. El no coordina una idea para el bien, pero**

sabe prestar su aprobación para todas las infamias que le sugieren sus diabólicos consejeros. Yo, la víctima sacrificada en aras de la causa popular por su alcoholismo criminal, puedo hablar porque conozco uno a uno los hilos de la trama infame de aquel drama, donde quedó visible su cobardía, la bajeza de su alma, lo repugnante de sus sentimientos.

Existen en mi poder las pruebas de ese atentado, y día llegará en que recurra a los tribunales para descubrir la cabeza del miserable sayón bajo esa máscara de bondad y esa mentida reputación de honradez con que quiere cubrirse don Joaquín Suárez.

Día llegará en que ciudadanos, heridos como yo, en lo más profundo de su dignidad, puedan hacerse justicia contra bandidos como Ricardo Hierro y Carlos Pereira, el Oficial 1° de la Jefatura, sin verse expuestos a sufrir torturas sin nombre en las oficinas del jefe. (. . .).

Tal es la vida en Treinta y Tres bajo la administración Suárez, y si alguien dijera que mi palabra es inculta y ofende al pueblo (ilegible) que lo que es inculto y ofende al pueblo es tener funcionarios como Suárez. Por otra parte, si falto a la verdad, que recurran los ofendidos a la justicia, lo que estoy seguro no harán, como lo estoy de que una vez publicado este artículo, no podré salir a la calle sin peligro para mi vida”.

Javier de Viana

Finalmente, La Verdad, del 2 de marzo de 1893, informa que:

**El viernes partió para Montevideo donde fijará de nuevo su residencia, según podrán verlo nuestros lectores por la carta que nos ha sido dirigida, y que publicaremos en otro lugar, el distinguido y apreciado ciudadano, señor Javier de Viana, ex-Director de esta hoja, que como se sabe, fue su fundador y sostenedor hasta hace poco.**

La partida del joven Viana ha sido justamente sentida por los habitantes honestos de este departamento que reconocían en él, al ilustrado e independiente periodista; al batallador incansable contra la gente funesta encaamada en los principales puestos públicos desde hace ya tiempo. Fue víctima de ella, sacrificado en aras de la defensa de un pueblo, ese pueblo que ha presenciado tantas veces escenas vergonzosas, espectáculos sangrientos, sin que haya conseguido jamás el castigo de los autores de tantos infames y repugnantes crímenes.

Como una prueba de las simpatías de que estaba rodeado, varios amigos lo acompañaron hasta el pueblo de Nico Pérez donde lo despidieron.

Precisamente desde Nico Pérez, y antes de abordar el ferrocarril que lo ha de conducir a Montevideo, el joven periodista encuentra tiempo para responder a un nuevo ataque de su tradicional adversario, Ricardo Hierro; blanco una vez más de la iracundia de Viana. La carta, fechada en aquella localidad el 27 de febrero, y publicada por La Verdad, el 2 de marzo, dice en sus partes esenciales:

**“Nico Pérez, 27 de febrero de 1893.**

**Señor Administrador de La Verdad.**

**Estimado amigo: En un amasijo plagado de insolencias, que con pretensiones de artículo sensato, publica La Paz, he leído este parrafito que se refiere a mí: “Trasplantado de un Departamento extraño sin conocer siquiera los nombres de nuestras calles, parapetóse en**

las columnas de la prensa un muchacho audaz que obedeciendo todos los días a las instigaciones de otros de su índole, empezó por insultar número a número todo lo que algo vale en Treinta y Tres”.

Como estoy alegre, porque estoy de viaje y no me encuentro ya en ese foco de infección, verdadera olla de grillos, como galanamente llamó el Dr. Castro Barbosa al que fue nuestro pueblo y aún es tuyo, me vienen deseos de tomar la cosa a broma y pasar un buen rato disecando al que un tiempo tuve por “ilustrado” contrincante. Tal vez, agujoneado por mi amor a lo bello y mi eterno desagrado a los que escriben mal, es decir, a los que escriben peor que yo, lo cual es mucho pedir, hubiera borroneado unas cuantas carillas en defensa de la gramática y del buen decir, o de la gaya ciencia tan miserablemente ultrajada por el ex sacristán de aldea”.

El autor desdeña ocuparse de la personalidad de su adversario, el director de La Paz, pero contestando al párrafo de Hierro que transcribe, agrega: **lo que si afirmo y certifico es que antes de saber a ciencia cierta la posición de Treinta y Tres, ya sabía que Ricardo Hierro era un miserable de la más baja ralea, repugnante mona empolvada, cínico como zorro viejo y con más mañas que petizo de pueblo.**

Pese a la trascendencia que en el estrecho medio aldeano y partidario se pretende dar a su partida, Viana va a alejarse de Treinta y Tres por apenas tres semanas.

La causa aparente de su viaje es el acercamiento que se produce entre Uturbey y Trelles, aunque el hecho de que haya permanecido dos meses más en la villa, y al parecer, vinculado al primero, da que pensar.

Quizás su renuncia a la dirección de La Verdad, no fue más que una maniobra política urdida por Uturbey para atenuar el impacto del brusco cambio de bando del Ex Inspector; un intento por conservar una fachada de coherencia ideológica y de proceder que no desprestigiara su periódico, y salvara a la vez, la reputación de su sobrino, seriamente comprometido dados sus duros ataques contra Trelles.

También es posible suponer, que dada la situación de Joaquín Suárez, y siendo La Tribuna Popular, de Montevideo, la que había dado a publicidad las denuncias contra el Jefe Político; los partidarios de Uturbey, pensarán que el joven periodista podía ser más útil a la causa en la capital, donde en definitiva se decidiría el sumario, que en la villa de Treinta y Tres.

Lo concreto es que La Verdad del 23 de marzo, informa que: **Desde el viernes encontrarse en esta nuestro amigo particular don Javier de Viana, quién ha venido enviado por La Tribuna Popular para recoger pruebas a fin de demostrar que don Joaquín Suárez y sus empleados y consejeros, son unos redomados bellacos.**

El 30 de ese mes La Verdad informa que tiene un nuevo redactor, Fernando Espárrago. El es quién ha tomado la bandera de la lucha contra el cacicazgo de don Lucas Urrutia que Viana ha abandonado momentáneamente, y en verdad, su prédica no va a la saga, en lo que a dureza se refiere. Pero el pasaje de Espárrago por el semanario “**uturbeísta**” será efímero. El 9 de abril, La Paz da cuenta de su alejamiento.

**Atacado de enajenación mental fue conducido el jueves a Montevideo, el procurador don Fernando Espárrago, que también tenía a su cargo la dirección y redacción del periódico local La Verdad.**

El 25 de mayo, dicho periódico informa que al cabo de tres meses, ha



sido repuesto en su cargo, el Jefe Político Departamental, don Joaquín Suárez.

Afirma La Verdad, que enterado de la noticia, Carlos Pereyra, **se apoderó con otros de la banda de música**, y quemando cohetes, la hicieron ir a saludar a Urrutia por el triunfo conseguido con la reposición de Suárez.

Repuesto el Jefe Político, Javier de Viana vuelve a la arena, no sólo como periodista al frente de La Verdad, sino también desde la tribuna callejera con vistas a las elecciones legislativas de noviembre de ese año.

El vocero nacionalista del departamento informa el 22 de junio, que se reunieron los partidarios de la 1a. sección. En el acto hizo uso de la palabra don Javier de Viana, invitando a sus compañeros de causa a inscribirse en los Registros Cívicos, **para entrar con ánimo y fe en las pacíficas luchas del sufragio.**

En la oportunidad se constituyó un club "**nacionalista**", con el objeto de ayudar a la Comisión Departamental del partido, presidida por el Cnel. A. Urtubey. La agrupación, **formada por la entusiasta juventud**, fue denominada Leandro Gómez, en honor al héroe de Paysandú, y Javier de Viana fue electo vice-presidente de la misma.

La reposición de Suárez y la proximidad de una nueva instancia electoral, son dos razones más que suficientes para que este vuelva a la dirección del periódico "**nacionalista**" fundado por Urtubey en 1891 con el objeto primordial de provocar la caída del Jefe Político Departamental.

El 29 de junio en un artículo titulado, "**Javier de Viana**", El Departamento de Colonia, informa que:

**El valiente periodista con cuyo nombre encabezamos estas líneas, ha resuelto nuevamente hacerse cargo de La Verdad . . .**

**El Departamento se honra en tributarle un saludo a aquel paladín que por segunda vez viene a esgrimir su bien tallada pluma; la que por cierto, hoy como ayer, no ha de resistirse a aplaudir los buenos actos de los funcionarios públicos, como también a censurar los malos.**

**Con satisfacción suma -agrega- engalanamos las humildes columnas de nuestro periódico reproduciendo el editorial de La Verdad al volver su antiguo Redactor a hacerse cargo de aquella hoja".**

El Nacional, de Montevideo, escribe por su parte:

**Felicitamos a este valiente e ilustrado colega que se publica en la villa de Treinta y Tres, uno de los compañeros de causa más decididos que se publican en la campaña, por las reformas últimamente introducidas y por el ropaje elegante y correcto en que se nos ha presentado.**

**Al mismo tiempo saludamos a su antiguo director, Sr. Javier de Viana que fue apaleado últimamente por el sólo delito de no transigir con el vicio y la inmoralidad. Son estos los ciudadanos que necesitamos en una época como la presente, de mercantilismos, en que tanto se necesita de la mano firme y viril del ciudadano independiente . . .**

**Salud al valiente periodista de las libertades patrias.**

También La Ley, de Rocha, se hace eco del regreso de Viana a la dirección de La Verdad, deseándole, **una buena marcha, con menos tropiezos que en su campaña anterior.**

Viana acusa recibo de estas muestras de solidaridad en un artículo titulado "**Mil Gracias - Palabras de Aliento**" que reproducimos en su parte esencial al comienzo de este trabajo (Ver pág. 1)

## IV

Entre el 1º de diciembre de 1892 -fecha del primer ejemplar de La Verdad, que hemos podido consultar- y el 14 de diciembre de 1893 -fecha en la que se alejará de Treinta y Tres para fijar residencia en Montevideo-, Javier de Viana publicó en las páginas de su semanario, tres relatos: **La niña del bosque** -el 26 de enero de 1893-, **El festín de Baltazar** -el 14 de mayo-, y *Páginas de un libro inédito* (fragmento que con el título de **Leopoldo Almeida** dio a conocer completo, en tres entregas El Nacional, de Montevideo) -el 3 de agosto- (32).

A estos tres corresponde agregar el titulado **"No"**, recorte sin fecha ni otros datos de publicación, incluidos en el Documento 1, Sección: Originales, del Archivo de Javier de Viana (33), el que en nota manuscrita, integrada a dicho documento, se atribuye a La Verdad, de Treinta y Tres. No lo hemos hallado por lo que presumimos se encuentre en alguno de los números anteriores a diciembre de 1892.

Estos cuatro textos se reparten entre dos tendencias estéticas claramente diferenciables, dando la pauta que en sus primeras composiciones en prosa, al igual que ocurría con su poesía; Javier de Viana se debate entre resabios de su más remota formación romántica, y el deslumbramiento de la estética parnasiana o modernista de estos años.

**"La niña del bosque"** tiene una indudable deuda con el Becquer de las **Leyendas**, en lo que a su concepción se refiere, mientras que por el exótico toque de color local, recuerda al Zorrilla de San Martín de **Tabaré**.

El núcleo del relato lo constituye un **"racconto"** de su protagonista-narrador, en el que el anciano, evoca un episodio de su juventud, *cuando sus cabellos eran negros como el ala del urubú*.

El episodio tiene lugar, **a la sombra de los talas, junto al arroyuelo cristalino que mece, como a cunas misteriosas las anchas hojas verdes y las grandes flores blancas de los camalotes**, mientras el personaje vagabundea, **cortapluma en mano, grabando una cifra en cada tala y una estrofa en cada guayabo**. Allí surge, **de entre las lianas, una niña, pequeña y blanca como flor de mejorana, y, rubia como un sol de primavera . . . vestida con yerbas y hojas de camalotes y adornada con margaritas y lirios**. La fría belleza de la niña deja anonadado al melancólico personaje, que cuando vuelve en sí, sólo tiene, entre las manos, **una piedrecilla de hielo en forma de corazón que no tardó en derretirse**.

Creemos que estos fragmentos que recogemos, exigen de todo comentario respecto a la ingenuidad y falsedad del relato. No sólo su concepción es a fuerza de endeble y pueril, infantil; sino que el estilo mismo en que está resuelta semeja un verdadero catálogo de las convenciones en boga dentro del peor romanticismo. Allí el monte nativo, es, **bosque**; las muchachas se ocupan en **la lidia de la casa**; los cabellos son **guedejas**; los labios son de **guinda**, los dientes de perla; y en medio de toda esa retórica impostada, no hay nada que parezca auténtico ni verosímil.

No hay más que conservar una vaga impresión de cualquiera de los cuentos de **Campo**, para tener una idea de la distancia que media entre una y otra etapa del narrador, separadas por apenas dos años. Está mucho más cerca de la plenitud de su madurez el autor de las **Crónicas**

**del Quebracho**, con apenas 22 años, que el de **“La niña del bosque”**. Es que Viana, en sus primeros ensayos en prosa creativa, aparece mucho más condicionado por sus modelos literarios, que cuando se trata de narrar con sencillez y absoluta fidelidad hechos reales.

La misma impresión es la que se tiene leyendo **“No”**, relato en el que su protagonista, Carlos, **un Antheo con rostro de Helena**, explica al narrador la folletinesca historia de ese tatuaje que lleva en el brazo y que da título al cuento; signo de su promesa de no amar a ninguna otra mujer que no sea la que una vez lo rechazó.

Esta perniciosa, asfixiante influencia de los modelos en el Viana principiante, no es imputable sólo a los románticos, ya que en forma paralela, el joven paga su tributo a la creciente influencia de los autores del Parnaso francés y del Modernismo hispanoamericano cuya huella se prolongará como veremos en la obra del narrador maduro.

Si **“La niña del bosque”** es un extremo que representa la sujeción a los modelos románticos, **El festín de Baltazar**, publicado sólo tres meses después; se ubica en el otro extremo.

Tanto el estilo como la concepción de este relato, tal vez el más atípico dentro de la obra de Viana, recuerda a **“El Rey Burgués”**, de **Azul** (1888); y si bien es cierto que no existen elementos que permita aseverar que su autor ya había tomado contacto con la obra de Darío; resulta innegable la influencia parnasiana, directa, o indirecta a través del nicaragüense; pero bien visible en las notas de exotismo y erotismo que caracterizan al cuento.

So pretexto de una anécdota mínima que está en función de la moraleja final, Viana se complace en pintar esa atmósfera pagana que tiene como centro al monarca babilonio, y en la que impera el lujo y la lascivia.

**“Las hermosas concubinas, en impúdica desnudez, danzan con suprema lascivia y piden al demonio del deseo ondulaciones de culebra para sus músculos, reflejos de oro pulido para sus carnes que son frescas como la nieve derretida que baja de las montañas de Armenia, y duras como los esmaltes y alabastros que embellecen el salón del rey . . .”**

Las invocaciones al placer se suceden: **“¡Coperos, servid vino para humedecer las fauces que están secas y ardientes como las arenas de la Libia! ¡Bacantes, inventad caricias que envenenen como la flecha escita, que desgarran como la zarpa del tigre, que enloquezcan como el licor . . .!**

Peró de pronto, esa escena de **Las mil y una noche**, sofisticada y decadente, en la que la euforia se esparce, **como el aroma penetrante de una flor de invernadero**, y que parece detenida, fuera de la corriente del tiempo porque se vive allí la embriaguez de los sentidos; se anima. La orgía se transforma en drama: **Los medos están a las puertas de Babilonia, los persas se sentarán en la silla del rey mago . . .**

Y entonces la moraleja, de carácter político: **¡Oh pueblos que sufrís en silencio y pasáis hambre y miseria mientras vuestros Baltasares gozan en la orgía. ¡Esperad! ( . . . ) de vuestro seno brotará el Daniel que anuncie el derrumbe ineludible.**

**El pueblo es el persa que os acecha y el pueblo se sentará sobre su trono.**

## V

El regreso de Viana a la dirección de La Verdad no ha de haber tranquilizado nada a sus enemigos, quienes a los pocos días, vuelven a las andadas. En la edición del 6 de julio y bajo el título de **“Comadres de capa y espada”**, se informa que: **Durante varias noches hemos tenido oportunidad de ver, pegados a las puertas y ventanas de nuestra imprenta, a dos comadres de capa y espada. Advertimos a estos señores que en nuestra imprenta no se trama ningún plan subversivo y que por otra parte, nosotros sabemos ya bien lo que significa la “Fides Carthago”.**

Por estos días, la salud de Viana comienza a dar sus primeros signos de debilitamiento. Quizás la vida disipada que le atribuye La Paz, o la simplemente agitada que se desprende de los hechos aquí recogidos, hayan minado, prematuramente, un organismo recio y vigoroso a juzgar por las fotografías de la época. Tal vez los primeros síntomas de la enfermedad que en definitiva lo iba a llevar a la tumba muchos años después, aparecen en este su primer período en Treinta y Tres.

