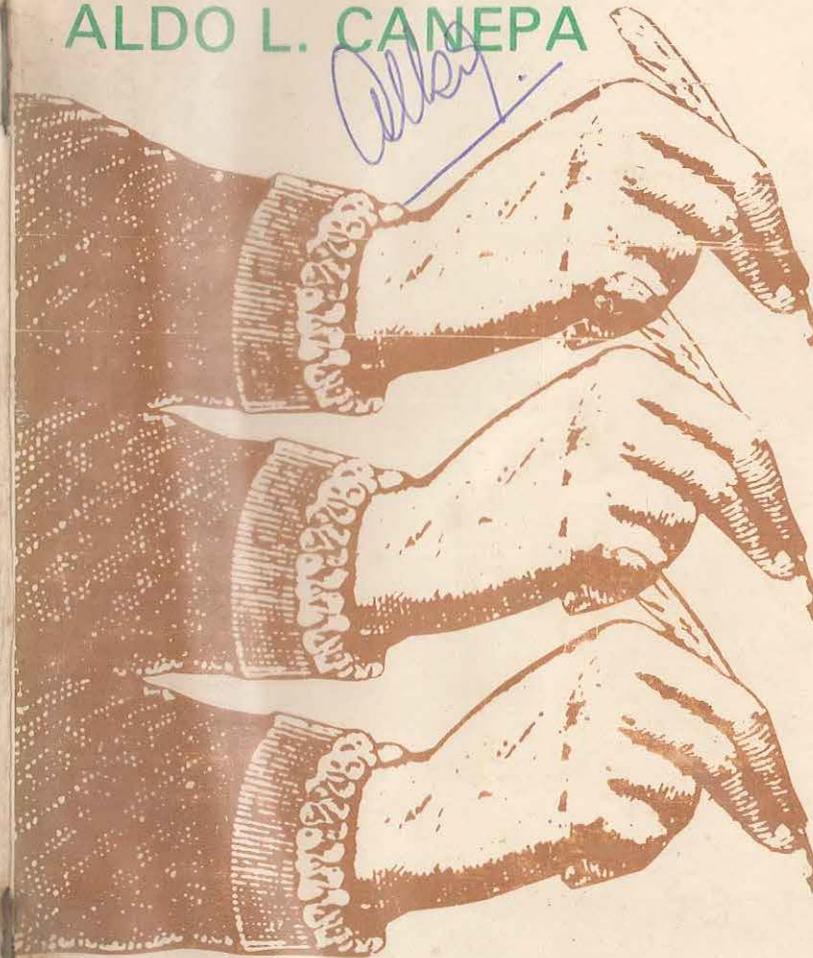


JAVIER DE VIANA

59

ALDO L. CANEPA



serie a cargo del profesor:  
JORGE LIBERATI  
portada: F. ALVAREZ

distribuye: EDITORIAL TECNICA S.R.L.  
Eduardo Acevedo 1458

D. L. 144.718/79

EDITORIAL TECNICA s.r.l.

MANUALES DE LITERATURA

ALDO CANEPA

*Alleg. Fournelles de Arriaguen*

JAVIER DE VIANA

Editorial Técnica S.R.L.

Montevideo

1979

### UBICACION DEL AUTOR Y SU OBRA.

Javier de Viana nació en 1868 (el mismo año que Carlos Reyles) en la ciudad de Canelones (entonces llamada Guadalupe) y murió en el pueblo de La Paz (departamento de Canelones) en 1926. Se casó en 1894; tuvo un hijo. Descendiente de José Joaquín de Viana, primer Gobernador de Montevideo, nieto e hijo de estancieros, estanciero él mismo, hubo de enfrentarse, en su edad madura, a dificultades económicas que no lo abandonarían hasta la muerte.

Su producción narrativa es muy abundante - dijo haber escrito más de quinientos cuentos - y no cabe duda de que fue incrementada, en las dos últimas décadas de su vida, por esas mismas necesidades económicas, que lo forzaron a componer uno o más cuentos por semana, para publicarlos en las revistas de la época ("Caras y Caretas", "P.B.T.", "Mundo Argentino" y otras). Consecuencia inevitable fue su descenso en la calidad de su producción, un agotamiento - creador que lo obligó a repetirse y superficializarse.

Esta última afirmación no debe ser tomada como absoluta: por un lado, produjo algunos excelentes cuentos a muchos años de comenzada su carrera literaria; por otro lado, la exigencia de brevedad requerida en "Caras y Caretas" lo llevó a madurar (como a Quiroga, que colaboró en la misma revista) un arte de síntesis que no se mostraba en los primeros años. De esa manera pueden reconocerse dos periodos en su carrera de narrador, la cual, incluyendo las obras de publicación póstuma, comprende:

Primer período: "Campo" (1896); "Gaucha" (novela, 1899); "Gurí" (una novela corta y varios cuentos, 1901);

Segundo período: "Macachines" (1919); "Leña Seca" (1911); "Yuyos" (1912); "Cardos" (1919); "Abro -

4  
jos" (1919); "Sobre el recado"(1919); "Ranchos" -- (1920); "Paisanas"(1920); "Bichitos de luz"(1920); "De la misma lonja"(1920); "Del campo y de la ciudad"(1921); "Potros, toros y aperías"(1922); "La Biblia gaucha"(1925); "Tardes del fogón"(1925); "Pago de deuda. -Campo amarillo y otros escritos" (1934).

Emir Rodríguez Monegal, prefiere distinguir tres períodos de calidad descendente, integrado el segundo con "Macachines", "Leña seca" y "Yuyos"; precisión que puede ser aceptable.

Debe recordarse que no hay pausa en la tarea-creadora de Viana, y que los siete libros aparecidos en dos años (1919-20) no significan que los cuentos que los integran hayan sido escritos en su totalidad entre esas fechas. Asimismo hay que añadir que algunos títulos nuevos incluyen cuentos de ediciones anteriores; y aun, que ciertas reediciones entreveran cuentos de distintas primeras ediciones.

Pero además Viana escribió, a los diecisiete años (sus primeros cuentos son también de esa temprana edad) "Crónicas de la Revolución del Quebracho" (la de 1886), publicadas como folletín en el diario "La Epoca" a fines de 1891 y editadas en volumen recién en 1944. Son fruto de su intervención personal en la misma, como adherente a la causa del Partido Blanco. La Revolución de 1904, en la que de nuevo acompañó al ejército blanco, ya no como combatiente sino como testigo, le proporcionó tema para otro libro: "Con divisa blanca", que editó ese mismo año. Es evidente que lo que importa en estas obras es su valor como testimonio - aunque sea parcial-, pero lo narrativo no es en ellas desdenable. Por otra parte, la obra entera de Viana tiene un mérito documental, invaluable, sobre la realidad nacional de su tiempo.

Viana se ubica dentro de la Generación del 900, es decir, la de aquellos que publicaron sus obras - alrededor de esa fecha y dieron un relieve hasta hoy insuperado a la literatura uruguaya: un ensayista (Rodó), un dramaturgo (Florencio Sánchez), tres poetas (Herrera y Reissing, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira), un novelista (Carlos Reyles), dos cuentistas (Quiroga y Viana). En este grupo hubo quienes siguieron más acusadamente la tendencia-modernista (que impregnó las letras de América hispana entre 1880 y 1920) y quienes, siguiendo un camino más personal, se alejaron de ella; entre éstos, Horacio Quiroga y Javier de Viana (no obstante, Tabaré Freire ha rastreado las huellas del modernismo en este último en "Javier de Viana, modernista, 19-57").