El 13 de julio, La Verdad informa que aparece otra vez sin editorial, **a causa de hallarse algo indispuerto nuestro redactor.**

Ello no es obstáculo para que continúe desarrollando una intensa actividad política que a principios de agosto lo lleva a recorrer la campaña del departamento junto con su amigo y correligionario Fructuoso del Puerto; una oportunidad más de tomar contacto con una realidad social que acabará por rectificar el rumbo de su evolución vital y estética.

Para el joven, dotado ya de una formación intelectual que le permite interpretar con lucidez cuanto sus sentidos captan, ese transitar por calles y senderos de Treinta y Tres internándose en su paisaje humano; va a ser la experiencia catalizadora de una pasión mucho más duradera que la política.

El mismo mes de agosto de 1893, el periodista obtiene su primer trunfo local desde que está al frente de La Verdad. En la edición del 10 de agosto, se informa que el Juez Letrado Departamental, Dr. Victoriano Martínez, dictó sentencia en el juicio que el Comisario Laureano Céspedes entablara contra Javier de Viana por injurias y calumnias, en julio de 1891.

En aquella oportunidad, Viana había acusado a Céspedes de formar parte de, **una horda**, y de, **haber sido cogido en flagrante delito de abigeato.**

La sentencia da, en forma implícita la razón a Viana, al declarar que no hubo injuria ni calumnia de su parte, condenando al demandante a hacerse cargo de los costos de la causa concluída.

El párrafo final de la sentencia dictada por el Juez, dice:

**Por estos fundamentos y definitivamente juzgando fallo: declarando que el acusado, Sr. Viana, no ha cometido abuso en la libertad de escribir, y que las costas y costos del juicio son de cargo del acusador, Sr. Céspedes.**

Este episodio, sumado al ya mencionado “**viraje**” de Trelles, quién, aunque por mezquinos intereses personales, terminó dando, públicamente, la razón a Viana; abren un margen de credibilidad y legitimidad a la prédica del joven contra la administración Suárez, margen que parece ampliarse en octubre cuando el Jefe Político es destituido. Ello, pese a que en el sórdido contexto en que se insertan estos hechos, no hay en apariencia, demasiado lugar para intereses que sobrepasen la estrecha esfera de la ambición personal o de grupo.

La escandalosa reconciliación de Javier de Viana con Lucas Urrutia, en 1895, será un nuevo elemento a tener en cuenta.

Mientras tanto, la tensa situación política en Treinta y Tres parece alcanzar su punto más crítico: al derrumbe definitivo de la administración Suárez, viene a sumarse la lucha electoral de noviembre de ese año de la que ha de surgir la nueva Asamblea General encargada de elegir al sucesor de Herrera y Obes.

El 2 de noviembre de 1893, La Verdad informa en grandes titulares que por disposición gubernamental se solicitó la renuncia de Joaquín Suárez, siendo reemplazado por el Cnel. Cándido Róbido.

**No es necesario decir que ese cambio responde a móviles políticos del Dr. Herrera, y no a las necesidades del departamento** -comenta el vocero del “**uturbeísmo**” que igualmente se felicita por haber logrado poner fin a tan desastrosa como arbitraria, Jefatura Política.

En la misma página se publica un manifiesto del nuevo Jefe, y se informa que este ha solicitado la renuncia de otro de los antiguos enemigos de Javier de Viana, el Oficial 1o. Carlos Pereyra.

Así culmina una lucha con ribetes de inusitada violencia en la que, al cabo de tres años, el joven director de La Verdad, se adjudica la victoria.

Pasadas las elecciones legislativas de noviembre, es poco lo que puede hacer en Treinta y Tres; el nuevo año lo encontrará en Montevideo, adonde va a casarse y a empezar su carrera de escritor.

La última referencia al combativo periodista, la hace su propia hoja al anunciar el 14 de diciembre 1893 que: **Por hallarse enferma su señora madre, partirá mañana para Montevideo nuestro redactor don Javier de Viana. Deseamos al amigo feliz viaje y pronto restablecimiento a su querido deudo. (34)**

Pese a que no volverá a fijar residencia en la villa del Olimar hasta 1903, cuando a instancias de Fructuoso del Puerto, se haga cargo de la dirección de La Prensa; sus vínculos con Treinta y Tres no sólo no se interrumpen en estos diez años, sino que incluso se intensifican en más de un sentido.

Su residencia en Montevideo, su casamiento, sus comienzos como escritor; nada logrará romper los lazos que lo ligan al “**pago más oriental**”; lazos que muchas veces lo aprisionan a la distancia alterando, mal que le pese, la paz de su retiro.

En Montevideo, lejos de la lucha política que absorbiera todas sus energías durante tres años, comenzará un proceso de asimilación de toda esa experiencia vital que es posible adivinar detrás de esa peripecia de periodista rural, y que en apenas un año más va a fructificar en una de las obras narrativas capitales de nuestras letras.

En 1894, en El Nacional, de Montevideo, Viana publica dos nuevos ensayos narrativos: **“La Trenza”** -un episodio de nuestras guerras civiles en el que se percibe la influencia de Eduardo Acevedo Díaz, luego incluido en **Campo** (35)-, y **“Una carta”** -relato de corte modernista que pone de manifiesto la indefinición estética de quién es, todavía, un principiante.

Respecto a **“La Trenza”**, el lector encontrará en la segunda parte de este trabajo, un análisis pormenorizado desde la doble perspectiva de su inspiración **“acevediana”**, y de su tema. Este último ofrece la posibilidad de un interesante cotejo con otros dos cuentos que abordan el mismo tópico: **“Persecución”**, de **Campo**, y **“En las cuchillas”** de **Gurí**; distintas instancias de un arte que intuye su camino sin encontrarlo en la primera tentativa, que se encamina a su madurez en la segunda, y que alcanza su plenitud en la tercera.

**“Una carta”**, publicado en El Nacional, el 21 de julio, vuelve a poner de manifiesto con su concepción modernista, la indefinición estética de su autor que se debate entre dos polos; el que representa **“La Trenza”**, publicado sólo cinco días antes, y que participa de la concepción romántica, atenuada por el empleo de la crudeza **“naturalista”**, de su modelo; y el de este nuevo relato.

Su estilo es sobrio, ya no se busca el brillo formal que deslumbre como en **“El festín de Baltazar”**, y toda nota de exotismo, al menos en lo que a creación de atmósfera se refiere, ha sido desterrada. El interés del autor estriba ahora en la psicología de la protagonista: una mujer que ya no ama a su marido, y que lee con perverso desdén, la mente puesta en su amante, la carta llena de promesas de amor que le dirige su esposo.

Más que de **“modernista”** -término que alude fundamentalmente al afán de renovación de los medios expresivos- cabe calificar este texto de **“decadente”** -voz que dentro del mismo y complejo movimiento alude a **los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad “fin de siglo”, refinada y complejísima**, al decir de Carlos Reyles; quién reclamaba un arte, **que transmita el eco de las ansias y dolores inenarrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado.**

Esa sensibilidad, **refinada y complejísima**, es la resultante de una postura ante el mundo compuesta por la explosiva mezcla del escepticismo filosófico, el nihilismo ético, el amoralismo nietzscheano, el determinismo materialista, y el esteticismo. Se busca lo perverso, se cultiva lo mórbido y lo extraño, y en ese proceso de refinamiento de la sensibilidad se recurre a **“los paraísos artificiales”** y a lo erótico sin trabas, impulso divinizado por las distintas corrientes filosóficas antes citadas; el clásico conflicto moral que templaba las pasiones del romanticismo ha quedado atrás.

En nuestra generación del 900, son Carlos Reyles, y Horacio Quiroga, en todo un vasto sector de su obra -su huella es perceptible en la totalidad-, quienes mejor encarnan a través de sus personajes, situaciones, y de su propia postura vital; esta sensibilidad, a la que en mayor o menor grado no escapan ninguno de los integrantes de aquel momento de las letras uruguayas. Javier de Viana, que tomará el camino del determinismo materialista con un sentido mucho más positivista, transita más plenamente este espíritu decadente en cuentos que como **“Una**

**carta**”, pertenecen a ese período que hemos denominado: la prehistoria del narrador. Cronológicamente, este período se extiende desde 1890 -año en el que creemos fueron redactadas las **Crónicas del Quebracho-** y principios de 1895 -cuando comienza a publicar en la prensa montevideana los primeros cuentos de **Campo-**; aunque, como veremos, hasta 1901 se encuentran, no recogidos en libro por su autor, algunas piezas que por sus características, deberían incluirse dentro de aquella etapa (36).

Entre los cuentos pertenecientes a esa prehistoria, corresponde hacer referencia a tres manuscritos, probablemente inéditos -hasta ahora no existe una bibliografía ordenada y exhaustiva de Viana y sin duda, su vasta producción reserva aún muchas sorpresas en este aspecto-, y que, tanto por estar incluidos en el Documento 1 (Ver nota 33), como por sus características, podrían pertenecer a este período.

Dentro de esa vertiente que calificamos de **“decadente”**, pero mucho más logrado que **“Una carta”, Los amigos** está ambientado en el Montevideo de la época -la calle 18 de Julio, la Plaza Matriz, la Confitería del Telégrafo, el Bajo- y gira en torno a la miseria moral de Juan y Jacobo, protagonistas de una relación de turbios entretelones.

Hay indudables aciertos en la pintura de ese ambiente frívolo y decadente, que junto con la atmósfera artificial y malsana que se respira en la confitería, sirve para definir psicológicamente a sus personajes. Tanto la escena que tiene lugar allí, como la francamente sórdida que ocurre en el Bajo, ponen de manifiesto el característico don de observación del autor, aquí aplicado al medio ciudadano; y la tendencia a ubicarse, aún en este relato psicologista, en una perspectiva sociológica.

Es evidente el desdén con que Viana retrata a esos jóvenes que pululan en la confitería, adoptando los hábitos más exteriores de la clase adinerada sin pertenecer a ella. Jóvenes que, **a los quince años empezaron a respirar la atmósfera de las oficinas y que seguían así hasta alcanzar un sueldo de ochenta o cien pesos con los que se daban por satisfechos. Mientras tanto, su vida consistía en vestir a la última moda y frecuentar paseos y reuniones agregándose a sus compañeros ricos que pagaran con farras, pues ellos nunca tenían dinero.**

La psicología de ambos protagonistas está íntimamente relacionada, o más bien, condicionada, por su situación social. Estas diferencias, ya insinuadas en la escena que tiene lugar en la confitería, se van haciendo cada vez más nítidas hasta convertirse en una de las claves indudables para interpretar el cuento, no sólo como un ejercicio psicologista, sino también como un alegato social.

Al atravesar la Plaza Matriz, Jacobo se estremece pensando en, **la baja ralea recogida en el arroyo**, que tiritita de frío en los calabozos del cabildo; al tiempo que sus ojos encuentran el edificio profusamente iluminado del Club Uruguay, en cuyo tibio seno reposa, **la ralea aristocrática**. Su actitud contrasta con la de Juan, quién mueve con desprecio los labios, **contemplando el vicio pobre**, y sonríe con respeto ante, **la corrupción dorada**.

Jacobo, que se deja pagar sus vicios -el licor en la confitería, la prostituta en el Bajo-, y que en su miseria moral, opta por cerrar los ojos ante la traición de que es objeto -Juan lo embriaga y lo deja en el lupanar para ir a hacerle el amor a su mujer-, representa **“el vicio pobre”**;

mientras que aquel, dispuesto a comprar la dignidad de su amigo, encarna, **“la dorada corrupción”**.

**“Los amigos”** ofrece pues, dos niveles de lectura. Un primer nivel, psicológico, en el que predomina el amoralismo decadente con su correspondiente cuota de erotismo; y un segundo nivel, sociológico, en el que aflora el determinismo materialista y el escepticismo filosófico. Es este plano, cimiento del primero, el que salva el intento de un naufragio total.

Los otros dos cuentos **“inéditos”**, aunque decididamente mucho más torpes en su concepción y en su ejecución, vuelven a poner de relieve la encrucijada estética en que se encuentra Viana en 1894.

En **“La Tentación”**, Raúl de Salas, **un poeta de inspiración pindárica, el cual vivía en medio de sus ensueños amorosos, sucumbe a la tentación siniestra, de besar los labios de copete de cardenal, de su novia, una morocha, de ojos más negros que conciencia herrerrista; y en medio de un escándalo en el que participa todo el barrio Palermo es expulsado de la casa de su dulcinea.**

En **“Los ojos verdes”** el protagonista se siente tentado al suicidio, una de sus noches de insomnio, **largas como la órbita de un cometa, cuando aparece un hada que ofrece llevarlo, a los espacios interestelares, a la región azul donde los palacios están formados por es-talacticas.** El hada buena que mitiga sus pesares, **y en las misteriosas alas de la embriaguez,** lo transporta a esas **regiones azules,** no es otra cosa que el ayenjo:

**Y ¿por qué sufre el hombre, por qué piensa, por qué gime cuando puede encontrar la infinita dicha en los reflejos verdes del ayenjo?**

Ante este panorama tan confuso y tan pobre -si exceptúan las Crónicas-, que ofrece la obra de Javier de Viana en este período que se extiende hasta principios de 1895 -ateniéndonos obviamente a las únicas fechas que poseemos, las de publicación-; cabe preguntarnos cuál es el secreto resorte que en el transcurso de ese mismo año lo convierte en uno de los narradores más importantes de la lengua.

Creemos que la clave de la sorprendente madurez que exhibe en **Campo** -más sorprendente aún si se establece el necesario cotejo con su torpe producción inicial- está en la rica experiencia humana hecha en Treinta y Tres entre 1891 y 1893.

Esa experiencia, de la que sólo poseemos el esqueleto: su peripecia política, y un contexto social y cultural complementario; presupone una experiencia individual que si bien no es posible reconstruir, es innegable que existió, y que cambió el curso de su evolución vital y estética.

Ya en 1895, en artículos teóricos como **El gaucha real y el gaucha inventado,** publicado en El Nacional junto con los primeros cuentos de **Campo** (37), se advierte que aquella experiencia ha fructificado. Las bases de su mundo narrativo -bastante más que humilde nido de hornero, como él gustaba llamarle- están echadas; sobre esos cimientos construiría una de las obras cumbres de nuestra narrativa.

El mismo año que publica **“La Trenza”** y **“Una carta”**, y borrona las cuartillas que alguna anónima y amorosa mano, pegaría en las páginas del Documento 1; Javier de Viana se casa.

La tarjeta impresa enviada a Eduardo Acevedo Díaz, dice:

**J. de Viana y Eulalia Darribas participan a Ud. su efectuado enlace**



**y ofrecen su casa. Montevideo, octubre 24 de 1894. Calle Cerro Largo 351. (38)**

**“Lalita”** era viuda de Paul Henri Louis Libert, un barraquero y exportador de productos agrícolas nacido en Francia y al parecer, representante en el Uruguay de **Grains et fourrages - Maison Bonnel Ainé - Edmond Libert. Neveu & Successeur. 31 Rue de la Boetie, Paris. (39)**

Casado con una rica heredera - a la que, justo es decirlo, amó con devoción durante toda su vida- Javier de Viana se vió libre de apremios económicos; perdió interés en la política, y se dedicó a escribir.