La producción de Viana no se agota en la narrativa y en la crónica: entre 1907 y 1914 escribe y estrena en Buenos Aires media docena de obras teatrales ("La doctora", "La marimacho", "Puro campo", "Pial de volcao", "Al truco", "Los chingolos"), cuya suerte admite comparación con las de la primera época teatral de Cervantes: fueron representadas, pero no publicadas. De varias de ellas, al menos, hay testimonio de su éxito y de su mérito (véase "Javier de Viana", por Juan Justino Da Rosa, Editorial Arca, 1979).

### LA EPOCA

Viana nació y maduró en tiempos tormentosos: corresponden al período en que el país se forma en medio de tremendos tropiezos, antes de llegar a la estabilidad política y social. Esta adviene cuando se cierra esa época de injusticia y barbarie generalizada, tras la última de las revoluciones: la de 1904 (cuando Viana contaba 36 años de edad). Escribiendo en 1876, José Pedro Varela (1845-1879) contabilizaba diecinueve revoluciones en medio siglo de vida independiente. Viana era un niño entonces; en la adolescencia todavía, participa en la

del Quebracho(1886) y luego compañía la de 1904(está enfermo, es tomado prisionero, se fuga, termina por exilarse en Buenos Aires tras la derrota de Aparicio Saravia).

Las convulsiones políticas eran sólo el efecto más violento de causas profundas, que el propio Varela analizó agudamente, y que de ninguna manera eran exclusivas del Uruguay, sino propias, por lo menos - en las últimas décadas del siglo XIX, de todas " las repúblicas enfermas de América del Sur". Esa enfermedad se manifestaba por diversos síntomas: miseria física y moral, tremendo atraso de la cultura, apenas atenuado por los diarios, que proporcionaban - a - - quién podía leer- "una ilustración general homeopática". Varela no achacaba superficialmente esos males a los gobiernos, de los que expresaba:

"Es indudable que los gobiernos pueden concurrir en el sentido del bien o en el del mal; pero su acción es siempre secundaria, transitoria e inestable. Es en la sociedad misma, en su - - constitución, en sus hábitos, en su educación y en sus costumbres donde deben buscarse las causas permanentes y eficientes de la felicidad o la desgracia de los pueblos."

Agregaba:

"Es ley invariable que así los pueblos como los individuos, aprecian tanto más los beneficios de la educación cuanto son más educados, y que la ignorancia tiende a perpetuarse cuando no - hay causas poderosas que la combatan. Es sabido también, por otra parte, que las exigencias de la educación no revisten para el Estado el carácter de premios de muchos otros de los servicios que se presentan, sobre todo en las épocas de convulsión política. Las escuelas sólo florecen en la paz"...

Y pasaba luego a examinar la economía del país, rico en ganado y en trigo, pero donde la cría de aquél se hacía en las condiciones más atrasadas y la riqueza-

triguera mal aprovechada obligaba a importar harinas; culminando su reseña de este aspecto de la realidad nacional con esta observación desolada: "¡Tenemos millones de vacas en nuestras estancias y necesitamos importar jamones, carne y leche conservada, manteca y queso!"

La experiencia personal de Javier de Viana no lo llevaba al optimismo, ni tampoco a compartir la tesis simplista expuesta en la Argentina de 1845 - por Sarmiento: "civilización o barbarie" (subtítulo de la biografía del caudillo Facundo Quiroga), condiciones que Sarmiento atribuía a la ciudad y al campo, respectivamente. Para Viana, las ciudades - eran portadoras de la corrupción - política sobre todo. De ahí su pesimismo, tan manifiesto especialmente en las obras de su primer período.

Era ésa la época en que el gaucho se transformaba -de gaucho a paisano, como se ha dicho-, forzado por circunstancias irreversibles, entre las que se contaban el alambramiento de los campos, el ferrocarril, la creciente inmigración (italiana y española, sobre todo). Las virtudes del gaucho, su heroicidad patentizada en las luchas por la Independencia, se desvirtuaban o se reducían, convirtiéndolo en matrero o en cuatrero, en ocioso, borracho y jugador en los pueblos o, con suerte, en simple - - peón de estancia mal pagado. Es precisamente el tipo humano que Viana supo mostrar, porque sabía ver la realidad. También veía lo positivo del gaucho y de las costumbres que iban quedando atrás, cada vez con menos vigencia: la honradez, la confianza, la lealtad, la sobriedad. Y esa comprensión alimentaba en él, como en muchos otros, un doble sentir: la nostalgia por el pasado y la visión pesimista ante los aspectos negativos que el progreso -venido del extranjero- arrastraba consigo.

## COMIENZOS DE LA NARRATIVA URUGUAYA

Durante el siglo pasado y las cuatro primeras décadas del actual, la narrativa uruguaya buscó sus ambientes, salvo raras excepciones, en el campo y en los hombres que en él vivían. Ese predominio se fue esfumando al desarrollarse poco a poco una abundante narrativa ciudadana, bajo las formas del cuento y de la novela.

Con respecto a la narrativa campesina (o criollista) debe indicarse, en primer término, que la novela surge -muy modestamente- en 1848, con "Caramuru", de Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893); y que hasta la Generación del 900 no tiene otro gran creador que Eduardo Acevedo Díaz (1851-1924).

El cuento campesino aparece tardíamente, a fines del siglo; y el primer libro de cuentos camperos es "Charamuscas", publicado en 1892 por un joven que apenas alcanzaba los veinte años: Benjamín Fernández y Medina (1873-1960). El mismo autor publicó tres años después otros cuentos suyos (algunos de los cuales mostraban ya personajes pueblerinos) y la primera antología de cuentos de autores uruguayos. Viana surge un año más tarde con su primer libro de cuentos: "Campo" (1896).

El predominio del cuento sobre la novela o de ésta sobre aquél depende, en cada época y lugar, de diversos factores: la mera posibilidad de publicar (la novela requiere la edición de un libro, salvo cuando se la edita como folletín en un periódico, tal como se acostumbraba en la segunda mitad del siglo pasado); la existencia de editoriales y el costo de la edición; el gusto del público, dirigido hacia uno u otro género (del mismo modo, el interés por narraciones cuyo ambiente es la ciudad debió superar la preferencia inicial del lector hacia temas y personajes del campo). Desde fines del siglo empezaron a abundar en los países del Plata las revistas y en ellas encontró el cuento cauce propicio.

Otro fenómeno que es conveniente señalar es el de que, si bien existen autores que descuellan en más de un género (como Anton Chejov en el cuento y en el teatro), lo común es la maestría del creador en uno solo, aunque cultive varios. Entre los narradores del Uruguay esto se puede ejemplificar citando a Acevedo Díaz y Carlos Reyles (novelista y no cuentista, a pesar de "El combate de la tapera" de aquél) y, en la situación inversa a Viana y Quiroga (aún considerando "Gaucha", del primero, y las dos novelas que escribió Quiroga). Géneros emparentados entre sí, el cuento y la novela requieren sin embargo muy distinta cuantificación de sus elementos y es natural que el talento de cada narrador se vuelque con mayor habilidad en uno solo de ellos.

Pueden leerse buenos cuentos de autores secundarios de fines del siglo XIX (Fernández y Medina, Manuel Bernárdez, Domingo Arena, Juan Carlos Blanco - Acevedo, Santiago Maciel, Teófilo Díaz, Samuel Blixen) en el primer tomo de la Antología del Cuento Uruguayo, realizada por Arturo Sergio Visca (Edit. Banda Oriental, 1968).

### GAUCHA

Viana publicó en 1899 esta su única novela sin los dos capítulos finales, que agregó en la segunda edición (1901). Sus dudas acerca de la conveniencia de añadir ese final (lo hizo accediendo a consejos de amigos) son reveladoras de su desorientación frente al género.