Unos meses después, toda las condiciones parecen haberse dado para que su talento hiciera eclosión. No será necesario esperar por **Campo**, en febrero de 1895, El Heraldó informa: **Un apreciable joven escritor nos ha traído el subsiguiente artículo literario que publicamos con el mayor placer.**

El **“artículo”** lleva el título de, **“El Salao - I”**, y no es otra cosa que las primeras páginas de **“Guri”**, ligeramente modificadas luego en su edición definitiva. Aunque todavía se advierte en el estilo del fragmento la tendencia modernista de su autor, es evidente que algo está cambiando. Cuando pocos días después, el 21 de febrero, El Heraldó publica **“La última campaña”**, no hay duda de que ya estamos ante el narrador maduro y vigoroso de **Campo**.

El Heraldó mismo publica el 16 de abril con el título de **“Las patriadas”**, otro de los cuentos de **Campo: “Persecusión”**, y ese mismo año El Nacional da a conocer en junio 7, **“Teru-Teru”**.

Marzo de 1895. Nuevos ecos de su actuación política en Treinta y Tres llegan hasta su retiro montevideano.

La Paz, el 17 de marzo bajo el título de **“El pro y el contra de nuestro Jefe Político”**, dice que mientras La Tribuna Popular hace graves cargos contra Antonio Pan, **un señor Javier de Viana publica en El Heraldó**, una carta llena de **elogiosos conceptos**, en favor de este funcionario; agregando que Viana, para hacer méritos con el nuevo Jefe Político de Treinta y Tres, no vacila en atacar duramente la administración de su tío, el Cnel. Uturbey.

La carta en cuestión fue publicada por Javier de Viana el 11 de marzo en El Heraldó, y dice bajo el título de **“Don Antonio Pan - La verdad en su lugar”**.

**No me ligan con el Jefe Político de Treinta y Tres, señor Antonio Pan, otros vínculos que los de una amistad reciente y sin intimidaciones.**

**En cambio estamos separados por ideas políticas; él es colorado, yo soy blanco; por ideas religiosas: él es católico, yo no tengo religión; y hasta por ideas de otro orden que debo reservar. Agregando a esto diez años consagrados a servir -bien o mal, pero con sinceridad- a la causa del pueblo, en la prensa y en el campo de batalla, me creo autorizado a exigir que se me reconozca como juez imparcial para juzgar los actos del funcionario aludido. ¿Y por qué he de juzgarlos? ¿Y con qué derecho? ¿Y a qué título? ( . . . )**

**Amo la campaña, me duele el abandono en que se la tiene y me alegre cuando veo que se hace algo por ella.**

**He residido muchos años en Treinta y Tres y he tenido oportunidad de conocer los hombres y las cosas; guardo cariño a un departamento al cual estoy unido por más de un vínculo, y ello me obliga**

**a hablar cuando creo reportarle un bien.**

**Treinta y Tres, desde su fundación, ha sufrido las consecuencias de malas administraciones. Ha soportado Jefes Políticos colorados, constitucionalistas, y blancos, que han sido verdaderas calamidades públicas, azótes del vecindario y rémoras a todo progreso.**

**Ha habido allí, obstruyendo la marcha del progreso departamental, una acción oficial dañina, y una acción benéfica unas veces, perjudicial otras y estéril siempre, de las fracciones políticas desorganizadas u organizadas para el lucro inmoral.**

**La lucha, que reflejaba unas veces nobles y patrióticas aspiraciones, y otras mezquinos intereses personales, engendró odios, los odios trajeron aparejado crímenes y a los crímenes subsiguieron las represalias, y llegóse a tal caos que un diario de Montevideo, plagian-do a Lorenzo Latorre aseguró que Treinta y Tres era ingobernable.**

**El absurdo se desvaneció pronto, don Antonio Pan, colorado ultra, y estando en mala inteligencia con el elemento blanco, que constituye la mayoría de aquella zona, fue nombrado Jefe Político . . .**

Viana hace la apología de la ecuanimidad de Pan, quién dió participación por igual a blancos y colorados, suprimiendo las preferencias de círculo. **“La confianza se ha restablecido -dice-; no se insulta, no se azota, no se cometen atropellos infames. Las garantías individuales son un hecho** ofreciendo como prueba la desleal oposición de La Paz.

**“Hay un periódico blanco, La Verdad, -agrega el autor- que cuenta un mes de existencia y hasta hace poco batía palmas al Jefe Político, que inaugura una campaña injusta de ataques inmerecidos y de diatribas imperdonables.**

**Es esto precisamente, lo que me obliga a hablar en nombre y en defensa, no ya del Sr. Pan, sino de los blancos de Treinta y Tres, que son sensatos y justos, y no pueden opinar como el periódico a que me refiero.**

Transcribimos casi completa esta carta porque entendemos que se derivan de ella importantes conclusiones.

En primer lugar, Viana aparece condenando, no sólo las mezquinas ambiciones personales de las que fue juguete sino también, los propios métodos que él como periodista y partidario utilizó, y que considera ahora desleales.

La carta vale pues como una toma de conciencia y público reconocimiento, a la vez que como denuncia de los turbios entretelones de la política partidaria local.

Siendo ello innegable, ya que basta comparar algunos de los artículos de Viana publicados en La Verdad entre 1891 y 1893, con el texto al que hacemos referencia; cabe suponer, en segundo lugar, que esa madurez que la carta exhibe, es producto de la decantación de sus experiencias en Treinta y Tres, tamizadas, a la distancia, por la mente del intelectual formado en las ideas positivistas. En ese sentido, esta actitud de Viana es equivalente, en lo estético, a lo que significan cuentos como **“La última campaña”** y **“Teru-Tero”**, publicados por esos mismos meses en la prensa capitalina; esto es: a una rica experiencia que comienza a dar sus primeros frutos.

Es la posibilidad de contemplar desde la perspectiva que dan el tiempo y la distancia, e interpretar con los elementos que da una formación filosófica determinada, esa su experiencia personal; la que lo lleva,

en lo político, a romper con Urtubey y aceptar una reconciliación con Urrutia; y en lo estético, a dejar atrás su formación romántica y sus modelos modernistas, para transitar un estilo propio en el que el sello del naturalismo aparece integrado a una voluntad testimonial abierta a otros recursos que sirvan a su propósito.

En ese proceso es tal vez que hay que buscar la explicación de la escandalosa reconciliación de Javier de Viana con Lucas Urrutia, de resultados del juicio iniciado por este último en 1891, y por el cual se condenaba al primero a pagar 300 pesos de multa o a purgar tres meses de prisión.

A raíz de la sentencia, Viana aceptó firmar el escrito de transacción que sigue, y que no sólo reprodujo La Paz, sino también y fundamentalmente La Verdad, que publicará en carácter de **“Permanente”** el escrito en cuestión, desde el 9 de mayo hasta el 25 de julio.

**“Señor Juez Letrado del Crimen de 2º Turno:**

**Lucas Urrutia y Javier de Viana, en el juicio que el primero sigue contra el segundo por publicaciones hechas en “La Verdad”, que se editaba en la villa de Treinta y Tres, Capital del Departamento del mismo nombre, a V. S. como mejor proceda decimos: Que hemos acordado darle término a este juicio bajo las bases siguientes:**

- 1º) El señor Viana declara que todas las publicaciones que hizo en el periódico citado, del que era Director, contra el señor Urrutia; tuvieron su origen en los falsos informes que se le dieron por personas enemigas de él.**
- 2º) Así mismo declara el señor Viana que al haber conocido la clase de enemistad que existía entre aquellas personas y el señor Urrutia, se habría abstenido de recoger tales informaciones que han resultado ser apasionadas y totalmente falsas.**
- 3º) Que si entabló una lucha como la que aparece en “La Verdad” de aquella época fue por exigencias de la política y en la persuasión que hacía un bien a la patria; y no porque conociera personalmente la vida del Sr. Urrutia.**
- 4º) Que después que lo ha tratado a este señor, y enterado mejor de sus antecedentes en el lugar donde reside desde los primeros pasos de la fundación de aquel pueblo de Treinta y Tres, está convencido de que ha sido engañado por los informes que se le dieron contra el señor Urrutia a quien conceptúa un verdadero hombre honrado y caballero.**
- 5º) Que según lo expuesto, retira por considerarlas injustas e inmerecidas todas las ofensas que por malos informes y acaloramientos explicables en medio de la lucha, haya inferido al señor Urrutia, sin que esto implique renegar de sus ideas políticas, ni aceptar como buenas las del señor Urrutia.**
- 6º) El señor Urrutia ante las explicaciones que da el señor Viana y convencido que, efectivamente, este señor que a nadie conocía en la Villa, fue engañado; desiste de la acción intentada siendo las costas de cuenta del propio señor Viana.**

**Tales son las condiciones en que damos término a este juicio.**

**Por tanto:**

**A V.S. suplicamos se sirva darlo por concluído, y previa aprobación y pago de costos, mandar archivar este expediente. Es justicia”.**

**“Lucas Urrutia”**

**“Javier de Viana”**

(Reproducción en “**La Paz**” de Treinta y tres el 28 de abril de 1895)

La carta del 11 de marzo y la reconciliación con Urrutia fueron dos reveses muy duros para el Cnel. Urtubey, quién, por venir de quién venían, los tomó como una traición.

El 12 de mayo La Paz informa que la citada transacción entre su sobrino y su enemigo de siempre, irritó al coronel, quién dispuso la reaparición, **por vigésima vez**, de La Verdad, **con el principal objeto de mantener en el periódico dos Permanentes, laudatorias a su persona y de protesta contra Viana.**

En esa nueva etapa, son frecuentes los ataques de La Verdad contra **ese compañero de luchas pasadas que hoy sin causa justificada, monta contra nosotros sus arrnas de periodista esencialmente guerrero.**

## VI

Javier de Viana tenía 22 años cuando llegó a Treinta y Tres en el otoño de 1891.

Nacido en Canelones y criado en campos de Florida, había vivido desde sus ocho años en Montevideo, por lo que su experiencia del medio rural se limitaba a un puñado de recuerdos de sus años más tiernos.

Hacia 1890, dificultades económicas obligaron al joven a interrumpir sus estudios de medicina y deseoso de abrirse camino en la vida se resolvió una vez más por la aventura política; antes había empuñado el fusil en Quebracho y ahora iba a empuñar la pluma en Treinta y Tres.

sus antecedentes en la difícil tarea de periodista al servicio de una causa partidaria eran más que escasos; aprendiz de literato, había publicado algunos poemas hacía 1885 en una revista universitaria de escasa circulación y efímera vida; aprendiz de ciudadano comprometido, había participado en la frustrada revolución del Quebracho en 1886 y llevaba en su cartera unas crónicas que verían la luz a partir de octubre de aquel año de 1891.

El resto de su equipaje lo componían una serie de lecturas en las que el joven había abrevado del pensamiento positivista y materialista de la época, junto a otras que, en abierta contradicción con el espíritu de las primeras, le ofrecían la imagen idealizada de una realidad poblada de caudillo arrojados y generosos con la causa del pueblo, de paisanos que eran dignos descendientes del gaucho, capaces del gesto heroico e inflamados por amor de la divisa; en suma, de un medio rural en el que permanecían vivas las mejores virtudes de la raza que exaltaba Eduardo Acevedo Díaz en sus novelas.

Javier de Viana va a debutar como periodista desde la dirección del semanario "**La Verdad**", iniciándose en una actividad que con intermitencias ejerció a lo largo de toda su vida; en aquel otoño de 1891 y para escándalo de los vecinos de la villa de Treinta y Tres.

Desde las páginas de "**La Verdad**" y entre 1891 y 1893, Viana fustigó con violencia y vehemencia a los enemigos de turno de la causa "**blanca**" convencido entonces de la pureza de sus fines y de la importancia de su tarea.

Audaz e impetuoso, ingenuo y susceptible, sorprendido en su buena fe por los oscuros propósitos del caciquismo local, sirvió a sus intereses sin reparar en esfuerzos y aún a riesgo de su vida, llevándose al cabo de dos años y medio de lucha una profunda y radical desilusión, no sólo de la política y sus distintas manifestaciones y tipos humanos a ella vinculados, sino del hombre mismo de nuestros campos, del supuesto heredero del gaucho centauro.

Esta desilusión cimentada en toda una filosofía de época, dejó su huella en lo mejor de la obra de Viana y lo que es decisivo, se transformó en cosmovisión y en médula de su estilo.

Este proceso de maduración, este cambio radical, se produce al contacto con una realidad que es la de Treinta y Tres y su comarca entre 1891 y 1893.

No necesariamente el escritor extrae sus materiales de su experiencia vital, muchas veces su experiencia intelectual es la cantera que nutre su

obra; pero aún en este caso, es imposible prescindir de aquella a la hora de establecer la ecuación por la que Roland Barthes define el estilo.

La importancia de la experiencia vital, no sólo como fuente de creación sino como instrumento decisivo a la hora de evaluar las virtudes de un narrador, es particularmente mayor en escritores como Viana, afectos a la escuela naturalista y a lo que se ha dado en llamar **“criollismo”** y que no es más que la aplicación de sus teorías al medio rural nacional.

Arturo S. Visca, estudiando aquellas constantes capaces de definir dicha modalidad, anota en el Prólogo a la edición de la Biblioteca Artigas de una antología de relatos de Benjamín Fernández y Medina (41) algunas características de indudable realidad.

Señala Visca que la **“unidad intencional”** que vincula a los distintos cultores de la modalidad, es la voluntad de constituir en núcleo de su labor narrativa, **“la captación y expresión del carácter local”**; **“Cada uno de estos escritores -dice- ha buscado su propia vía de acceso para llegar hasta ese carácter local que constituye el centro de su obra, y al topar con él cada uno lo ha expresado con su propia voz, con su personal modulación, con la entonación diferencial que permite discernir bien cada voz dentro de la coherencia del coro.”**

Dicha unidad intencional explica por sí sola, la afiliación naturalista de los distintos cultores y sus diferentes grados, y, evidencia la importancia de la observación atenta y del apunte costumbrista en todas sus manifestaciones; ellos no pueden ser viables sin el aporte de la experiencia vital en relación al medio al que apunta su creación, sobre todo en el caso de Javier de Viana, un **“criollista”** casi sin antecedentes literarios en que apoyarse.

La filiación naturalista de nuestros **“criollistas”** es pues casi obligada, al menos en lo que atañe a sus procedimientos, y el naturalismo por su carácter científicista, ha otorgado desde sus comienzos especial importancia al estudio de las relaciones del hombre con su medio. Los mayores esfuerzos de un Zolá han sido en el sentido de hacer explícitos mediante sus recursos narrativos, ese sistema de interrelaciones entre el hombre y su medio socio-económico y natural.

**“Todos nuestros criollistas”** -apunta Visca en el prólogo citado- **conciben el carácter local que procuran expresar como una determinación de factores naturales, sociales y económicos”**.

Dicha característica que tiene sus raíces en el pensamiento científico y filosófico de la Europa de mediado del siglo XIX, evidencia por sí sola la importancia que para estos creadores tiene el conocimiento directo del medio que será núcleo de sus esfuerzos a través de la experiencia vital.

De todo ello se desprende la importancia que tiene el estudio de esos años que Viana vivió en, o vinculado a Treinta y Tres; en la medida que el conocimiento de lo que fue su experiencia vital de esos años, sirva a la más exacta evaluación de las virtudes del narrador que la traduce en obras.

Su estudio es inseparable de un contexto socio-político del que fue a la vez que protagonista, víctima. Un contexto de pasiones de inusitada violencia y mezquinos intereses. Una historia de sórdidos entretelones protagonizada por caudillos, politiqueros, y embrutecidos paisanos en los que se hace añicos la imagen del gaucho prototípico creada por la literatura.