Los doce primeros capítulos -la extensión y contenido desiguales- pueden sintetizarse así:

I.-Descripción de la zona -en el Departamento de Lavalleja- que será escenario principal de la historia; descripción del Puesto del Fondo y el pajonal vecino al arroyo Gutiérrez, pertenecientes a la estancia de don Diego López (cuyo capataz es don

Braulio Montes). Presentación de don Zoilo. Llegada de Lucio López, procedente de la Estancia del Ceibo, en Tacuarí (a tres días de viaje a caballo); trae a don Zoilo la noticia de que ha muerto su hermana Casilda y ha dejado una hija, llamada Juana. Partida de Lucio.

II.- Viaje de don Zoilo a la Estancia del Ceibo y regreso de Juana.

III.- Visión retrospectiva: historia de Luis Valle, sus amores con Rosa, nacimiento de un hijo (Luis); desaparición de Valle, muerte de Rosa. Amores del joven Luis con Casilda, nacimiento de Juana. Origen de Lucio López. Juegos infantiles de Lucio y Juana. Partida de Juana con su tío Zoilo. Jesús Martínez, amigo de Lucio. Visita de Lucio a Juana (dos años de la partida de aquella).

IV.-En el Puesto del Fondo: Lucio, Juana y don Zoilo.

V. -Paseo de Lucio y Juana por el pajonal: declaración de amor; despedida.

VI.-Nueva crisis de Juana: desmayo y rescate por don Zoilo.

VII.-Visita del comisario; su historia. Viaje de Juana a la Estancia de López.

IX.-Descripción de la estancia (en dos épocas). Llegada de Juana. Nuevos personajes: don Braulio, doña Brígida, Casiana (amante de Lorenzo Almada).

X.-Un almuerzo en la estancia (apreciaciones del autor: poder del caudillo del pago, el héroe, los valientes que van a la guerra).

XI.-Juana en el Puesto del Fondo. Encuentro con Lorenzo.

XII.-Don Zoilo; reflexiones de Juana; viaje de don Zoilo a la pulpería; reaparición de Lorenzo: violación.

In el Prólogo a la segunda edición de "Gaucha" Viana explica cómo concibió la historia. Hacia 1890, en rueda de fogón, en una estancia de Corrales, un gaucho viejo "narró un episodio local, altamente dramático y emocionante", cuya veracidad pudo más tarde confirmar. También llegó a conocer, "en un rancho humilde semiescondido entre las frondas del Olimar", "a Juana, una tierna y sentimental criatura, una descolorida flor silvestre que se moría de un mal extraño e invisible". Viana decidió escribir un cuento que desembocara en el episodio contado por el gaucho, colocando a esa joven en el papel femenino.

El cuento, que se iba a llamar "Margarita blanca", se transformó en novela, y cuando ya la estaba haciendo imprimir comprendió que los dos capítulos finales, "los que encerraban el episodio originario, estaban de más en el nuevo plan, desde que no agregaban nada a la idea fundamental y que, además, por su extrañeza, podrían ser juzgados inverosímiles, haciéndole perder a la novela el carácter de estudio serio, real, casi científico, que para mí tenía." Las críticas a la novela, así como los elogios, surgieron desde la primera edición. Viana termina el antedicho Prólogo expresando:

"me empecino en creer que es "Gaucha" una obra de sentimiento, una obra de verdad y hasta una obra de ciencia".

Los dos capítulos finales responden al siguiente contenido:

XIII.-Juana de nuevo en la Estancia. Continúa

el retrato de Casiana. Lucio (venido poco antes a esa estancia) escucha finalmente su confesión. Duelo a facón de Lucio y Lorenzo, intervención de Casiana.

XIV.-Juana y Lucio dejan la estancia; actitud de las sirvientas del capataz y de doña Brígida. Llegada al Puesto del Fondo; reacción de don Zoilo. - Lucio: su concepción de la vida y de la nueva situación. Ataque de Lorenzo y sus secuaces: muerte de Lucio y de don Zoilo; huida de Juana a los bosques del Cebollatí; captura, violación colectiva; muerte de Juana.

#### "GAUCHA": REALISMO Y NATURALISMO.

Las últimas expresiones de Viana en su Prólogo - estudio serio, real, casi científico, obra de verdad y hasta de ciencia- llevan como de la mano a recordar que Viana quiso situarse, más que en el terreno del realismo, en el del naturalismo.

Aunque los dos términos son usados a veces como sinónimos, conviene puntualizar que el primero es una actitud o tendencia que asoma en mayor grado a lo largo de toda la historia de la literatura, y más específicamente en el siglo XIX, como reacción contra el romanticismo; en tanto que el segundo, que pretendió ir más allá del realismo, respaldándose en las nuevas ideas científicas, es actitud sustentada fundamentalmente por Emilio Zola (1840-1903) en sus novelas y en manifestaciones doctrinarias ("La novela experimental"). Zola entendía no ser simplemente un artista, sino también un hombre de ciencia, y declaraba que la novela no debía limitarse a observar sino a experimentar. Dicho de otro modo: tomados ciertos personajes, con ciertas características hereditarias y en determinado ambiente, los resultados de sus interrelaciones y conflictos serán necesariamente tales y cuales. Pero salta a la vista que hay una gran distancia entre una experiencia de laboratorio, que puede repetirse una y mil veces

y las "experiencias" imaginadas por un narrador y resueltas sobre el papel. Hoy se puede sostener que Zola fue un gran novelista a pesar de sus pretensiones de experimentador.

Las debilidades de Javier de Viana, como las de los demás seguidores de Zola, provienen de ese autoengaño. Viana reconoció la influencia de Zola en su obra, y asimismo las de Maupassant (1850-1893), Turguenev (1818-83) - fue amigo de aquéllos en sus largas estancias fuera de Rusia y su obra se mueve en terrenos afines-, y también de Leopoldo Sacher-Masoch (1836-95). Este austríaco tiene poco que ver con realismo o naturalismo, su importancia literaria es escasa, sus novelas se leen poco y, salvo mejor información, es probable que hayan sido los estudios de medicina de Viana (que no llegó a recibirse de médico, aunque pensaba especializarse en psiquiatría - según testimonio de Justino Da Rosa en su libro) los que lo hicieron conocer a este autor en su significación extra-literaria: pues de él deriva la expresión "masoquismo", o sea la deformación de la sensibilidad - opuesta a "sadismo" - que consiste en hallar goce en el sufrimiento propio, provocado por otros o por uno mismo; esa sensibilidad enfermiza encuentra ecos en personajes como Juana.

Zum Felde señalaba que Viana no es realmente "un psicólogo, sino un fuerte pintor objetivo; la verdad íntima de sus personajes hay que buscarla en su acción misma; son reales sus tipos mientras obran, mientras se mueven, mientras hablan ellos mismos; dejan de serlo cuando el autor los analiza y explica. Todo lo que en sus cuentos es producto de su observación directa, de su propia intuición, es de un acierto pleno; todo lo que es producto libresco de su pseudo-psicología científica, es falso y flojo hasta la puerilidad. Pero sus cualidades pictóricas, la verdad de sus descripciones, el rigor de sus relatos, bastan para dar a su "

obra palpitante vitalidad y valor literario positivo".

Ahora bien: "Gaucha" rebosa descripciones y análisis. Don Zoilo y Juana son examinados y reexaminados para explicar su manera de ser. Así aparecen defectos mayores de la novela: es excesivamente explicativa, la acción se demora y esos dos personajes fundamentales son, si no imposibles, poco probables, nada típicos, al revés de lo que ocurre con los otros dos personajes principales de la historia: Lucio -el gaucho sencillo y toscó encarrilado en los trabajos de estancia- y el rubio Lorenzo, matrero -despiadado.