Ese contexto, esa realidad que ofrece a sus ojos de sagaz observador, imágenes de decadencia y corrupción, recorre la casi totalidad de las obras de ese primer período de creación de Viana que se extiende hasta 1904.

Javier de Viana vivió en Treinta y Tres entre 1891 y 1893. Más tarde, con algunas interrupciones, fundamentalmente la del año 1894, aunque residente en Montevideo, vuelve a estar vinculado al quehacer partidario en aquella villa.

Establecido el año de 1898 en su estancia de “**Los Molles**” cercano a la localidad de Nico Pérez, puente de las comunicaciones con Treinta y Tres; aparece otra vez ligado a su destino desde el año 1899 a través de numerosas colaboraciones en “**La Prensa**”, órgano del Partido Nacional en aquella población; así como de frecuentes visitas con muy diferentes motivos.

En los años que siguen se intensifican sus relaciones con la capital del departamento, su participación política se va haciendo cada vez más activa, hasta que, reclamado por su partido y a instancias de su amigo y antiguo compañero de lucha en “**La Verdad**”, Fructuoso del Puerto; vuelve a fijar su residencia en la villa en 1903, para hacerse cargo de la dirección de “**La Prensa**”.

El Viana que ahora regresa a Treinta y Tres ya no es el joven “**imberbe**” y aventurero, sin más cartas de presentación que su audacia.

Escritor de éxito, ha dado lo mejor y más trascendente de su obra; **Campo** en 1896, **Gaucha** en 1899 y **Gurí** en 1901, han cimentado un prestigio que ni sus tradicionales adversarios discuten.

Esta su primera etapa de creación es la que mejor refleja en escenarios y espíritu, la rica experiencia vital de sus primeros años en la zona.

A mostrar como esa experiencia está presente en esta zona de su obra, y a indagar en los recursos que utiliza el narrador para darle categoría estética, estará destinada la segunda parte de este trabajo: **Una experiencia que fructifica (1896 - 1904).**

Montevideo, noviembre de 1982.

N. Baccino Ponce de León

## NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Fragmentos de **"Pájaro-bobo" Campo**. Salvo indicación expresa, los que se intercalan a continuación pertenecen a **Guri**.
- (2) **Informe de la Comisión Auxiliar de Treinta y Tres a la Junta Económico-Administrativa de Cerro Largo. En diciembre de 1872. Redactado por su Secretario, Don Lucas Urrutia**. Peña y Cía. Impresores. Montevideo, 1936. Reimpresión dispuesta por la Comisión Organizadora de las Fiestas Conmemorativas del Cincuentenario de la creación del Departamento de Treinta y Tres.
- (3) Detalles del pleito pueden leerse en el libro de Francisco N. Oliveres: **Treinta y Tres - Datos - Apuntes - Recuerdos - Primera Parte - Mi aporte a la celebración del cincuentenario como villa y capital del Departamento**. Mont. Peña y Cía. Impresores. 1934.
- (4) Juan E. Pivel Devoto y Alcira Ranieri de Pivel Devoto. **Historia de la República Oriental del Uruguay - Militarismo y Civilismo**. Montevideo, Editorial Medina, 1973.
- (5) Documento reproducido en **"La Creación del Departamento de Treinta y Tres - Una página del Gral. José Luis Martínez"**. Álbum Conmemorativo de la Fundación de la Ciudad de Treinta y Tres. Mont. 1953.
- (6) *Ibid.* 5
- (7) Juan E. Pivel Devoto **Historia de los Partidos Políticos en el Uruguay**, Tomo II. Claudio y García Editores. Mont. 1942.
- (8) La República. Montevideo, 19 de febrero de 1887.
- (9) Fragmento de **"Pájaro-bobo" - Campo**
- (10) Ver: Juan E. Pivel Devoto: Prólogo a **Crónicas de la revolución del Quebracho**. Caludio García y Cía. Editores. Mont. 1944.
- (11) Tabaré Freire - **Javier de Viana, Modernista**. Universidad de la República - Publicaciones del Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Mont. 1957.
- (12) Carlos Real de Azúa - **"Ambiente Espiritual del Novecientos"**. En **Número**, Año II, Nos. 6-7-8. Mont. Enero - Julio de 1950.
- (13) Emir Rodríguez Monegal - **"La Generación del 900"**. En **Número**, Año II, Nos. 6-7-8. Mont. Enero - Julio de 1950.
- (14) Alfonso Llambias de Acevedo - **El Modernismo Literario y Otros Estudios**. Publicación de la Comisión Nac. de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Hist. de 1825. Mont. 1976.
- (15) **"Hojas Secas - LX"** La Verdad, de Treinta y tres, 22/XII/1892.
- |                     |                   |             |                  |
|---------------------|-------------------|-------------|------------------|
| <b>"Hojas Secas</b> | <b>- LXXVIII"</b> | - ítem      | - 16/II/1893     |
| "                   | "                 | - S/numerar | " - 17/VIII/1893 |
| "                   | "                 | - LXXXVIII  | " - 23/XI/1893   |
| "                   | "                 | - LXVIII    | " - 9/XI/1893    |
| "                   | "                 | - LXXV      | " - 14/XII/1893  |
- (16) Javier de Viana - **"Cartas a Carlos Reyes - La Raza de Cain"**. El Día, Montevideo, 19 de noviembre de 1900.
- (17) Apareció en el diario La Libertad Electora, del 7 de abril de 1888. Tomado de Alfonso Llambias de Acevedo: **El Modernismo Lit. y Otros Estudios**.
- (18) Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes - **Obras escogidas de Ruben Darío publicadas en Chile**, Tomo I, Santiago de Chile, 1939.
- (19) José Pedro Barrán y Benjamín Nahum - **"Proletariado ganadero, caudillismo y guerras civiles en el Uruguay del Novecientos"**. Estratto da: **Nova Americana**, N° 2, 1979. Giulio Einaudi editore, Torino.
- (20) Washington Reyes Abadie - **Julio Herrera y Obes: el primer jefe civil**. Ediciones de la Banda Oriental, Mont. 1977.
- (21) Silvestre Pérez.
- (22) Ver: Silvestre Pérez.
- (23) El Siglo, Montevideo, 27/X/1891. **"Una carta del Dr. Juan J. de Herrera**. El Siglo, Montevideo, 29/X/1891 - **"Una carta del Dr. Romeu"**
- (24) El Siglo, Montevideo, 4/XI/1891 - **"El manifiesto nacionalista"**.
- (25) El Siglo, Montevideo, 25/X/1891 - **"El Mensaje del Presidente Herrera y Obes a la Comisión Permanente . . ."**
- (26) Tomado de **11 de Octubre**, de Silvestre Pérez.
- (27) *Ibid.* 4
- (28) A. Zum Felde - **Proceso Histórico del Uruguay**. 7a. edición: Ed. Arca, Mont. 1978.
- (29) Juan Carlos Pedemonte - **El año terrible**. Barreiro y Ramos, Mont. 1956
- (30) Arturo S. Visca - Prólogo a **Selección de Cuentos de Javier de Viana**. Biblioteca Artiga, Col. Clásicos Uruguayos, Vols. 70 - 71. Mont. 1965.
- (31) John F. Garganigo - **Javier de Viana**. Twayne Publishers Inc. New York, 1972.
- (32) Nos atenemos aquí a la edición preparada por Juan E. Pivel Devoto para Claudio



García y Cía. Editores. -Mont. 1944- única completa y que sigue fielmente la publicación en folletín de La Epoca. La edición de Arca -Mont. 1979, Prólogo de Julio César Jaureguy-omite las primeras seis entregas del folletín, comenzando por la 6ª. -La Epoca, 20/X/1891- sin que se advierta al lector que no se trata de una edición completa.

(32) "**Leopoldo Almeida**" El Nacional, Mont. 28, 30 y 31 de julio de 1895.

(33) La citada pieza -un cuaderno cuya carátula, manuscrita y adornada con un dibujo en tinta de un rancho, dice: (...) **Volúmen I / ARTICULOS LITERARIOS / DE / Javier de Viana / Tomo I / MONTEVIDEO / 1894.**- incluye tres recortes de El Nacional: "**La Trenza**", "**Una Carta**", y "**La niña del bosque**", publicados respectivamente el 16 de julio de 1894, el 21 y el 26 de abril del mismo año; tres cuentos manuscritos y, presumiblemente inéditos: "**Los ojos verdes**", "**Tentación**", y "**Los amigos**"; un recorte sin fecha, que en las notas finales se atribuye a La Verdad, de Treinta y Tres: "**No**"; un texto manuscrito y sin título ni fecha; un artículo en el que se hacen algunas apreciaciones literarias sobre las primeras obras de Viana, y en el que se anuncia la publicación de un libro que habrá de reunir las (presumiblemente "**Campo**"), recorte perteneciente a El Nacional, firmado por "**Carlos**" y sin fecha; y una página conteniendo tres notas manuscritas referidas a la publicación de dos títulos incluidos en el cuaderno y otros dos que se habrían publicado -no se dice donde ni cuando- con el seudónimo de "**Maurice**" (Olivier u Olivieri -casi ilegible-).

Ver Archivo Javier de Viana, Sección Originales, Documento 1. Dept. de Investigaciones - Biblioteca Nacional. Montevideo, Uruguay.

(34) La madre de Javier de Viana, Desideria Pérez falleció el 12 de octubre de 1895.

(35) "**La Trenza**". En El Nacional, Mont. 16 de julio de 1894.

(36) Ver "**Apología del oro**" -Rojo y Blanco, Mont. 14 de julio de 1901; y "**Prosa Inútil**" - Rojo y Blanco, Mont. 21 de abril de 1901.

(37) "**Dramas Criollos - El gaucho real y el gaucho inventado**" - El Nacional, 14 de marzo de 1895 - 15 de marzo de 1895.

(38) Archivo Eduardo Acevedo Díaz - Dept. de Investigaciones - Biblioteca Nacional, Montevideo.

(39) Archivo de Javier de Viana. Sección Documentos. Dept. de Invest. Biblioteca Nacional, Montevideo.

(40) Arturo S. Visca - Prólogo a **Benjamín Fernández y Medina: Cuentos** Bib. Artigas - Col. Clásicos Uruguayos. Mont. 1965.

EDUARDO FABINI. A CIEN AÑOS DE SU NACIMIENTO. (1882 - 1950)

Por Rolando Scoseria

Nace en Solís de Mataojo (Minas) un 18 de mayo, un día que viene recordándose ya desde el principio de nuestra historia, una fecha que ha quedado prendida para siempre en el corazón de cada habitante de este pedazo de tierra, que conmemora cada año con verdadera unción patriótica la Batalla de las Piedras y rinde homenaje a su héroe máximo don José Artigas.

Sin embargo ese 18 de mayo ha de adquirir también indiscutible significación con el nacimiento de Eduardo Fabini, cuya figura, andando el tiempo, adquirirá dimensiones extraordinarias identificándose con nuestro campo a través de sus creaciones, con lo más puro de su entraña.

Fabini ha de llegar a ser el intérprete genuino de una corriente musical cuyos temas tendrán como inspiración fundamental la campaña, los paisajes nativos con sus atardeceres quietos y sus noches plagadas de estrellas. En la obra fabiniana estarán representados los pájaros, las flores, los árboles, la Naturaleza toda en ese pequeño mundo al cual pertenecía nuestro músico y que estaba sin duda apegado con fuerza entrañable a cuanto él significaba.

Su inspiración nace así pura y cálida, en forma directa, por la simple acción de quien sabía interpretar lo que se ofrecía a sus sentidos llevándolo a la escritura musical como única manera de expresarlo. Nacen entonces obras que nos muestran a la Naturaleza en todo su esplendor, o en toda su melancólica tristeza o agreste alegría, en toda su frescura y diafanidad . . .

Los arroyos murmurantes, el lenguaje que ensaya el viento entre el follaje, el sol que asoma entre nubes rosadas, el crepúsculo de belleza inconmensurable, las tardes cargadas de silencio como queriendo guardar el descanso de sus seres . . . integran ese idioma que Eduardo Fabini supo hacer suyo y transmitirlo de manera que podía ser captado directamente, llanamente, sin necesidad de explicaciones . . .

Sólo se sintió bien en su lugar nativo, porque era parte de él . . . porque le daba la paz que necesitaba su espíritu y porque le permitía mantener un diálogo constante con su eterna confidente la Naturaleza, diálogo que sólo fue interrumpido, si acaso, por la muerte . . .

Así como amaba a la Naturaleza, Fabini amaba a los niños, y su sensibilidad lo llevó también a la creación de partituras dedicadas a ellos como rondas y canciones escolares, que no desmienten nunca ese contacto con lo más candoroso, con lo más lozano del alma infantil. Igualmente su alma permanecerá en ese estado de pureza inmarcesible al cabo de los años, y hasta el fin de sus días conservará la divina gracia de sentirse niño.

Su fama como compositor de fuste, como creador inspirado y talentoso, trascenderá fronteras y su nombre y su música se oírán en más de un continente.

Sus padres Juan Fabini y Antonia Bianchi se establecen en el siglo XIX en Solís de Mataojo en el Departamento de Minas, hoy Lavalleja. Félix Eduardo Fabini, séptimo hijo de ese matrimonio, nace el 18 de mayo de 1882 en una casa enclavada en la esquina de las calles que ahora llevan



*J. F. Eduardo Fabini*

Fotografía autografiada EDUARDO FABINI

los nombres de Eduardo Fabini y de José Pedro Varela.

A los pocos años hace improvisaciones en guitarra y acordeón, y posteriormente su hermano Santiago ha de ocuparse de su educación musical en solfeo y violín. En 1890 sus padres se trasladan a Montevideo donde tiene oportunidad de profundizar sus estudios de violín con Mussi, Ferroni, Scarabelli y Casella. El vals para concierto "Souvenir de Paris", que interpreta acompañado al piano de su hermano Juan, es ejecutado el 18 de diciembre de 1893 en el Festival que organiza el Conservatorio "La Lira" para adjudicación de premios. Una velada literario-musical llevada a cabo en el Club Uruguay hizo posible su primera presentación ante el público minuano.

Sus excepcionales dotes musicales no pasan inadvertidas al director de la Sociedad "Beethoven", Manuel Pérez Badía, que se propone gestionarle una beca y logra su propósito para que Fabini continúe sus estudios en el Viejo Mundo. Su partida tiene lugar el 6 de octubre de 1900 acompañado por su hermano Juan. Ingresa en el Conservatorio Real de Bruselas donde tiene como profesor a un brillante exponente de la escuela belga de violín como era César Thomson.

La figura del gran compositor y director alemán Richard Strauss tiene para el músico Eduardo Fabini y su "Campo" especial significación, ya que habrá de dirigirlo en un concierto memorable a cargo de la Orquesta Filarmónica de Viena, el 23 de agosto de 1923 en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Entre otras obras de importancia indiscutible que nos deja el talento de Fabini se hallan "La Patria Vieja", "La Isla de los Ceibos", "Fantasía" para violín y orquesta, "Mburucuyá", "Melga Sinfónica", "Mañana de Reyes", con su producción de Música de Cámara.

Llama la atención, por cierto, su trabajo de intérprete no solamente como violinista de excelentes aptitudes sino también como guitarrista, pianista y director de orquesta.

Dos veces se encuentra con Alfonso Broqua en Europa, recordando la patria lejana. Bruselas (1901) y París (1929), serán testigos de la actividad de estos creadores uruguayos que brindaron a su país páginas de tanto mérito y alcance. Fabini sigue produciendo, en 1940 cuando escribe "Grillita y Grillín" y "Barquito", y en 1941 "Arroyito", sus últimas composiciones para niños.

Sus obras más interpretadas son "Campo" y "La Isla de los Ceibos", que recorren el mundo y que han de ser ejecutadas por las orquestas más destacadas, teniendo el privilegio Fabini de saberlas dirigidas por maestros de la talla de Erich Kleiber, Richard Strauss, Paul Paray, Vladimir Shavitch, Fritz Busch, Clemens Krauss, Lamberto Baldi, Juan José Castro, Carlos Estrada, etc. Además han de ser grabadas por la Compañía Victor, con la Orquesta Sinfónica de New York bajo la dirección de Shavitch.