Si bien Juana -en uno de esos momentos introspectivos en que vuelve a sentirse distinta de todos los demás- halla que el viejo trenzador es "el tipo de la raza" (capítulo XII), la insistencia del autor en subrayar su primitivismo extremo, su animalidad, su desprecio por el lenguaje, aleja irremisiblemente a Zoilo de la llamada "raza" gaucha, aun considerándola, como lo hace Viana, en regresión. Aunque ciertas consideraciones ("él, que no había amado nunca, que no había sentido el calor de ninguna amistad, que ignoraba lo que era un sentimiento") puedan hacer pensar en compararlo con el Viejo Vizcacha, Zoilo ha involucionado mucho más que el personaje de José Hernández.

A pesar de todo, este ser infrahumano cobra existencia en la novela y se hace tan real como el pantano vecino a su mísero rancho. Para Serafín J. García, el retrato que hace Viana de don Zoilo "convigor y acierto extraordinarios, cuenta sin discusión entre los mejores que haya producido en todo el curso de su historia nuestra literatura". Para Arturo Sergio Visca.

"es posible afirmar que Viana no 'ha pensado' a don Zoilo sino que lo 'ha visto', y, consecu-

entamente, lo ha hecho ver intensamente en toda su verdad humana y novelesca. Don Zoilo no está 'dicho' sino 'mostrado' y aunque Viana intenta a veces explicarlo, sus explicaciones no estorban: le es fácil al lector (cosa que no ocurre siempre en el caso de Juana) saltarse mentalmente sus explicaciones. Es en sus movimientos, en sus reacciones casi silenciosas - ante Juana y Lucio, ante el rubio Lorenzo y el comisario, que se le ve entero. Y especialmente en el capítulo VII, cuando como una fiera silenciosa y de instinto seguro recorre el estero y recoge a Juana que está desvanecida 'al pie del viejo ceibo', y en el capítulo final, cuando gruñendo "casa mía, casa mía" lucha contra el rubio Lorenzo."

Agrega todavía Visca, recordando el personaje homónimo de "Barranca abajo":

"El don Zoilo de Sánchez es (aunque no quizá en la intención de Florencio Sánchez un gaucho incapaz de adaptarse a las nuevas condiciones de vida que le impone la evolución social. El don Zoilo de Viana es la inmovilización de la vida en el estadio primario del instinto. Su figura es enigmática pero clara. Lo que tiene don Zoilo de enigmático, es lo que tiene de enigmático el bárbaro para el hombre civilizado". ("Tres narradores uruguayos", Edit. "Banda Oriental, 1962) (Véase al final de estas páginas, el examen que hace Visca de la distinta adecuación al medio de los cuatro personajes principales de "Gaucha").

Viana no estudia a Juana con la objetividad que le es habitual: es evidente su lástima por el destino "de aquella pobre alma atormentada, que se había paseado extraña y sin objeto por la vida". En el citado estudio de Visca sobre "Gaucha", este crítico recoge una opinión de Dionisio Trillo Pays, se-

gún la cual "Juana es un autorretrato psicológico del propio Javier de Viana" (lo que podría aceptarse en el mismo grado que la afirmación de Flaubert: "Madame Bovary soy yo"). Visca parece compartir la opinión parcialmente, en el sentido de que Juana es "la representación concreta de nuestras reacciones" (que el propio Viana ejemplifica) "de seres situados entre la civilización y la barbarie", de los que "sentimos su misma atracción atávica ante la barbarie y su misma civilizada repugnancia ante ella"

Debe tenerse en cuenta, que respecto a la crítica cada morosidad de "Gaucha", la época en que fue escrita: las novelas del siglo XIX solían abundar en descripciones y análisis, a diferencia de lo que suele ocurrir en las del presente, que se limitan a mostrar al hombre a través de su conducta y no se detienen sino en los más imprescindibles rasgos del medio que los rodea.

El Paisaje, obsesivo, omnipresente, no es un mero elemento decorativo: es el fondo indispensable para esta historia trágica, y aunque puedan reprochársele a Viana las reiteraciones, cada una de ellas vale por sí misma. "En 'Gaucha' tengo cuatro descripciones de un mismo bañado; lo observé en diferentes horas, en días distintos y con distintos estados de alma", declaró Viana (reportaje publicado en "Nuestra América", Buenos Aires, 30/IX/926) He aquí una de ellas, correspondiente al paseo que hacen Lucio y Juana:

"Al norte y al sur, al este y al oeste, por doquiera tendieran la mirada, no veían otra cosa que la incomensurable mar oscura del bañado. Y ni un sonido, ni una voz, ni un canto de ave, ni un rumor de voces, ni un rozamiento de ramas turbaban la tierna melancolía de la tarde. El pajonal extendíase infinitamente, con su apariencia de océano bonancible incapaz de encrepamientos, traiciones y rugidos. Apenas si algunos caraguatás -más altos y más pálidos- descollaban sobre la uniforme vegetación. Después, la espadaña y la achira confundían sus hojas

con las hojas silicosas de las gigantes gramíneas. A lo lejos, muy lejos, una línea oscura denunciaba el bosque de Gutiérrez, y todavía más lejos, una especie de vapor gris, que costaba trabajo separar del gris claro del horizonte, indicaba la sierra, la alta y abrupta sierra a cuyos pies corría runcroso el Cebollatí. A los lados era difícil adivinar donde concluía el bañado y comenzaba la tierra firme; todo era uno, y el campo, inmenso, se presentaba desde allí como un interminable esteral, sin límites visibles, ampliamente iluminado por la luz transparente de una tarde de invierno templada y serena. Desde allí no se veía ninguna vivienda -ni aún los ranchos del trenzador-, ningún grupo de vacunos, ningún rebaño de ovejas, ninguna manifestación de vida. Aquella soledad producía en el alma como un deseo de anonadamiento, de aniquilarse, de desaparecer; se estaba allí como sobre un árido peñasco perdido en la inmensidad del mar. Habitualmente los chajás pasaban batiendo las alas pesadas y los patos silvestres cruzaban veloces en grandes bandadas oscuras; pero ese día los chajás debían dormir en la loma y los patos debían bañarse en la laguna, del mismo modo que los ofidios reposaban letárgicos en sus cuevas. Había algo de opresión, algo de enfermizo; parecía que la naturaleza respiraba con pena." (capítulo V)

Rodríguez Monegal, en un minucioso análisis de la novela (publicado el 30/XI/956), considera que los catorce capítulos pueden dividirse en cuatro grupos:

I a III (Zoilo, Lucio; retrospectivamente, Juana y Lucio niños; Juana yendo a vivir con su tío Zoilo)  
IV a VIII (visita de Lucio a Juana, en la cual se comprometen; morbosas introspecciones de Juana, visita imprevista del rubio Lorenzo; suicidio frustrado de Juana; viaje de Juana a la Estancia de López)

La clasificación propuesta aparece confusa a esta altura. La vida de Juana en la Estancia, que se prolonga varios meses, permite a Viana incluir con acierto

nuevos personajes; el estanciero y su mujer, el capataz, el héroe, el comisario -ya dibujado en su fugaz aparición del cap. VIII- y Casiana. este escenario ocupa los capítulos IX y X, que pueden formar grupo aparte.

Son los capítulos XI y XII los que deciden el destino de Juana; de regreso junto a Zoilo, el rubio Lorenzo la sorprende a solas pero, a su modo, la respeta; luego, regresa en ausencia de Zoilo y la toma satisfaciendo su instinto. Aquí terminaba la primera versión. Doblemente inconclusa, pues la historia reclamaba un verdadero desenlace, aunque Viana no lo pensara así. Quizá lo que intuyó, en realidad, fue lo que señala Rodríguez Monegal: que las dos historias, la de "Margarita Blanca" y la de la joven bárbaramente violada y entregada a la muerte, eran de "naturaleza absolutamente dispar", adecuadas para componer dos narraciones distintas.

Los dos capítulos suprimidos (luego agregados) permiten vislumbrar un final feliz; Lucio acepta con el mismo amor a Juana, cuya desventura conoce. Pero el rubio Lorenzo reaparece, esta vez en la estancia, a la que ha vuelto Juana; y se batan en un duelo que es cortado por un tropiezo de Lorenzo y la intervención de Casiana. Ya en el Puesto del Fondo, a donde Juana ha regresado con Lucio, el rancho es asaltado por Lorenzo y sus secuaces y se llega a la tragedia definitiva y feroz.

No importa demasiado discutir si la obra puede dividirse en cuatro o cinco o en más partes; la estructura es uno de sus puntos débiles, fruto de un tratamiento desacertado. "El cuento se estiró a novela", anota Rodríguez Monegal, quién en un comentario anterior (revista "número", volumen especial, 1950) había escrito:

"...insuficiencia psicológica de los personajes, abuso de las descripciones, simbolismo discutible, copiosa cursilería. Presenta, además, con ejemplar nitidez, un vi-

cio de origen; Viana (como buen cuentista) es un maestro de la situación, de la anécdota, pero no sabe dar un proceso. Y lo que la novela quiere es eso precisamente".

Hay motivo para examinar a GURI junto con "Gaucha". Escritas en fecha próximas entre sí, ambas son obras ambiciosas (Guri tiene la mitad de la extensión de aquella, lo que la ubica en la categoría de novela corta o nouvelle). En ambas se muestran situaciones de psicología patológicas y sus temas son sólo a medias verosímiles. En este caso, no tanto por la enfermedad misteriosa que consume a Guri, sino sobre todo por el punto de arranque de la historia; no resulta creíble que un gaucho se sienta afectado tan intensamente por su relación con una prostituta. Naturalmente, si se acepta ese problema moral (que sería mucho más lógico en un hombre de otra formación), es más fácil aceptar su eclosión en la forma en que Viana lo presenta. El resto fluye sólo y es, ahora sí, justamente lo que podía esperarse en una mentalidad altamente supersticiosa y sugestionable. El culto autor se cuida -y es un acierto, como en "La Vencedora"- de insinuar siquiera una explicación científica o psicológica.

Por lo demás, Viana demuestra en "Gurí" la misma excepcional destreza que en "Gaucha" para pintar personajes y ambientes con total verismo, y especialmente para hacer sentir la consustanciación de Gurí con su tierra, como lo había hecho respecto a don Zoilo, a Lucio y a Lorenzo.

## EL CUENTO

En la novela, como en el cuento (al que se estaría tentado de llamar "hermano menor" de aquella, si no fue se porque es mucho más antiguo, ya que procede de la necesidad natural del hombre de relatar cosas), caben todos los temas imaginables y todos los enfoques son posibles. La intención primordial es y ha sido siempre entre tener relutando; se agrega a veces otra, oculta o visible: la de educar, sugiriendo una verdad a través de hechos imaginados por el autor. Los temas pueden hallarse estrechamente conectados con la realidad o estar muy lejos de ella, tratar hechos cotidianos o extraordinarios o aún imposibles; y hacerlo con tono grave o festivo; y pueden estar contados en tercera persona o en la primera, como experiencia propia del narrador o presenciada por él.

Pero esa amplitud máxima de posibilidades no impide que existan limitaciones, que son mucho más rigurosas en el cuento que en la novela. Decir que debe haber un planteo, un desarrollo y un desenlace es señalar la más general, vigente a sí mismo en las obras de teatro y en la epopeya, antecesora de la novela.

Las definiciones del cuento y de la novela son numerosas y, probablemente, ninguna contempla todas las posibilidades. Lo mismo ocurre con las características que se les exigen. Más de un crítico ha señalado que brevedad e intensidad son indispensables en el cuento moderno. Mal parados quedarán entonces millares de excelentes cuentos largos, así como aquellos cuentos breves en lo que lo acuciante no tiene cabida (como en muchos de Chejov y de Viana; basta recordar el celebrado "Puesta de Sol", donde todo se reduce a que dos paisanos viejos matean después de la faena, sin nada especial que decir). Por otra parte, la intensidad puede y debe surgir ajena a la brevedad.

Es válido considerar que toda narración -cuento o novela- debe integrarse con tres elementos: escenario, personajes, acción (o lo que es lo mismo, espacio,

personajes, acontecimientos). Cada uno de ellos aparecerá en medida mayor o menor, uno de ellos podrá predominar sobre los demás o ser casi inexistentes, o bien la importancia de cada elemento equilibrará la de los otros dos. Es de por sí evidente que, por simples razones de extensión la novela (cuyas dimensiones pueden ser muy variadas), la novela corta, el cuento largo (que no siempre es fácil de distinguir de la anterior) y el cuento breve presentan exigencias cada vez mayores en cuanto a la acertada dosificación de aquellos elementos.

Cada uno admite infinitas variantes: el escenario (lugar donde transcurre la narración) puede ser el campo, una calle, una casa, una habitación; los personajes pueden ser excepcionales (como en Hemingway) o vulgares (como en Chejov); y deben ser pocos, o uno solo, en el cuento, en tanto que la novela admite a veces centenares; la acción puede reducirse a un hecho fundamental, y éste no es necesariamente externo (puede ocurrir aunque no es lo común, en la mente del protagonista). Advertía Horacio Quiroga en su Decálogo del perfecto cuentista:

"No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adonde vas. En un cuento bien logrado las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas."

Lo que afirma Quiroga tiene especial significación en el cuento corto, del cual fué cultor magistral. En un artículo complementario ("La retórica del cuento") agregaba:

"En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de transmitir vivamente y sin demora sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía, y la brevedad del relato, que la definen. Tan específicas son estas dos cualidades, que desde las remotas edades del hombre, y a través de las más hondas convulsiones literarias, el concepto del cuento no ha variado"(1)

(1) En esta misma colección de Manuales de Literatura

## LOS CUENTOS DE JAVIER DE VIANA

Si los errores y debilidades señaladas por diversos críticos parecen demostrar que Viana tenía una noción poco rigurosa de lo que debe ser una novela, sus cuentos, muestran en cambio, una destreza excepcional. Desaparecen en ellos teniendo en cuenta que esta afirmación no tiene un carácter absoluto- las debilidades de ritmo y de estructura, las referencias eruditas, el peso oprimente de teorías pseudocientíficas o psicológicas que abruman a "Gaucha". Y, como ha sido a sí mismo advertido, la visión pesimista de Viana (más radical que la de Zola, más cerca de la fría impassibilidad de Maupassant), si bien es patente en muchos de sus mejores cuentos, cede el paso muy a menudo a un apreciable sentido del humor (lo cual puede deberse a más de una causa).

A pesar de que los que dijo haber sido sus maestros, con excepción de Maupassant, fuesen sobre todo novelistas, y aunque no conociera el Decálogo del Perfecto Cuentista (que Quiroga relató cuando la muerte de Viana estaba próxima) ni tal vez ningún otro, Viana aprendió que el cuento es un género difícil que no admite digresiones, que debe expresar lo sustancial que los personajes deben tener vida propia y hablar su lenguaje y no el del autor, que el ambiente en que se desarrollan sus vidas las determina en buena medida. Tenía a su favor, además, un gran poder de observación, del cual se jactó en la citada entrevista:

(1) pueden consultarse, en relación a los temas cuentos y novela, el N.º 31 (Jorge Liberati: "Edgar Poe") y el N.º 39 (Sylvia V. de Acosta: "Ernest Hemingway").

"Mi vista es un lente fotográfico muy diafragmado; hago un inventario visual muy minucioso y a veces no me conformo con el resultado obtenido". Consciente de ello, se dedicó a mostrar solamente personajes y ambientes próximos a su experiencia.