Se recuerdan fundamentalmente los homenajes concebidos en 1947 con motivo de los 25 años del estreno de "Campo". Vladimir Shavitch viene especialmente a dirigirlo en el SODRE. Ese mismo año, el 30 de diciembre, fallece el ilustre maestro ruso.

Los escultores Amadeo Rossi Magliano y José Luis Zorrilla de San Martín modelan el busto de Fabini. El de Rossi Magliano, en bronce, se halla en el Museo de Arte Moderno de Madrid. El 9 de octubre de 1948, en

la plaza de Solís de Mataojo, se descubre una estela con un medallón de bronce de otro distinguido escultor: José Belloni.

Fabini fallece el 17 de mayo de 1950. Cinco días antes había sido internado en el Hospital Italiano. Su desaparición ha de producir honda tristeza en nuestro ambiente y en los círculos artísticos del mundo. Su figura es recordada en homenajes que expresan la admiración que había despertado. Su vida se extingue así casi sin preámbulos, un día antes de cumplirse un nuevo aniversario de su nacimiento.

Eduardo Fabini le había cantado a la tierra que le brindara sus motivos, sus cuadros de belleza sin par; al dejarnos sólo se había reunido más íntimamente con ella, porque siempre, siempre se identificó con su compañera inseparable: la Naturaleza.

Quien le canta a la Naturaleza  
le canta a la vida, y su canto  
jamás perecerá.

#### COMENTARIOS Y CRONICAS SOBRE LAS OBRAS DE EDUARDO FABINI.

Hugo Balzo, músico de vasta y brillante trayectoria, pianista destacadísimo y docente de singular prestigio, que falleciera hace pocos meses en nuestra capital, fue uno de los intérpretes más genuinos y brillantes de la creación fabiniana.

Balzo, cuya figura permanece durante largos años en el primer plano del ambiente musical uruguayo proyectándose a todo el continente, hace un relato de sumo interés acerca de las primeras interpretaciones que realizara de los Tristes Nos. 1 y 2. Nos dice el maestro: "En el año 1935, durante una conversación mantenida con Eduardo Fabini, surgió la idea de que yo ejecutara en público el Triste No. 1. Nunca imaginé, ni lo supe hasta muchos años después, que aquella fuera la primera audición de esta hermosa página que sólo había dado a conocer su propio autor en algunas audiciones que tenía la costumbre de realizar en el interior de la República, y que interpretaba casi como una improvisación de su versión original para guitarra escrita alrededor de 1901.

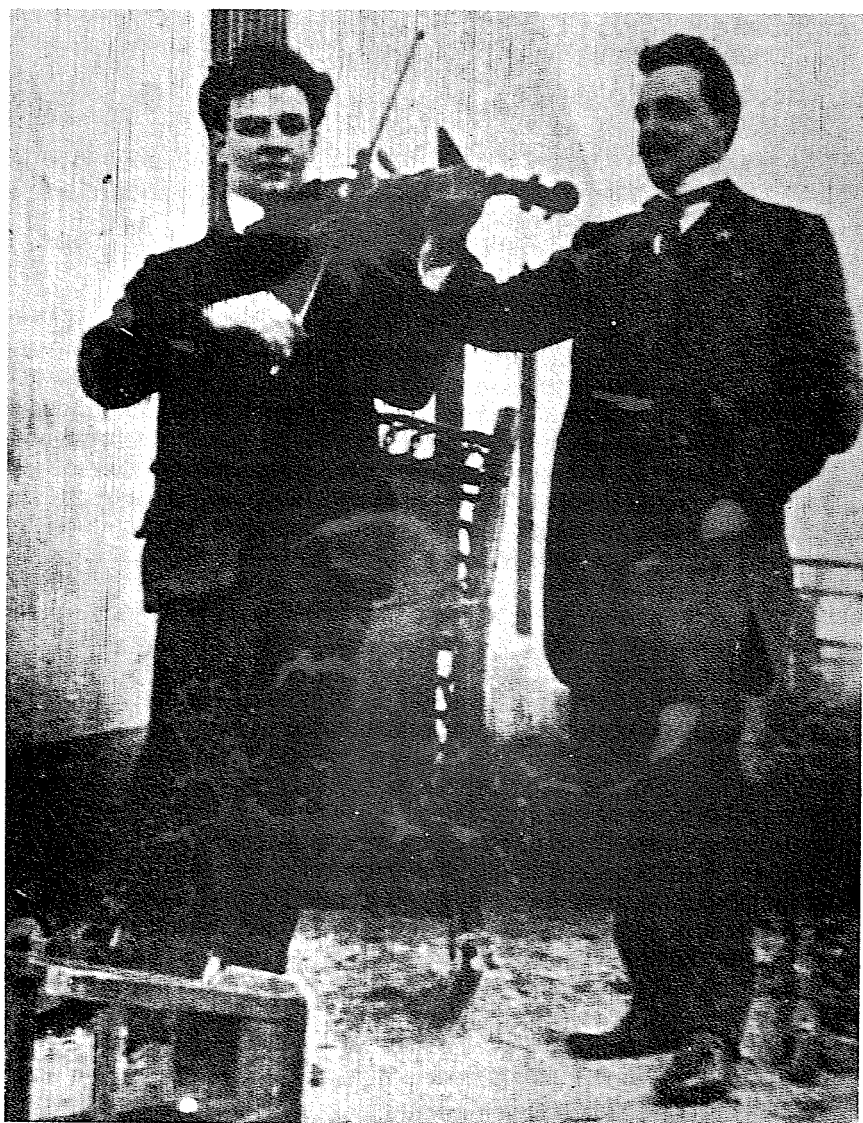
Lo mismo ocurrió con el Triste No. 2 que estrené en "El Círculo" de Rosario de Santa Fe en 1936.

Recién en 1951 supe que así se habían realizado los estrenos de los dos Tristes, en su versión pianística, ya que el No. 2 había sido escrito originalmente para violín, también a principios del siglo.

Es indudable que estas transcripciones son inmejorables ya que no estando en conocimiento de los antecedentes puede pensarse que los "Tristes" han sido escritos para piano en su versión original, y es justamente en su versión pianística como se han hecho famosos.

Estas dos piezas, aparentemente tan sencillas, han gravitado mucho en mi vida, y nunca pude prever que fueran a estar unidas con momentos tan importantes y emocionantes para mí. En 1940 tuve la ocasión de llevar la música del Triste No. 2 a Estados Unidos, para realizar su impresión en la Casa Schirmer. En esta oportunidad el interés que despertó me obligó a ejecutarlo por repetidas veces.

En 1947, con motivo de la conmemoración de los 25 años del estreno



Con Julio Herrera y Reissig

de "Campo", Fabini quiso que fuera yo quien tocara los "Tristes" en el concierto que se realizó en el Estudio Auditorio. En esta oportunidad estaba presente el maestro Paul Paray quien entusiasmado con la música de Fabini quiso dirigir "Campo", lo que hizo poco después con la OSSO-DRE, y luego con la Sinfónica de Detroit." ("Clave" N° 37 - 1960).

Hugo Balzo ejecutó los "Tristes" por toda Europa, ya que juntos o separados los incluyó siempre en sus programas. Destaca asimismo el gran pianista las indicaciones que sobre su ejecución le dejara el propio compositor.

Héctor Tosar, pianista, compositor, director de orquesta y docente de gran prestigio, hace un estudio dedicado y serio del músico y su obra. Del mismo se extractan los conceptos siguientes: "La música de Eduardo Fabini, con sus características tan propias, con ese tono tan definido y particular y ese sello que la distingue de inmediato de la de los demás compositores, tanto sudamericanos como europeos, se presta, sin embargo, muy poco al análisis. Siendo, justamente, un fiel reflejo de la personalidad de su autor, y apartándose de todas las fórmulas y corrientes estilísticas de su época, se hace sumamente difícil clasificar o de encasillar dentro de una o de otra de esas corrientes.

Fabini se expresa a sí mismo sencillamente, sin preocuparse de escuelas o de tendencias estéticas; y sin proponerse ser original, consigue sin embargo, por su misma naturalidad, ser uno de los compositores sudamericanos de estilo más definido y personal.

Decir de él que es un "folklorista" o un "nacionalista", no es adelantar nada en absoluto sobre el carácter de su música: ésta posee, por cierto, un marcado acento regional, "criollo", pero lejos de ser una reconstrucción más o menos estilizada de nuestras melodías y ritmos más característicos, resume más bien en forma general, y por medios difíciles de precisar, los rasgos predominantes de nuestra tierra y los sentimientos que ella despierta en sus habitantes.

Tampoco adelanta gran cosa el precisar dos o tres influencias externas en la música de Fabini: éstas importan tan poco al oyente como, por ejemplo, la influencia de Haydn y de Mozart en las primeras obras de Beethoven; por encima de ellas, la personalidad del autor se reconoce en cada compás de su música, y adquiere rasgos absolutamente propios y auténticos". ("Clave" N° 37 - 1960)

Washington Roldán, crítico nuestro de fina sensibilidad, cuya pluma permanece vigente con juicios altamente estimados, nos daba el siguiente comentario: "La memoria es frágil y las impresiones cambian y se deforman en el tiempo. Recordar versiones de Fabini es perderse en las vagas reacciones de la adolescencia, del juicio en formación, de los descubrimientos aún sin orden ni maduración posibles. Hay datos sin embargo que se abren camino con cierta nitidez por la fuerza con que su posterior reiteración los han evocado. La primera versión coreográfica de "La Isla de los Ceibos" concebida por Alberto Pouyenne, dirigida por Lamberto Baldi y presentada en la temporada de 1939 del Parque Rivera, constituye uno de esos primeros recuerdos no muy precisos. Versiones de Hugo Balzo para los Tristes Nos. 1 y 2, fielmente mantenidos en su

repertorio a lo largo de los años. De pronto surge una impresión nítida: versión magistral de Erich Kleiber para unos fragmentos del ballet "Mburucuyá" que en 1941 constituyó para nosotros la revelación de Fabini como instrumentador fino y personal, como un músico de afinado sentido sinfónico nutrido en el poematismo europeo post-romántico. En 1942 conocimos recién la "Patria Vieja", y este salto hacia atrás fue una desilusión para nuestra admiración súbitamente despertada por su ballet de época reciente. El coro, la intercalación de recitado gauchesco, todo nos pareció ingenuo y primario. Futuras audiciones nos hicieron valorar otros aspectos positivos de la obra que en ese momento no supimos ver.

Las Canciones y los Tristes solían aparecer en los recitales montevideanos y el "Triste" No. 1 que Clotilde Sakharoff bailó acompañada al piano por Balzo en 1944 fue un hecho memorable. Aquella finísima captadora del espíritu de cada obra que abordaba, entró en el clima criollo con una sensibilidad sorprendente, sin imitar ninguna danza nativa (que sólo conocía por referencia), pero dando la esencia de la nostalgia y la gracia recatada que domina en ellas.

En este mismo año otro coreógrafo ruso (estéticamente en las antipodas), Vania Psota, puso nueva coreografía para "La Isla de los Ceibos". Por primera vez Eduardo Fabini entraba al repertorio balletístico internacional, ya que esta creación formó parte de las giras del "Original Ballet Russe" que dirigía el Cnel. de Basil. La brillante Stepanova era la Flor del Ceibo, Mackenzie (el escultórico "Proteo") hacía el Viento y Oleg Tupine la Rama. En el papel de Pájaro, debutaba la pequeña Mussia Larkina que luego fue de los más brillantes elementos en la última etapa del "Original Ballet". Dirigía el competente Eugene Fuerst. La crítica, si mal no recordamos, no trató muy bien la labor coreográfica de Vania Psota. Tal vez fuera más agitada y barroca de lo que la música y tema pedían, pero recordamos algunos pasajes hábilmente resueltos en los conjuntos si bien ya entonces nos pareció abusivo el uso massineano de los "portés" y de los giros.

Mientras tanto "Campo" ocupaba las preferencias de nuestro repertorio sinfónico. Busch reiteraba su triunfo al año siguiente y en 1947 se festejaban los 25 años de su estreno con un homenaje de amplia resonancia. Invitado especialmente, llegó a Montevideo Vladimir Shavitch, el director ruso que había estrenado "Campo" en 1922 y que luego hizo conocer mundialmente la obra (junto con "La Isla de los Ceibos") por medio de las dos viejas grabaciones que la Víctor lanzó al mercado en ya lejanos tiempos de las 78 revoluciones. El programa de este festival Fabini de 1947 consistió en la ejecución de "La Patria Vieja", "Campo" y "La Isla de los Ceibos" a cargo del maestro visitante, completándose con coros escolares y música de cámara. Balzo tocó sus Tristes, María Luisa Fabini y Juan A. Vernazza cantaron sus canciones acompañados por el autor al piano.

"Mburucuyá" entra en el terreno de nuestras predilecciones y no sería difícil que a ello haya contribuido el recuerdo de las memorables versiones de Erich Kleiber y de Juan José Castro que pusieron de relieve su vibrante impresionismo, el rico detalle de timbre (donde la resonancia francesa solía filtrarse) con que se evoca la leyenda indígena. La última vez que se oyó fue cuando Vaslav Veltchek ofreció su coreografía de tacto



e inteligencia infrecuentes en el tratamiento de un tema indio. Su trabajo fue mal valorado, visto por muy pocos y enterrado para siempre, pero pasará tal vez mucho tiempo antes de que algún otro coreógrafo sepa penetrar en el clima y la intención evocadora de este ballet. En esa oportunidad dirigió Lamberto Baldi, con el perfecto sentido del color que sabía dar a todo el sinfonismo de Fabini que él supo estimular y apoyar.

"La Isla de los Ceibos" ha tenido menos difusión en el concierto que "Campo". Juan José Castro, que estima mucho la partitura, la dirigió algunas veces en forma impetuosa y detallista. La última gran versión se debió a Antal Dorati, habiendo sorprendido la total comprensión con que el maestro húngaro supo "ver" el paisaje lírico fabiniano tan intransferiblemente uruguayo.

También ha sido ignorada por largo tiempo la "Fantasía" para violín y orquesta y han sido Miguel Pritsch y Borda Cortinas quienes la han puesto en vigencia en recientes temporadas.

1960 puede y debe ser la oportunidad propicia para una visión más amplia y completa de la obra de este sensible e inspirado rapsoda de lo nuestro." ("Clave" N° 37 - 1960).

Roberto Lagarmilla, periodista de vasta cultura, músico sensible y profundo, tuvo el privilegio de la amistad de Eduardo Fabini y fue su más encendido admirador. A él debemos el libro que lleva como título el nombre del ilustre compositor y como subtítulo "Músico Nacional Uruguayo".

Se trata de una hermosa y completa biografía del gran maestro, realizada en el mejor estilo de Lagarmilla en cuanto a su escritura, y plena de pasajes en los cuales campea la admiración del hombre y del artista.

Lagarmilla termina su obra, que constituye sin duda un precioso material de consulta, con estos párrafos: "Más allá de la grandeza estrictamente artística de la obra de Eduardo Fabini, está la integridad absoluta de su moral de hombre y de creador. Y es ella la que constituye el más fuerte escudo que resguardará para siempre su figura consular, de relieves únicos en la historia de nuestra cultura.

Basta escuchar una sola de sus obras, para comprender que este hombre nunca ha mentido; y que jamás ha engañado a nadie, ni siquiera a sí mismo.

Escribió y produjo, mientras se sintió con fuerzas para ello, y mientras consideró que algo tenía que decir. Pero supo callar para siempre, cuando comprendió que "el viento había cesado de sonar su arpa eólica" - para decirlo con la insustituible frase de Eduardo Couture.

Su mensaje llegó en su tiempo. Y es a nosotros, a quienes corresponde hacer que éste llegue a las más profundas capas de la conciencia nacional; porque no se trata ya de levantar un ejemplo, sino de devolver al pueblo, lo que legítimamente a él pertenece.

Su música traduce la presencia eterna de ese inextinguible movimiento, propio de los grandes espíritus. Su vivencia, su paisaje, su emoción ante las cosas de su tierra, ya no habrán de ser más, desde que la voz del artista se lanzó sobre América, -"un detalle particular de una pequeña región del mundo". Gracias a Eduardo Fabini, han trascendido en valores perennes del espíritu.