Se ha dicho que la Literatura es más verdad que la Historia misma. Esta afirmación paradójica encuentra una de sus tantas confirmaciones en la obra de Javier de Viana: ningún texto de Historia permitirá un acercamiento tan directo, íntimo y verdadero al hombre de campo, tal como era y vivía en la época en que Viana lo muestra.

Ningún autor ofrece como él un tan amplio registro de sus modalidades, de sus aspectos positivos tanto como de los negativos. Difícilmente podrán encontrarse en la narrativa mundial páginas más sombrías, personalidades más siniestras (o simplemente más cercanas a la animalidad total) que las que presentan cuentos como "Los amores de Bentos Sagrera", "Teru-tero" o "En las cuchillas". Tampoco será fácil hallar un sentido de la amistad más hondo, una dignidad mayor, que en narraciones como "La yunta de Urobolí".

La vida entera del paisano rioplatense (la acción se ubica, según los casos, en uno u otro lado del Plata) está en esas "Escenas de la vida de campaña", como las llamó Viana, recordando a Balzac. Sus temas: la doma, la yerra, las carreras de caballos, sus sentimientos tanto en los hombres como en las mujeres: la amistad, el amor, los celos, el donjuanismo, su admiración sin límites por un caudillo; la astucia, la picardía; el juego como vicio irreprimible; las supersticiones; el coraje, unido a la barbarie demasiadas veces; las revoluciones y sus consecuencias aniquiladoras para una existencia normal. El extranjero -el español y el italiano, sobre todo- que en esas décadas afluyó a Montevideo y también al interior del país, contribuyendo a cambiar su fisonomía, asoma en cambio fugazmente.

## EL DIALOGO

Es infaltable en toda la producción de Viana, y ha merecido el elogio unánime de la crítica (razón que hace sentir como más lamentable la inaccesibilidad actual de sus obras teatrales). Plantea, naturalmente, el problema de que hasta qué punto es lícito el empleo de regionalismos (que Quiroga, por ejemplo, usó con suma parquedad); los cuales -es inevitable- dificultan la comprensión y el disfrute del lector, que puede ser totalmente ajeno a esa habla. El rioplatense que habita ciudades encuentra palabras y frases cuyo sentido se le escapa; piénsese en lo que tales expresiones significan para una traducción y para un lector de otro idioma. Por otro lado, esos regionalismos contienen el más directo sabor campesino y no es lógico diluirlo. ¿Que sería, sin ellos, un poema como "Martín Fierro" en el que, casi toda su extensión, quién habla (o canta) es un gaucho? (Existe sin embargo, una versión expurgada de algunas expresiones y llevada "a un castellano más depurado"; la de Juan Manuel Cott; y una traducción al árabe). La cuestión, en definitiva, es insoluble, y nadie más que el autor puede tomar decisión en uno u otro sentido; con lo que perderá en difusión universal ganando en compenetración regional, o viceversa.

Los primeros años de Viana como narrador demostraron su preferencia por los cuentos largos; tenía mucho que decir quería decirlo bien y minuciosamente. En ellos (incluidos en "Campo" y "Gurí", algunos más en "Leña seca"), el ritmo es lento y las descripciones abundantes.

Es bien sabido que las ambiciones de Viana en superarse a sí mismo como narrador fueron derrotadas por apremiantes necesidades económicas, que lo llevaron a fabricar velozmente numerosos cuentos (declaró en la entrevista citada, haber escrito cuatro en tres horas: iba a ser desalojado en su casa al día siguiente). El resultado inevitable fué que la cantidad ter-

minó por ahogar a la calidad. (Puede sospecharse ese declive con sólo observar el índice del segundo tomo -el de los cuentos cortos- de la selección preparada por Visca para la colección de Clásicos Uruguayos: 22 cuentos tomados de "Macachines", 1910; 11 de "Leña seca", 1911 (aquí se incluyen dos narraciones largas: "La tapera del cuervo" y "Facundo Imperial", que cuentan entre las más sombrías que escribió); 7 de "Yuyos" 1912; 5 de "Abrojos", 1919; ninguno de obras posteriores.)

## LA VENCEDURA

Como ocurre siempre en los cuentos largos de Viana, esta narración que integra "Campo" está dividida en varias secciones, las cuales significan una gradual preparación para despertar el interés del lector, hacerle conocer a los cuatro personajes y su situación, impactarlo con la desgracia de Juan y llevarlo, espectador, a la tensa escena final.

La primera parte describe con suma elocuencia la desolación provocada por una guerra civil: de la estancia no quedan sino ruinas; el estanciero, su hijo Juan y dos ayudantes -todos han regresado al terminar la revolución de la que participaron- se ponen a trabajar duramente para reconstruirla.

La segunda parte muestra a Juan y a su amigo Gutiérrez cortando paja brava en un bañado, para con ella techar un galpón; Juan es mordido por una víbora venenosa

La tercera y última parte admite una subdivisión: el organismo de Juan es convulsionado por el veneno; ante la consternación general, y resultándole inútiles los remedios caseros, su cuerpo se hincha y se desfigura, anunciando una muerte que parece inevitable; Viana individualiza las reacciones de cada uno de los que presencian la agonía. Luego, el padre sale a caballo y regresa con "el tío Luis", un pardo que es "curandero de fama" por "su sabiduría y raro don para vencer" (es

decir, para realizar las ceremonias mágicas que permiten triunfar sobre el mal).

Las páginas finales muestran en detalles la actividad del curandero la preparación del brebaje dado al moribundo y, palabra por palabra, la "extraña oración" que completa el tratamiento; todo ello ajustado al primitivo pensamiento mágico y por lo mismo en las antípodas de lo racional (una figura cuyo origen es milenario y se ha perpetuado hasta llegar al curanderismo gaucho, trazada sobre el suelo; tierra mezclada con agua y dada a beber al enfermo; vaso roto a propósito cuyos pedazos son contados escrupulosamente); la incertidumbre de los presentes (y del lector) se acrecienta porque el viejo curandero apenas sabe contar y debe hacerlo bien para formular la oración. El golpe maestro lo da Viana inmediatamente después, al asegurar el curandero con plena confianza (en su castellano abrasilerado) que ya no hay peligro y reclamar los merecidos tragos de caña brasileña.

Las necesarias líneas finales, ya desaparecida la tensión emocional, muestran al grupo de hombres festejando, quince días después, el completo restablecimiento de Juan. Viana omite cualquier agregado explicativo, que hubiera desmerecido el cuento: se ha limitado, objetivamente, a exponer como han sido las cosas (una sola palabra: "¡Misterio!", anterior al climax del cuento, alude a éxitos anteriores del curandero). Un caso análogo, aunque de distinto origen, lo da Viana en "Gurí", donde no se encuentra a quien sepa vencer, y por lo mismo el desenlace es fatal.

#### PAJARO BOBO

Este cuento, que pertenece también a "Campo", es dividido por su autor en cinco partes. La primera transcurre en una estancia y luego en el campo; en adelante la acción se desarrolla en un pueblo (lo que es poco frecuente en la narrativa de

Viana): en un café donde se juega al truco (II), en una sala clandestina, de juego, "templo asqueroso del vicio pobre" (III), en un almacén y despacho de bebidas (donde excepcionalmente también, el dueño no es rioplatense ni brasileño sino gallego) (IV) y en un rancho situado en las afueras del pueblo (V).

Este desfile de ambientes pueblerinos, todos en mayor o menor grado miserables, permite a su vez presentar una serie de personajes igualmente lamentables y mostrar los ámbitos en los que el protagonista se siente a sus anchas. Viana no indaga las causas de esa triste realidad se limita a mostrarla y queda a cargo del lector la presunción de que debe repetirse en muchos pueblos.

Pájaro-bobo es un tipo humano degenerado, vividor, sucio moral y físicamente, "que en sus mocedades había sido gaucho, algo gaucho al menos", gaucho sin hogar, cínico, corrompido y haragán", "alma podrida de hombre estéril para todo bien", cuyo ideal era:  
"Ninguna obligación a que sujetarse, ningún amo a quien obedecer, ninguna ley moral que cumplir: ¡esa era vida!"

Se llama Pancho Carranza, pero ha sido apodado Pájaro-bobo debido

"a su aspecto desgarbado y ridículo, a su modo de hablar pausado y torpe, a su holgazanería proverbial y a su hábito de andar muy lentamente, echado su cuerpo hacia atrás y estiradas las piernas como chajá"

Las abundantes descripciones del protagonista serían un defecto del cuento si el autor no lo mostrara desde el principio en acción, primero cuando es desabridamente invitado a irse de la estancia donde abusaba de la hospitalidad tradicional, después recorriendo esos turbios ambientes que le son familiares.

El final (que podría llamarse, en mal sentido, cinematográfico), estropea el realismo descarnado que recorre desde la primera a la última escena y da una solución

que tal vez sea moralmente satisfactoria (aunque ninguna transformación se puede esperar de tal personaje) pero que no ha sido preparado (hubiesen bastado algunas líneas) para que aparezca como probable.

#### EN LAS CUCHILLAS

Forma parte de "Gurí", pero está fechado -en Montevideo- en 1896, año en que apareció "Campo".

Encara, como "La trenza" y "Persecución" (ambos de "Campo") el tema enunciado por el título de este último cuento: la cacería del hombre, del guerrero vencido en alguno de los tantos combates de la época de las revoluciones. Son tres enfoques de un tema donde campean el heroísmo y la barbarie. Es el mismo tema que Acevedo Díaz desarrolló con mano maestra en "El combate de la tapera"; pero Viana prefirió enfocar casos en que la persecución se centra en un solo individuo.

Los tres se diferencian claramente entre sí.

LA TRENZA es el primer cuento escrito por Viana todavía adolescente, y a su respecto declaró que lo hizo

"indignado por el criollismo falso que se abría campo bajo el empuje de escritores que en esa época desconocían en absoluto lo que era nuestra campaña y nuestros paisanos" (reportaje citado)

En esta narración inicial el núcleo de interés es la figura de un caudillo anónimo de quien no se dan antecedentes -ni hacen falta- mostrado primero en el ataque, con un pequeño número de gauchos, a una fuerza superior -lanzas contra armas de fuego. El personaje se agiganta aún más en la derrota, la huida -para evitar el afrentoso deguello- y la muerte inevitable. Un toque final humaniza al caudillo: la trenza ensangrentada que saca de su pecho herido y sus últimas palabras: "¡Pobre china!"

PERSECUCION comienza aclarando que el episodio ocurre durante la Revolución de Timoteo Aparicio, en 1870 (contra el gobierno de Lorenzo Batlle); pero ese dato importa poco: el episodio pudo ocurrir durante cualquier otra guerra civil. Se trata de la persecución implacable de tres hombres, uno de los cuales había agraviado mortalmente a Nieto, jefe de los perseguidores. Los motivos de Nieto son dos, pero el segundo prima incontestablemente:

"-Primero porque es blanco; y pa mí, blanco y perro es la misma cosa.

(.....)

-"...este trompeta hijo'e perra, pasó con una partida por Tupambaé y me asaltó la casa. Entonces se limpió las manos en mi china, y después le pegó juego al rancho y se alzó con mi tropilla de bayos."

Un joven capitán, militar de escuela, separado por los azares de las luchas de sus tropas, se ha visto forzado a agregarse a la partida: es el testigo civilizado que contempla impotente la venganza del "airado montonero", quién alcanza y "deguella de oreja a oreja" a su enemigo personal. Y luego:

"Mudo de terror, el joven quedó como petrificado, mirando con asombro a Nieto, quién, sentado tranquilamente en el suelo, estaba picando tabaco con el facón, cuya hoja, mal limpiada en las ropas del muerto, aún conservaba sangre."

Mientras en "La trenza" la glorificación del heroísmo era lo fundamental, empieza a advertirse aquí, como en el tercer cuento (y en otros el tan señalado conflicto interior de Viana entre su admiración por el coraje gaucho y su horror por la bestialidad que lo empañaba.

EN LAS CUCHILLAS evidencia un tratamiento del tema sin duda superior. Dobla en extensión a los otros dos y comprende siete partes o capítulos breves. El comienzo es abrupto:

"La primera vez que le bolearon el caballo tuvo

tiempo para tirarse al suelo, cortar las sogas y montar de salto; pingo manso, blando de boca y ligero para partir, el tordillo recuperó de un solo trote el corto tiempo perdido. El segundo tiro de las bolas lo paró en el astil de la lanza, donde las tres marías se enroscaron a la manera de culebras que juegan en las cuchillas durante el sol de las siestas, y como el jinete viera que las piedras eran bien trabajadas -piedras charrúas, seguramente-, que el retobo era nuevo y en piel de lagarto y las sogas de cuero de potro, delgadas y fuertes, pasó rápidamente bajo los cojinillos la prenda apresada. Y siguió huyendo"...

Toda esta primera parte (una sola página) ilustra vivamente acerca del hombre en fuga "sobre la cuchilla alta, dura, seca, quemada, lisa como un arenal y larga como el Río Negro". La minuciosa descripción permite ver a la vez el tantas veces demostrado conocimiento de Viana en cuanto a vestimentas, arreos, armas, tácticas, pormenores del paisaje y su enorme capacidad para poner al alcance del lector lo que se ve, se oye o se huele en los escenarios que elige. Aunque todo el cuento es antológico, todavía cabe destacar, en esta primera porción, su último párrafo:

"De lejos, caballo y jinete casi se confundían. Los perseguidores veían en los flancos del bruto las piernas del calzoncillo, infladas, blanqueando y saltando como enormes maletas de vendedor ambulante; después una mancha negra: la camiseta de merino, con un triángulo blanco formado por la golilla que caía sobre la espalda; finalmente, otra mancha oscura, más pequeña y movable, constituidas por las melenas confundidas del hombre y del tordillo."

Es, como se puede apreciar, un veterano valiente y diestro el que huye, seguro de sí mismo, tras una batalla perdida; un soberbio representante del gaucho en su mejor época, por lo cual su destino resulta simbólico del destino de una raza destinada a desaparecer.

Lo acosa una partida de seis hombres: cinco jóvenes y un indio viejo, bien montados pero mal vestidos. Y como en "Persecución", el motivo es más personal que partidista: mientras galopan tras él van anticipando a viva voz el reparto que harán de su aseo y su vestimenta(II)

La cacería se suspende al caer la noche(IV), lo cual fortifica la confianza del perseguido, que continúa despacio la marcha mientras los otros acampan; más, a pesar de su conocimiento del terreno se extravía y, como en una pesadilla, torna a pasar tres veces por el mismo sitio (V). En la mañana es alcanzado y enfrenta a la partida; se defiende bravamente, pero cae moribundo(VI)

En esos momentos llega al galope un nuevo personaje, cuyo recuerdo había estado presente esa noche en los pensamientos de la víctima: es un jefe de partido contrario, pero amigo suyo; llega a tiempo para que no se ensañen con él y da algún consuelo a sus últimos instantes de vida. Este pasaje testimonia el valor supremo de la amistad para el gaucho y no es desmentido por la acción que lo sigue: para evitar que sus sufrimientos se prolonguen, lo ultima él mismo con su cuchillo (caso similar se da en La yunta de Urubolí, donde Segundo Rodríguez mata de un balazo a su amigo para que no sea degollado por los contrarios). Tras lo cual los perseguidores proceden al reparto de sus pertenencias. Todavía el autor muestra el horrendo aspecto del cadáver dos días después, cuando la partida vuelve a pasar por allí; sin omitir un comentario despiadado, pero nada improbable.