Han cumplido su destino de universalidad".

"Cuando nace nuestra música . . ." es el artículo que incluye "Clave", escrito por Cyro Scoseria. En esta importante publicación musical que se editara en nuestro medio puede leerse un conceptuoso juicio sobre la personalidad de Scoseria: "Fue uno de los críticos musicales más lúcidos y ecuánimes con que ha contado nuestro país. Retirado en la actualidad de la crítica periódica no se ha desvinculado totalmente de una actividad que ocupó apasionadamente gran parte de su vida. "Clave" se complace en incluir su palabra evocadora de un estreno memorable".

Las palabras de Cyro Scoseria: ". . . La verdadera eclosión largamente esperada de nuestro nacionalismo musical, la aparición de una música pura, auténticamente nacional se producirá recién en 1922 con la primera audición de "Campo" de Fabini. Ahora sí, con inequívoca autenticidad autóctona y perdurable resonancia, no ya solamente local sino también internacional, universal.

Testigos de aquel hecho histórico, de aquel suceso artístico que tan vastas proyecciones había de tener, no podremos evocarlo nunca sin una profunda emoción. En "El Día" de la mañana siguiente (domingo 30 de abril de 1922) comentábamos: "En la memoria de cuantos asistieron al concierto sinfónico ofrecido ayer en el Teatro Albéniz perdurará por mucho tiempo el recuerdo grato de una intensa satisfacción espiritual producida por el conocimiento de una obra de arte superior, nacida en nuestro ambiente plena de vigor, de noble, purísima inspiración. Los que sólo conocíamos y recordábamos a Eduardo Fabini como concertista, hemos tenido ayer la revelación de otro aspecto de su personalidad apreciándolo como creador en su primer ensayo sinfónico "Campo" en el que acusa un rico temperamento de artista, capaz de vibrar al contacto con la naturaleza y transmitir, en bellas sonoridades, su emoción de esteta. "Campo" es un poema sinfónico sin asunto ni pensamiento literario, música pura, construcción autónoma, dissociada de toda representación material. Su inspiración nace de la contemplación de nuestro campo y son elementos, datos más bien, que el artista emplea en la expresión, algunos motivos de nuestro folklore nativo. Esos temas fundamentales, "tristes" bien definidos -cabe agregar de creación del compositor- se presentan depurados, estilizados y elaborados constituyendo con sus transformaciones sucesivas y sus apariciones alternativas una sólida arquitectura sonora, una auténtica efusión lírica que evoca, con gran riqueza de motivos y variedad de ritmos, el ambiente de nuestro campo . . .". Y luego terminando la crónica: "El público escuchó con verdadero recogimiento la obra de Fabini sugestionado por la elevación de su estilo vigoroso y de una gran delicadeza de matices a la vez, y al terminar su ejecución requirió la presencia del autor aclamándolo en repetidas y largas ovaciones. El triunfo de nuestro músico fue completo".

Los párrafos esenciales de nuestra gacetilla, aquellos en que tratábamos de dar idea de las características de la primera obra sinfónica de Fabini, fueron reproducidos, figurando a manera de ilustración, en el programa del Teatro Colón, cuando al año siguiente se ofreció la primera audición de "Campo" en Buenos Aires por la Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Ricardo Strauss. Respondían a una realidad, a una impresión del momento, pero ¡qué pálidos nos parecen ahora en la lejanía del tiempo para significar la importancia trascendental que tuvo aquella primera audición ofrecida en uno de nuestros teatros. La justa



Con Vladimir Shavitch (New York - 1927)

valoración de la obra de Fabini fue estableciéndose a través de los años sucesivos en repetidas audiciones ofrecidas en nuestro medio, viéndose constantemente confirmada por la resonancia de sus triunfos en los centros musicales europeos y americanos a partir de aquella ejecución en el Colón por uno de los más notables conjuntos sinfónicos del mundo, bajo la batuta de un maestro eminente y compositor a la vez conceptualizado entre las más destacadas figuras del movimiento musical contemporáneo.

Aquella primera audición fuera de nuestra tierra bajo la dirección de Strauss, nada menos que por la "Filarmónica de Viena", era el espaldarazo definitivo que incorporaba la obra sinfónica primogénita de nuestro compositor al repertorio universal.

También nos fue dado asistir -enviados por "El Día"- a aquel acontecimiento extraordinario. En telegrama cursado esa misma noche expresábamos: "El poema "Campo" ocupaba la primera parte del programa ejecutado anoche en el Colón por la Filarmónica de Viena. El público selecto, lo acogió muy favorablemente. Bajo la dirección del maestro Strauss la obra de Fabini cobra una gran nitidez, permitiendo por momentos apreciar toda su fuerza expresiva y el depurado carácter regional. No obstante la ejecución resultó en general fría, restándole color y sentimiento nativo en relación con las versiones ofrecidas antes en Montevideo. La excelente orientación y sinceridad de nuestro músico fue justamente apreciada por los entendidos. Prolongados aplausos siguieron a la ejecución". Luego en más extensa correspondencia confirmábamos aquella primera impresión, expresando entre otras cosas: "... la obra de Fabini acaba de triunfar fuera de nuestras fronteras conquistando el aplauso unánime de la crítica porteña" (aunque alguno de sus representantes la calificara equivocadamente como "rapsodia")... No hemos de insistir en los valores del poema que los más autorizados críticos argentinos acaban de poner de relieve coincidiendo con nuestra impresión primera, pero sí queremos expresar que éstos no han podido apreciar tal vez cabalmente, lo más sugestivo y original que caracteriza la música de nuestro compatriota: la melancólica poesía y el hondo sentimiento que encierran sus páginas, su colorido local, su pronunciado sabor regional que la acreditan como una manifestación sincera y profundamente expresiva del alma de nuestra raza. Ese aspecto de la composición desapareció casi por entero en la versión ofrecida por la gran orquesta vienesa, muy ajustada, muy nítida, pero también muy fría. No es por cierto que los instrumentistas notables que componen tan famoso conjunto se encuentren incapacitados para ejecutar nuestra música pero posiblemente no dispusieron del tiempo necesario para compenetrarse de su sentido íntimo, no siéndoles fácil traducirlo sin antes haber llegado a su comprensión. La dirección de Strauss, personalidad excesivamente vigorosa y excluyente, presente casi siempre en todas sus ejecuciones, no podía ser favorable ni permitir una versión todo lo fiel que hubiésemos deseado en este caso cuantos conocíamos el poema y pudimos advertir, al oírlo en el Colón, variaciones sensibles de los tiempos y una disminución considerable de su poder de evocación".

- "Debemos agradecer de todos modos a la dirección del teatro municipal bonaerense la inclusión de "Campo" en el repertorio de la Filarmónica, hecho que por sí solo significa todo un timbre de gloria para la producción musical vernácula en general y en particular para Fabini que en esta ocasión comparte ese honor con solo un músico argentino".

"Campo" señalaba así la primera presencia de nuestra música sin-

fónica incorporándose al acervo universal y a la vez la liberación de una servidumbre artística que nuestro pueblo no tenía porqué soportar. Fabini crea, o por lo menos echa las bases de nuestro lenguaje sonoro.

La etapa primaria de un nacionalismo folklórico ha sido por él superada. Es el artista que crea su lenguaje, necesariamente el de su pueblo, no ya tomando como base la forma exterior de danzas y canciones populares, sino impregnándose de la savia racial que en ella alienta para expresarse luego en concordancia con su espíritu.

A partir de la revelación de "Campo" se puede decir que existe un movimiento musical nacionalista en nuestro país. Son muchos los compositores uruguayos que siguen la ruta señalada por Fabini. En tanto él, tras aquel amanecer luminoso, prosigue su obra. Su paleta sonora se enriquece con los colores más vivos y rutilantes en "La Isla de los Ceibos". Después de ensayarse en la criolledad encendida de "La Patria Vieja", se propone nuevos problemas de forma que resuelve de manera admirable en "Melga" y en "Mañana de Reyes" y se afirma con extraordinario vigor en la música para ballet "Mburucuyá". Cada obra suya parece traer, en algún aspecto, un inconfundible signo de superación. Pero son ya sus últimos cantos. Desde hace varios años Fabini ha cesado de producir, cuando en abril de 1947 se celebran los veinticinco años del estreno de "Campo", con merecidos homenajes a su autor. Apenas tres años más tarde, el 17 de mayo de 1950, el corazón del artista, desde hacía tiempo seriamente afectado, dejaba de latir para siempre. Su música sigue viva como expresión sonora insustituible del alma de nuestra raza". ("Clave" N° 37 - 1960).

Rolando Scoseria

Vida y obra de EDUARDO FABINI  
Cuadro cronológico

Vida	Obra
1882 - 18 de mayo. Nace Félix Eduardo Fabini Bianchi. Pueblo Solís (Dpto. de Lavalleja) Sus padres: doña Antonia Bianchi y don Juan Fabini.	
1885 - Primeras manifestaciones de su vocación musical (guitarra y acordeón).	
1889 - Inicia sus estudios de solfeo y violín con su hermano Santiago.	
1890 - La familia Fabini se traslada a Montevideo.	
1892 - Eduardo Fabini comienza sus estudios en el Conservatorio "La Lira", con los profesores <b>Massi, Ferroni, Scarabelli, Casella.</b>	
1893 - Junto a su hermano interviene en el Festival organizado por el Conservatorio "La Lira".	
1897 - Manuel Pérez Badía gestiona una beca de estudios para Fabini en Europa. Primeras audiciones públicas.	
1899 - Minas: Club Uruguay - Audición de Fabini.	
1900 - 6 de octubre. Junto a su hermano Juan parte hacia Bruselas. Ingresa al "Conservatoire Royal de Musique". Sigue cursos de violín con C. Thomson y con Betti; solfeo con J.B. Van Ruysevelt y V.A. Bauvais. Director: F.A. Gevaert.	
1901 - Encuentro con Alfonso Broqua. Juntos dedican esfuerzos para sentar las bases del nacionalismo musical uruguayo.	- Tristes Nros. 1 y 2 para guitarra. "Intermezzo" para piano. "Flores del campo" (Coro)
1902 - Solfeo. 2o. accessit.	- "Scarlattiana". "Mozartiana".
1903 - Violín. Primer Premio con distinción (57 puntos).	



Dibujo de Buscasso

- Egresada del Conservatorio de Bruselas.  
 19 de octubre. Regresa a Montevideo en compañía de su maestro Thomson.  
 19 de noviembre. Actúa en el Teatro Solís junto a Thomson en un concierto que dirige Virgilio Scarabelli.
- 1905 - Segundo viaje a Bruselas. En el Conservatorio Real sigue cursos de armonía, contrapunto y composición, dictados por Auguste de Boeck.
- 1907 - Retorna al Uruguay. Funda con Vicente Pablo y Avelino Baños el Conservatorio Musical del Uruguay.
- 1908 - Proyectos y preparativos para la fundación de la Asociación Uruguaya de Música de Cámara.  
 Fallece su hermano Camilo.
- 1909 - Se radica en Fuente Salus (Dpto. de Lavalleja).
- 1910 - Junto a V. Pablo, F. Mora, V. Scarabelli, A. Baños, R. Fiammengo, funda la Asociación Uruguaya de Música de Cámara.  
 15 de octubre. Concierto en el Teatro Politeama.
- 1911 -
- 1917 - Pasa a ocupar una casita en el Cerro Arequita.
- 1920 - Contrae enlace con Emma Suárez. (15 de noviembre)
- 1921 -
- 1922 -
- Comienza a trabajar en los temas del poema sinfónico "Campo".
- "Sarandí en la corriente", obra estrenada por Hugo Balzo en el Teatro Blanca Podestá.
- Benone Calcavecchia copia el manuscrito de "Campo", y lo presenta en Buenos Aires a Franco Paolantonio que aconseja su interpretación.
- 29 de abril. Estreno de "Campo" en el Teatro Albéniz. Director: Vladimir Shavitch. Asociación Orquestal del Uruguay.



- 1923 - Como intérprete de violín inicia una gira por el interior del país junto al guitarrista paraguayo Agustín Barrios.
- 1924 -
- Teatro Colón de Buenos Aires. La Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la batuta de Ricardo Strauss, ejecuta "Campo". Compone "El nido", "A mi río", "El arroyo descuidado", Himno al Partido Colorado, Himno de la Escuela Naval.
  - Compone "Luz mala", "El rancho". Comienza la creación de "La Isla de los Ceibos".  
14 de Octubre: 1ra. audición de "El arroyo descuidado" (Coro femenino y orq.), "El rancho" (Coro mixto y orq.), "Las flores del campo" (Coro femenino y orq.).  
Asociación Coral de Montevideo. Director: Carlos Correa Luna.
- 1925 -
- 4 de abril. Estreno de "Campo" en EE.UU. en el Keith's Theatre, por la Orquesta Sinfónica de Syracuse bajo la dirección de Vladimir Shavitch. Asisten Thomson y Caroselli.  
6 de junio. Dpto. de Lavalleja (Minas). Estreno de "Flores del monte", "El nido", "El poncho". Tenor Italo Cristalli. Al piano Eduardo Fabini.  
Teatro Solís. Estreno de "La Patria Vieja"; evocación poético-sinfónica para soprano, recitado, coro femenino y orq.  
Asociación Coral de Montevideo. Director: Carlos Correa Luna. Soprano María Delia Corchs; recitador Gilberto Pratt de María.  
Triste No. 1, "Luz mala", "A mi río".  
23 de octubre. 1ra. audición del Triste No. 1, para orquesta.
- 1926 -
- 14 de setiembre. 1ra. audición de "La Isla de los Ceibos". Director: Eduardo Fabini.  
1ra. audición de "La güeya" y "Vaquita colorada".  
"Hormiguita negra" y "Soldaditos" (cantos escolares).

- 1927 - 11 de febrero. Parte hacia Washington a bordo del Southern Cross, como agregado de la Embajada de Uruguay en EE.UU. Patchogue (Long Island). Pasa sus vacaciones en la residencia de Enrique Caroselli.
- 4 de abril. "Campo" es interpretado en el Palacio de la Unión Panamericana por la Orquesta de Profesores del Ejército y la Marina de EE.UU. 22 de noviembre. Vladimir Shavitch dirige la Orquesta Sinfónica de New York en la grabación de "Campo" y "La Isla de los Ceibos" para la Victor Talking Machine Co. Primeros discos ortofónicos con música latinoamericana. La Orquesta Filarmónica de Los Angeles interpreta en el Salón Hollywood "La Isla de los Ceibos". Compone "El Grillo"; comienza la creación de la "Fantasía" para violín y orquesta, y de un "movimiento sinfónico".
- 1928 - 29 de febrero. Regresa a Montevideo. El Estado le otorga una pensión de \$ 200.00 mensuales durante 3 años.
- 12 de febrero. Ejecutan "La Isla de los Ceibos" en el Metropolitan Opera House de New York, con la dirección de Giuseppe Bomboscheck. La misma obra se escucha dirigida por E. Caroselli, en el Hall de las Américas, Unión Panamericana de Washington. 3 de abril. Teatro de la Zarzuela de Madrid. "Campo" por Orquesta Filarmónica. Director: Pérez Casas. Abril. Se interpreta también en Berlín. 1ra. audición de "Diana a Rivera" (Instrumentación de Benone Calcavecchia para banda). Banda Municipal. 28 de mayo. "El grillo", "El Tala" (1ra. audición). soprano María Delia Corchs; al piano Eduardo Fabini. T. Solís. 23 de agosto. "La Isla de los Ceibos". Orquesta Filarmónica. Director: Clemens Krauss. Compone "Los pollitos". Finaliza "Fantasía para violín y orquesta, solicitada por el violinista M. Quiroga.

- 1929 - Solís de Matajojo. Pasa a vivir en su casa de las calles 25 de Mayo y Artigas. Viaja a España, delegado por Uruguay a la Exposición Internacional de Sevilla. París. Se encuentra nuevamente con Alfonso Broqua. El escultor uruguayo Amadeo Rossi Magliano realiza su busto en bronce (Actualmente en el Museo de Arte Moderno de Madrid).
- 1930 -
- 1931 -
- 1932 - Es designado Subdirector del Conservatorio Nacional de Música por la Comisión Directiva del SODRE (\$ 150.00 mensuales).
- Compone Triste Nº 3; "Visión de las carretas", con versos de J. Casas Araújo (Poeta minuano); "Melga Sinfónica". 31 de marzo. Berlín. "Campo". Orquesta sinfónica bajo la dirección de Vladimir Shavitch. 23 de agosto. "Fantasía" para violín y orquesta (1ra. audición). Solista: Manuel Quiroga. Director: Vicente Pablo. Teatro Solís.
- 20 de noviembre. Triste Nº 3, "Visión de las carretas", "Canto escolar del Uruguay" (1ra. audición). Compone "Himno a la juventud estudiantil", "Lluvia", "Duerme muñeca" y "Canción del labrador".
- 15 de mayo. Asunción del Paraguay. "La Isla de los Ceibos". Orquesta. Director: Remberto Giménez. España. Valencia. "Campo". Orquesta Sinfónica. Director: J. Manuel Izquierdo. 18 de julio. Brasil. Río de Janeiro. "Campo", "La Isla de los Ceibos". Teatro Municipal. 11 de octubre. "Melga Sinfónica". Director: Lamberto Baldi. Eduardo Fabini acompaña sus canciones. Estudio Auditorio del SODRE.
- 14 de abril. "Campo". Washington. 13 de noviembre. Salto. Concierto a cargo de Eduardo Fabini, Víctor Damiani y Armando Beltrán. Teatro Larrañaga. 16 de noviembre. Paysandú. Actúan los mismos artistas. Teatro Florencio Sánchez. 20 de noviembre. Argentina. Rosario. "La Isla de los Ceibos". Asociación Sinfónica. Teatro Colón.

- 1933 - Viena. Es nombrado miembro del Tribunal del Concierto Internacional de Música para Canto y Piano. Medalla de Oro por "Melga Sinfónica" (Jurado encargado de la distribución de premios de la producción literaria y estética). SODRE. Estudio Auditorio. Ejecuta junto a Manuel Quiroga el Concierto para dos violines y orquesta de Johann Sebastian Bach.
- 1934 -
- 1936 -
- 1937 -
- 1938 -
- 15 de abril. "Mburucuyá" (1er. cuadro). Director: Lamberto Baldi. SODRE. Argentina. Rosario. "Campo". Buenos Aires. "Melga Sinfónica". Director: Walter Burle Marx. Teatro Colón. Diciembre. Alemania. Hamburgo. "Campo". Orchester Hamburger de la Norag.
- Minas. Teatro Lavalleja. Última presentación pública como violinista. Compone "Bichito de luz". Comienza a dar forma a su ballet para niños "Mañana de Reyes".
- Buenos Aires. Teatro Colón. Orquesta Sinfónica del SODRE. Director: Lamberto Baldi. "Mburucuyá" (1ra. parte). SODRE. "La Isla de los Ceibos", ballet con argumento de Román Vignoli Barreto. Coreografía de Alberto Pouyanne y escenografía de Antonio Penas. Director: Lamberto Baldi. Compone "El barquito" y finaliza "Mañana de Reyes". Editorial Ricordi adquiere los derechos para imprimir "Mburucuyá".
- 31 de julio. "Mañana de Reyes" (1ra. audición-música sola). OSSODRE. Dirección: Lamberto Baldi. Compone "Himno al Mar" (Poema de Emilio Oribe). 6 de agosto. Estreno como ballet. "Mañana de Reyes". SODRE.
- Bruselas. Palacio de Bellas Artes. Tristes. Hugo Balzo al piano. Alemania. Radioemisora de

- 1939 - Fallecen sus hermanos Santiago y Catalina Fabini de Borrat.
- 10 de marzo y 17 de abril. Alemania. Radioemisora de Berlín transmite obras de Eduardo Fabini.
- 1ro. de abril. Baden-Baden. IV Fiesta Internacional de Música contemporánea. "Mburucuyá" (1ra. vez que se ejecutaba una obra de un compositor iberoamericano en festivales).
- 8 de abril. Parque Salus. Minas. "La Isla de los Ceibos". Ballet. Representación al aire libre.
- 12 de octubre. Alemania. Berlín. Programa dedicado a composiciones iberoamericanas. "La Isla de los Ceibos". Compone "Grillita y Grillín".
- 1940 -
- 13 de abril. "La Patria Vieja". Lamberto Baldi.
- 17 de agosto. SODRE. Orquesta Juvenil Americana. "La Isla de los Ceibos". Director: Leopoldo Stokovski.
- 1941 -
- 28 de junio. SODRE. "Mburucuyá". Director: Erich Kleiber. Triste Nº 1, bailado por Clotilde Sakharoff. Compone "Arroyito".
- 1943 - Se le nombra Director del Conservatorio Nacional de Música.
- Buenos Aires. Grabaciones para el sello Odeón. Tristes Nros. 1 y 2. Eduardo Fabini (piano). Canciones por la soprano María Luisa Fabini. Al piano Eduardo Fabini.
- 18 de octubre. EE.UU. New York. Town Hall. "Flores del monte", "El poncho", "La güeya". Soprano Catherine Reiner.
- 1944 - Fallece su hermana mayor, Ana María.
- 11 de febrero. "La Isla de los Ceibos", por el "Original Ballet Russe". Coreografía de Vania Psota. El mismo cuerpo de baile lo interpreta en San Pablo, Tea-

- tro Municipal (15 de abril); Río de Janeiro, Teatro Municipal (11 de mayo); Buenos Aires, Teatro Avenida (18 de agosto).
- 1945 - José Luis Zorrilla de San Martín modela busto de Eduardo Fabini.
- 1946 -
- 20 de mayo. SODRE. "Campo. Director: Fritz Busch.  
6 de julio. SODRE. "Melga Sinfónica". Director: Erich Kleiber.  
24 de noviembre. Berlín. Orquesta Municipal. "Campo". Director: J. Arambarri.
- 1947 -
- 19 de junio. Homenaje a Fabini. 25 años de "Campo". Diversas obras del compositor. Director: Vladimir Shavitch.  
28 de junio. SODRE. "Campo". Director: Paul Paray.  
29 de junio. Minas. Teatro Escudero. Solistas, coro y orquesta del SODRE. Director: Vladimir Shavitch.  
"Flores del monte", Triste y "Luz mala". María L. Fabini de West, acompañada al piano por Eduardo Fabini.  
2 de diciembre. El Estado adquiere derechos de autor de obra de Eduardo Fabini.  
Pensión de \$ 450.<sup>00</sup> mensuales.
- 1948 - Pueblo Solís. Plaza principal. Se descubre estela con placa conmemorativa del 25 aniversario del estreno de "Campo". Medallón de bronce esculpido por José Belloni.
- 1949 -
- Clotilde Sakharoff danza el Triste No. 1 para piano.
- 1950 - Nicolai Smolianov pinta retrato de Eduardo Fabini.  
12 de mayo. Se interna en el Hospital Italiano.  
17 de mayo. Fallece.  
18 de mayo. SODRE. Funeral laico. J.J. Castro dirige fragmentos de "La Pasión según San Mateo", de J.S. Bach.



Con su esposa Emma Suárez

## EN EL CINCUENTENARIO DE "ÑANDUBAY"

Ante todo, quede aclarado -especialmente referido a Romildo Risso- que entiendo que el concepto "gauchesco" o "nativista" abarca toda el área platense, involucrando a Paraguay y casi todo el Río Grande do Sul en el Brasil; el hecho de que uno u otro autor haga referencias o adjetivaciones nacionales no significa -salvo casos particularizados por datos paisajísticos o episodios históricos- que excluya a los individuos de otra nacionalidad dentro de la especie genérica; pese a lo cual, por razones de método y espacio, en estas páginas enfocaré sólo el área uruguaya.

"Ñandubay" significó la entrada al campo de la lírica gauchesca, de una figura-concepto novedosa, que enseguida ganó renombre, más que en el ámbito popular, en el mundo artístico; finalmente, con el andar del tiempo Risso vino a ser el epígono del género, encuancto los sucesores se movieron por los andariveles que él marcó.

En "Ñandubay" quedó plasmado un gaucho cósmico, con derecho a integrar la galería universal de tipos humanos, trascendiendo las limitaciones locales en que hasta ese momento habían permanecido figura y mundo del 'gaucho'.

Naturalmente que el hecho tiene sus buenos antecedentes; tanto los propios del género gauchesco, como las peripecias personales de Risso. No vendrá mal pasar revista de unos y otros; a este efecto, tomo los datos histórico-bibliográficos de Falcão Espalter<sup>(1)</sup>, y de Serafin J. García<sup>(2)</sup>.

La mayoría de enfoques y planteos críticos que hace García en la "Introducción" de su obra referida, son válidos aún hoy, y en lo conveniente a ellos me ciño; pero no distinguiré, según surge de lo dicho al principio, entre "gauchesco" y "nativista". Sin desconocer validez a la dicotomía, veo esos géneros (?) fundidos en un mundo unitario. Además, esa distinción la estimo apenas como fanatismo de capillas y pugnas más o menos personalistas, que hacían perder de vista al verdadero hombre de los campos rioplatenses. Un detalle que desde Magariños Cervantes caracteriza a algunos cultores de uno u otro sector, es que se distinga entrecomillando o abastardillando las voces criollas -valga la denominación que les da García-; el procedimiento llegó a degenerar hasta el abuso, de modo que al fin bien poco distinguía.

El motivo gauchesco ya es determinante en Hidalgo: "Un gaucho de la Guardia del Monte" (1826), los "Cielos y diálogos patrióticos".

Nueve años más tarde (1835), Manuel Araúcho registra el "Diálogo entre los gauchos Lucero y Trejo". Pero ha de pasar un cuarto de siglo para que Magariños Cervantes trate el tema -con un entorno nativista, sin duda- en "Palmas y ombúes" (1857). Hasta llegar a la consagración del

1.- Antología de poetas uruguayos, t. I, 1922; no sé que hayan aparecido tomos posteriores.

2.- Panorama de la poesía gauchesca y nativista, 1941.





Ronildo Rizzo

Retrato que abre la primera edición de **NANDUBAY**;  
Talleres Gráficos Argentinos L.J. Grosso, Buenos Aires, 1931.

modo y estilo primigenio con "Los tres gauchos orientales" de Lussich (1872), y una década más tarde con "Cantalicio Quirós" (1883); es decir, en el mismo momento en que Hernández crea su prototípico "Martín Fierro", Lussich presenta el personaje real, con sus connotaciones histórico-políticas, cívico-democráticas.

Más tarde (1893) Santiago Maciel pulsa el género con "Flor de trébol"; al año siguiente redonda Fernández y Medina ("Camperas y serranas"), y Elías Regules inicia su inmensa obra gaucho-nativista con "Entre dos gauchos", y una buena tanda de "Coplas para pericón".

Dentro de su academismo casticizante, Carlos Roxlo también tantea la exaltación de los motivos camperos en "Cantos de la tierra" (1902). Dos años más tarde Alcides de María produce un buen modelo del género con la "Carta de Quintín Chingolo a su china". Otro tanto ensaya Julio A. Lista en 1907, divagando entre el bohemismo de la época y el interés por el mundo campero.

Igualmente Yamandú Rodríguez pulsa esa lira con los "Aires del campo" en 1915. Este año Alonso y Trelles reúne en "Paja brava" poesías desparramadas desde tiempo atrás en revistas y periódicos; pero son de principios de la década de los 20, "El secreto de la vida", y "La güeya".

Va cultivándose el nativismo: Niceto S. Loizaga (1919), Firpo y Firpo ("Simarrón", 1928), Atilio Supparo, Eguía Puentes, Juan Ma. Oliver, Cuadri (con su monumental "El agregao", 1926), Silva Valdés, ("Agua del tiempo", 1921; "Poemas nativos" -por lo tanto, desde el título, rotundamente integrado al nativismo-, 1925), Ipuche ("Alas nuevas", 1921; "Tierra honda", 1926; "Júbilo y miedo", 1929; y el mismo año en que aparece "Nandubay", 1931, "Rumbo desnudo").

En 1923 Julio Estavillo había dado a conocer sus "Trovas de la cachimba"; dos años después también Morosoli ensaya la lírica gauchesca o campesina, que luego abandonará por el relato o retrato en prosa.

Cinco años más tarde Juan Carlos Guarnieri produce asimismo alguna composición lírica, labor en que no abundó. Ese mismo año (1928) Julio Casas Araújo hace el "Elogio de la primera estrella", y Elbio Prunell Alzáibar, "Raíz honda".

Juan Burghi había iniciado una producción poética ("La quietud del remanso", 1920) más nativista que gauchesca, hasta culminar en las deliciosas páginas de "Pájaros nuestros" (1940).

En 1930 Ángel Aller divulga el "Romance del gaucho perdido". Y en el mismo 1931 de "Nandubay", Escayola consagra su Juan Totora con "Cansera del tiempo".

Un tiempo antes (¿meses?) Romildo ha estado por acá -desde 1910 residía en el Rosario argentino- con los originales de "Nandubay" bajo el brazo, pero se le niega oportunidad y derecho a publicarlos, con el alego de que el Viejo Pancho ha culminado el género, cortando toda ulterioridad.

¿Esos consejeros tuvieron en cuenta hechos y obras que respaldaban las cualidades de la obra de Risso? Hay que pensar que sí, en función del conocimiento que tenían de algunos antecedentes -que expuse en la "Introducción a Romildo Risso" (1976)-, existentes aún treinta años más tarde en el archivo del propio Risso, que con devoto amor conservaba su hermana Irene.

En ese archivo pude leer, manipular y eventualmente copiar tres cuadernos -que denominábamos "de francés" y "de sellos - I y II", porque

ellos contuvieron primitivamente lecciones de aquel idioma, o habían sido utilizados para coleccionar sellos de correos-, y un legajo de composiciones poéticas copiadas a mano y reunidas en pliego bajo el título de "Versos bobos".

Tenía Riso unos quince años -había nacido en 1882- cuando en una de esas libretas de sus estudios universitarios iba anotando deberes, escritos, pensamientos y algunas líneas cortas rimadas; naturalmente, todo según formas académicas. La primera de las formas versificadas es un pareado ("No son para los hombres las bofetadas:/sólo borra su mancha una estocada"); pero en setiembre del año siguiente ya registra con más asiduidad composiciones líricas, de tema amoroso-sentimental, acaso moralizantes (?), pero siempre en estilo y forma académicos.

Años más tarde, en 1899, ha ingresado a la Contaduría General de la Nación, donde establece conocimiento y amistad con Fernando Silva Valdés. Sigue Riso cultivando al modo tradicional y propio de la época el lirismo sentimental, que luego (1905) calificará de "Versos bobos". Es de suponer que intercambiaría sus composiciones con Silva Valdés, que andaba por los mismos andurriales poéticos. En tales "Versos bobos" aparece algún criollismo ("china - macana - yesquero"), que luego, en composiciones que hacía conocer en la vida amistosa y social (instituciones tradicionalistas) se intensifica con léxico, temática y lenguaje coloquial en composiciones que calificó de "festivas" ("Lisas y rayadas", "Canto errao"), y ello tanto aquí como, al radicarse en la Argentina, en Rosario de Santa Fe, donde prosigue su actividad en los medios tradicionalistas, y funda la sociedad "El Mangrullo".

En 1922 se radica en Buenos Aires. Aquí, en 1927 (?) se produce el episodio que motivó "Raimundo", aunque su elaboración total fue lenta: la fecha final es de 1930. A todo esto, parece evidente que mantenía su amistad con Silva Valdés: se conserva(ba) una carta de Riso de abril de 1929, que deja entender que aquél había alabado ese poema, y con la cual Romildo le envía otras composiciones, sobre las que recababa su opinión; mas parece que Silva no respondió.

(Hacia 1927 Romildo conoce a María Luisa Anido -que ya apuntaba como eximia guitarrista-, produciéndole el impacto que se glosa en la primera parte de "Raimundo". Ensayo gauchizante o no, lo cierto es que Riso lo comunica a Silva Valdés, éste lo recibe y responde alabándolo, y Riso declara ingenuamente: "En cuanto a "Raimundo", bien sé lo que son expresiones de amistosa benevolencia, y en agradecerlas no hay presunción").

(Con esa carta de 18 de abril de 1929, envía Riso a Silva "tres muestras" de lo que en esos tiempos ha estado haciendo: "No te digo que lo haya hecho pensando en hacerlo absurdamente, pero, a pura verdad, 'tirando a rumbo' "; y concluye: "Si no me dices honradamente cuántas barbaridades hay, te pierdes un buen amigo". Y así vino a ocurrir, pues en agosto de 1931, esto es: casi dos años y medio después, aún no había recibido Riso ninguna respuesta de Silva).

(En 1938 retorna Riso, con sus hermanas Amanda e Irene, al Uruguay. No sé en qué condiciones pudo producirse el reencuentro de los antiguos amigos; pero por los testimonios que produjo Riso, la cordialidad no se restableció.

(No conozco unos pliegos manuscritos, "Chifle en balde", en que Riso reunió algunas composiciones que tenían que ver con Silva Valdés.

La referencia me ha sido hecha por Rolina Ipuche, quien recuerda que alguna vez que en años posteriores, cuando su padre, que tenía en gran aprecio la persona y obra de Romildo, hablaba de ese trance, señalaba que sin duda Risso estaba muy dolorido por alguna actitud ajena.

(Pero Romildo no se puede contener, y a principios de 1939 publica en Buenos Aires "Fernando Máximo", donde es declarada la oposición crítica a Silva Valdés. Por otra parte, años más tarde escribía Risso a unos amigos montevidéanos: "Ustedes son testigos de que Fernando Máximo nació de las conversaciones del amigo Dr. L.B., cuya opinión admirativa sobre S.V. dio origen a la serie "El mate" (. . .), y terminó en primera instancia con el fallo de J. I. contrario a la publicación", palabras en que las siglas se transparentan por 'Luis Bonavita', 'Silva Valdés' y 'Juana de Ibarbourou'.

(En resumen, para concluir este paréntesis: la actitud de Ipuche y de Arroyo Torres -que de "Fernando Máximo" sólo tomó los valores positivos de la serie sobre el mate-, parece la única que cabe a esta altura, dando por zanjado el caso, aun en un plano biográfico).

Entre las "muestras" que Risso envía a Silva Valdés en abril de 1929 hay igualmente una composición sobre la guitarra, tema que había tratado éste, al respecto de la cual advierte que coincidencias u oposiciones son meramente casuales. Sea como sea: el tema 'guitarra' está vivo en Risso, reminiscencia evidente del episodio motivante de la primera parte de "Raimundo". Esta anécdota, ciertamente simple está detallada en las estrofas 32 a 44 de la primera parte, y documentada con nombres y apellidos -personificándolo en el propio Risso . . . - en correspondencias intercambiadas con Blanca Valdés Sayago, que pude estudiar y copiar en el archivo de Risso. Como se sabe, ese poema, inclusive en la segunda parte, en lenguaje que "no le falta más que *hacerlo gauchesco* para que sea gauchesco", fue mantenido reservado -"pero no secreto", advierte- por motivos que me parecen evidentes: el personaje protagónico, Raimundo, es un gaucho al estilo Viejo Pancho -arrinconado en su rancho, rumiando un tropezón en la vida . . . - que mal se compadecía con la tesis de "Cuasi de contrapunto", y la figura del gaucho-campero que aparece tallada en la mayoría de composiciones que integran "Nandubay", y que Risso irá precisando a lo largo de toda su obra literaria, y dotrinariamente, en su epistolografía.

Del episodio y el ensayo versificador resultó que Risso se decidiera a cultivar la forma y género gauchescos (a partir de cierto momento, nativista, si se quiere; y el propio Risso lo aceptaba y proclamaba), aunque sin recurrir a la utilería y colorinches con que se vestía al personaje y cultivaba el género.

Lo que determina la actitud de Risso es su rechazo de los temas y formas convencionales en que hasta ese momento se había desenvuelto el género, en cuyo tratamiento se soslayaba penetrar en la naturaleza humana y social del Hombre de nuestra campaña -en realidad, ya se sabe que el gaucho verdadero nunca había sido muy fielmente tratado-, que no iba mucho más allá de una visión orillera del personaje, con el manoseo de algunas cacharpas que hubiese arrumbadas por ahí . . . Aunque Romildo integró el grupo de vates que se reunían en torno a "El Fogón", es evidente que no comulgaba incondicionalmente en sus altares; de ahí que pronto mostrara sus uñas de guitarrero.

Su rechazo del gaucho pintado por el cantor del Tala fue absoluto,

radical, público; en casi todos los prólogos o introducciones a sus obras Risso lo sostiene -y parece que la lírica posterior, si se exceptúa las letras de tango orillero, lo acató; cierto es que la transformación material del mundo en el medio siglo trascendido anuló o redujo el sujeto real-, y en sus copiosas correspondencias a distintos individuos de los cenáculos tradicionalistas o nativistas a que Risso estaba vinculado es desarrollado con razones convincentes (carta a la señora Justa Gallardo de Zalazar Pringles, in "Hombres" (1935); id. a Cornelio Casablanca, de 30 de agosto de 1939, en el archivo Risso).

El antagonismo en relación al Viejo Pancho se centra en "La güeya", a cuyo primer verso, "Pulpero, eche caña...", Risso replica con "¿Caña?... Muchas gracias!..." ("No me sirvo, ... Gracias...", en "Nandubay", de fecha 22 de abril de 1931).

(Tampoco hará concesiones Risso a esnobismos literarios; sean exponente de ello unas poesías modernistas (?) que le publica en "La Semana", de la Unión, el encargado de la página literaria, Dr. Bonavita Fabregat -que, como se sabe, estaba vinculado como facultativo con Juana de Ibarbourou-: la primera es anunciada (25 de diciembre de 1937) con una nota titulada "Para la Salpetrière", en que en tono chungón se menciona a Risso como presentador del poeta "Fernando Vedera", de quien se inserta en la página 2 una poesía (?) "Circunferencia (sic) de la volición - Poema en 4 ángulos de 90°"; las siguientes, en fechas posteriores, llevan como títulos "Sahumerio acústico", "Declinación de la eclíptica", "Paseo por la necrópolis"; y aún quedan de esa *atracada* con Bonavita, un par de composiciones inéditas: "Un palito entre las ruedas", y "Dos difuntos en un pleito").

El antiviejopanchismo viene a tener, así, su punto alto, eticista, como queda dicho, con "Cuasi de contrapunto" ("Nandubay"), sustentáculo filosófico del gaucho romildiano en "Las cosas" ("Vida juerte", 1944, pero fechada en julio de 1933), y en tantas otras composiciones. Finalmente el antipanchismo se esfuma a medida que aumenta la afirmación romildiana, que, quiérase o no, ilumina los postreros cultores de la literatura gauchesca, desde Rodríguez Castillos a Wenceslao Varela, y deja rastros en el popularismo payadoresco de Carlos Molina, o en el humorismo radiotelefónico de Abel Soria.

Romildo Risso protesta una y otra vez de la profunda intención formativa de su obra en relación al espíritu criollo rioplatense; de que su raíz es de sentido educativo. Aunque en el ensayo "Romildo Risso, educador" dejé definida la cuestión, no estarán de más algunos datos complementarios. En primer lugar, obviamente, la actuación de Risso en escuelas primarias, instituciones docentes, etc., avivando el interés de los niños por el hombre de nuestros campos; luego, por sus correspondencias con individuos receptores o realizadores de la acción educativa; por sus declaraciones reiteradas en páginas doctrinarias (prólogos, glosas, "Joven amigo"), de las que se extrajo textos apotegmáticos estampados en cartelas distribuidas en las escuelas rosarinas; finalmente -y esta parte de su obra es prácticamente desconocida- en composiciones apropiadas para las mentes infantiles, que se conservaban en su archivo.

Esta inmensa y ejemplar labor y fuerza del pensamiento y la lira romildianos podemos considerarlos nacidos precisamente hace medio siglo con las entonces novedosas y revolucionarias páginas de "Nandubay".

## SUMARIO DE "ÑANDUBAY".

Sin duda habrá de interesar a las nuevas generaciones, porque hace tiempo que no se reditan las obras de Risso -la última antología, "Selección de poesías" de los Clásicos Uruguayos, es de 1969, y sólo transcribe 12 de las 54 composiciones de "Ñandubay"-, conocer una nómina de las poesías que integran el primer título. Lo haré teniendo a la vista la séptima edición, de 1944. Dentro de una clasificación temática primaria, agregaré aspectos que me parecen útiles para un mejor conocimiento del pensamiento y el arte de Risso.

*Circunstanciales:*

¿Quién rempuja?, página 13.

¡Cómo suebra el tiempo!, p. 55

¡No las ve naides!, 101

Un gaucho, 109. Es la más extensa de las composiciones de Risso en que está concreta y extensamente planteado el conflicto que en el trato humano -y sin duda con muchas otras connotaciones en otros planos- provocó la inmigración en el espíritu del gaucho. Parece que más que nada fue suscitada por algunas composiciones de Silva Valdés, que Risso veía como traición a sentimientos nacionales. Como en tantos otros autores criollos, el planteo se desarrolla paralelo a la oposición campo/ciudad: el personaje señalado es "Prestamista en la ciudad, / y estanciero en el Durazno".

*Animismo:*

Ñandubay, 18; asimila el árbol a un paisano; como en

Ceibo, 23;

Álamo, 24;

Timbó, 25;

Alvertencia, 27.

Asigún sea el hombre, 29.

Un árbol solo, 31: está fechada en mayo de 1931. El animismo eticista se expresa por un paralelo entre "los hombres y los brutos y las cosas", que tendrá su desarrollo doctrinario en "Las cosas" ("Vida juerte", 1933).

Un árbol en el monte, 72.

Trasfoguero, 84.

No sé con qué jundamento! . . . , 106.

*Progresismo* (este 'concepto' no me parece demasiado exacto . . . , pero el propio Risso, si acaso, lo explicará en "Hombres"):

A golpe de hacha, 20; comentada en "Hombres"; cabal justificación de la tala de un monte, en actitud opuesta a la de Cantalicio en "La Gringa" de Sánchez; dedúzcase de esto que el gaucho romildiano se aparta en este aspecto también del recibido por la tradición.

*Conductismo* (por lo tanto, enfoque moral característico de todos los temas arbóreos):

Alvertencia, 27; asimila un tala a la cruz cristiana, con una conclusión optimista muy significativa como contraposición al derrotismo viejopan-chiano; comentado en "Hombres".

Asigún sea el hombre, 29.

Un árbol solo, 31.

Ida y güelta, 71; la fuerza de la querencia se ejerce parejamente sobre hombres y animales.

Un árbol en el monte, 72; enfrentado a los hombres, encierra al observador en un pesimismo amargo.

Yo sé bien, 92.

Me gusta ande se repecha, 99.

Quemazón, 121; sin duda la más dramática y pesimista de las composiciones de Risso.

El triste, 128; el desarrollo episódico, la descripción de la escenografía, los parlamentos de los interlocutores, aproximan esta composición a la plasmación dramática; se expone con precisas referencias la gallardía del hombre que no se deja abatir por las penas; esto es: un nexo sobre otro pedal del tema de "Cuasi de contrapunto". Los últimos versos reiteran la asimilación 'árbol=hombre'.

#### *Descriptivas:*

Esta noche güelvo, 29.

La carreta vacida, 30.

Cuero'e potro, 41.

El bagual, 50; filosóficamente, sostiene la tesis de que la fuerza bruta es vencida por la inteligencia.

Alguna vez . . . , 82.

Cerrazón, 93.

Frío, 103.

#### *Pragmatismo:*

Meditación gaucha, 32.

Silbando, 38.

Indiferencia, 44.

El perro, 46; establece un paralelo entre el pensamiento recóndito del hombre, y la penetración psicológica del perro.

La pacencia vale mucho, 54; comentada en "Hombres".

Cuasi de contrapunto, 59.

Madera dura, 66.

En la güeya, 67; este breve poema (doce versos) parece intrascendente; pero sabiendo que el antipanchismo de Romildo surge de las ideas expuestas por Alonso y Trelles en "La güeya", cabe sospechar que el verso final ("¡Las güeyas no atan a naides! . . .") es una negación léxica y conceptual de la famosa composición del cantor del Tala.

En un día lindo, 74; glosada en "Hombres".

No me sirvo . . . ¡Gracias!, 68; es, con "Cuasi de contrapunto", la otra pieza clave de la oposición al gaucho llorón y bolichero del Viejo Pancho.

Al tranco, 79; glosada en "Hombres".

Cerrazón, 93; es un extenso desarrollo de observaciones y recuerdos más o menos alegóricos, significativo de la filosofía del gaucho romildiano, optimista.

¡V'í a dejar! . . . , 102.

#### *Filosofía:*

Me ha cansao aquella güelta, 34; glosada en "Hombres".

¡Qué haiga Dios!, 35; fatalista: impotencia del hombre ante el destino; glosada en "Hombres".

Cuasi de contrapunto, 59; es el planteo dialéctico de su oposición al derrotismo viejopanchista; los dos personajes actuantes, no física o fisiológicamente representativos, son presentados como símbolos de la crisis del gauchismo del momento; pero es un viejo gaucho el que sostiene la fe en la vida, en base a la dignidad del individuo.

En un día lindo, 74; glosada en "Hombres".

Trasfoguero, 84; id. id.

Va a comparar . . . , 91; ya se sabe que en la vida del carrero configuró Risso un ideal humano -claro que se trata de un planteo relativo, ajustado a determinadas circunstancias vivenciales.

#### *Sicología:*

El perro, 46.

Me gusta ande se repecha, 99.

#### *Guerras civiles:*

No las ve naides, 101.

Un cuento de la guerra, 138; como en "El triste", lo dramático del episodio ofrece tantos elementos teatrales, que entra la sospecha -como he señalado en otras ocasiones- de que la estructura mental estética del autor es dramata. En esta poesía se formula en términos objetivos y apasionados una vehemente protesta contra la inhumanidad de las guerras civiles. Los que güelven, 146; aunque en los versos finales parece aceptarse un fatalismo belicista de "la estirpe gaucha", la tesis sigue siendo protestaria.

¡Redotaos! . . . Gran cosa . . . , 150; aunque las fechas de estas poesías sobre las guerras civiles no se ajustan a ningún hecho histórico nacional, son evidentes resonancias de situaciones vividas en circunstancias anteriores. Como señalo en algún lugar, el episodio más dramático de esta composición ("En Tupambaé, tata;/en Illescas, otro . . . ; antiyer, dos de ellos . . .") es paralelo al hecho real que documenta Ernesto Herrera en una crónica de 1910, y desarrolla precisamente en "El león ciego".

¡Como hermanos, semos! . . . , 160; la composición termina haciendo concesiones a los lugares comunes sobre caducidad del belicismo, pero sin extirpar banderías.

Había'e ser sin alma! . . . , 170.

¡Ni que juese . . . naides!, 173.

El desquite de Atanasio, 179; es apenas un broche circunstancial, anecdótico al tema de las guerras, que no tiene nada que ver con ellas, como no sea alguna chirigota a cuenta del autoritarismo; por la estructura y la forma se aproxima a alguna de las "festivas" que en esos tiempos cultivaban Risso y sus amigos en las sociedades criollas.

Debajo'e las carpas, 186; es una glosa en torno a la finalización de una batalla.



ESTA PUBLICACION  
SE TERMINO DE IMPRIMIR  
EN LOS TALLERES GRAFICOS  
DE IMPRENTA GARCIA S.A.  
—RIO BRANCO 1481/83—  
EN EL MES DE ABRIL  
DE 1983  
(AMPARADA EN EL ART. 79  
DE LA LEY 13.349)

MONTEVIDEO - URUGUAY