## EL DOMADOR

Incluido en "Leña seca", es un cuento menor escrito con la segura mano del narrador de larga práctica. Aunque su final no es del todo imprevisible, podría ser englobado -como "Lo mismo da" y "En familia", entre otros- entre los que Quiroga cultivó y llamó "cuentos de efecto"; vale decir, aquellos cuyo desenlace constituye una sorpresa para el lector -sin faltar, naturalmente, a la verosimilitud. No está demás citar aquí la reflexión de Quiroga:

"Un buen día me he convencido de que el efecto no deja de ser efecto (salvo cuando la historia lo pide) y que es bastante más difícil meter un final que el lector ha adivinado ya" (Carta incluida en "Vida y obra de Horacio Quiroga", Editorial Claudio García, 1939).

En este cuento hay solamente dos personajes en primer plano. Comienza presentando a Sabiniano, el domador; su destreza y su manera de ser le granjean el respeto de los hombres y el interés de las mujeres. Tras esta última mención surge oportunamente Blasa, la hija del patrón de la estancia que acaba de contratarlo: "una morocha bonita, engreída y habituada a rendir galanes por simple satisfacción de su vanidad femenina" Como podía preverse, trata de conquistar a Sabiniano; pero éste se mantiene insensible a sus atractivos y sus insinuaciones.

La narración contiene tres escenas. En la primera hay dos momentos: el breve diálogo entre Sabiniano y Blasa, en que ésta es ofendida por el frío desdén de aquél, y la magistral doma de "un tordillo negro que ella había elegido para su andar".

La segunda escena es tan breve como significativa: ante el elogio que alguien hace sobre las habilidades del domador, ella comenta despectivamente que vence el más bruto. A lo cual responde Sabiniano con una sentencia que resume toda su filosofía:

"Para poder domar, es preciso saber domarse a si mismo; nadie domina a los otros si no sabe domarse."

Esa afirmación prepara la última escena, que lleva al plano humano el dominio que en la doma del tordillo negro demostró Sabiniano, con idéntico resultado: el sometimiento completo de la mujer; y añade la revelación del afecto del domador por ella, que Viana mantenía cuidadosamente oculto.

## ALGUNAS OPINIONES SOBRE LA OBRA DE JAVIER DE VIANA

### Sobre "Gaucha"

"Cuando se afirma que el hombre es producto de su medio ambiente natural o social, o de su época, se expresa una verdad a medias o una media verdad. Esto es: algo que no es inexacto pero que no formula la verdad total, porque sólo atiende a una parte de la verdad. El 'medio' no es un molde que por sí solo conforme al ser humano. Es cierto que el 'medio' actúa sobre el hombre. Pero este es, para decirlo con palabras de Ortega y Gasset, un ser reactivo y no recibe pasivamente esa presión que ejerce sobre él su atmósfera vital sino que reacciona activamente ante ella. Entre el ser humano y su 'medio' hay, pues, una interacción en cual no es ciertamente la menos importante la acción del primero. Un tipo humano determinado no es en consecuencia un producto de su 'medio' sino expresión de una reacción ante el mismo. Estas reacciones son infinitas. Esquematisando, para atenerse al caso de "Gaucha", señalaré cuatro de esas posibles reacciones que configuran cuatro formas de relación con el 'medio'. Primera: inadaptación (por superioridad o inferioridad); segunda: adaptación constructiva; tercera: adaptación mimética; cuarta: adaptación agresiva. A estos cuatro tipos de relación con el 'medio' pertenecen respectivamente Juana, Lucio, don Zoilo y el rubio Lorenzo."

"Lucio es un ser sano y normal, naturalmente consustanciado con su ambiente. No hay en él otras perturbaciones que las que le produce el contagio de la inadaptación de Juana."

"Lucio es el representante de ese 'paisano' bueno y honesto, de virtudes y defectos mediocres, que abunda en la obra de Viana. Y anotaré de paso que éste, en cuanto es una conciencia moral, insinúa su adhesión y simpatía por esos personajes, pero como creador no se consustancia con ellos."

Los personajes 'buenos' son, casi sin excepción, los más pálidos e indiferenciados en la obra de Viana. Salvo cuando el 'bueno' es a la vez 'ladino' o, por el contrario, un poco tonto. Viana, en lo más profundo de sí, solo siente la atracción de lo hurafío y lo violento. Por esto, los personajes más logrados de Gaucha no son Juana y Lucio, sino don Zoilo y el rubio Lorenzo." (Arturo Sergio Visca: Tres narradores Uruguayos 1962)

"...la 'estancia cimarrona' que ve Javier de Viana difiere radicalmente de la que inspira "El gaucho Florido", de Carlos Reyles. En la novela de Reyles, la 'estancia cimarrona' vista como en una lejanía ideal por un escritor que, en esos momentos, tiene el corazón rebosante de nostalgia, está rodeada de un aire poético; es, muy especialmente, visión estética. Para Javier de Viana, en cambio la vida de la estancia es regresión y barbarie, malicie y prepotencia, vicio y crueldad. Recuérdense, como ejemplo, los capítulos de 'Gaucha' destinados a describir personajes y ambiente de la Estancia de López." (Arturo Sergio Visca, Prólogo a Selección de Cuentos, 1965)

### Sobre personajes de uno y otro período

"... Los personajes que aparecen en "Campo", "Gaucha" y "Gurí" refractan un tipo humano: el habitante de nuestra campaña en las tres últimas décadas del siglo pasado. Ese tipo humano no es ya el del 'gaucho en el período de su grandeza natural, en la genuinidad de sus atributos raciales, en la integridad de sus caracteres históricos', según define Alberto Zum Felde al tipo humano representado por Ismael de la novela de Eduardo Acevedo Díaz. Pero es, todavía, descendiente directo de él. Los personajes de las tres obras citadas, aunque reflejan los cambios sufridos por la vida de nuestra campaña en las últimas décadas del siglo XIX, son, todavía 'gauchos', aunque, digámoslo así, gauchos en proceso de generativo."

"En cambio, el tipo humano que aparece en los cuentos breves, y salvo algunas excepciones, pertenece a otra época: a la de los primeros años del siglo XX, cuando ya el 'gaucho' se ha transformado abiertamente en

'paisano'. Es, si cabe la expresión, el proletariado rural el que da la materia humana de estos cuentos, o, en otros casos, el pequeño propietario rural o el estanciero que ya ha abdicado las pretensiones de caudillo y se atiene solamente a su condición de latifundista." (Arturo Sergio Visca, Prólogo a Selección de Cuentos, 1965)

"Lo que hizo Chejov, con sus cuentos breves, en la literatura rusa del cruce de los siglos XIX y XX, lo hizo, con los suyos, Javier de Viana, en la literatura rioplatense de la misma época. Con indeclinable afán de observación y con mirada también indeclinablemente avizora, abarcó un horizonte humano pululante de seres de la más variada índole y, aunque no siempre con pareja calidad literaria, construyó un pequeño mundo narrativo pletórico de calor humano. Una de las tareas que convenirá emprender alguna vez, es la del censo de personajes dibujados en ese abigarrado mundo. Sería tan útil para el mejor conocimiento de nuestra literatura como para el mejor conocimiento de la realidad nacional." (Arturo Sergio Visca, Prólogo a Selección de Cuentos, 1965.)

#### Sobre el naturalismo de Viana

"Utilizando con destreza la manera zoliana -minuciosidad en la pintura de ambiente, crudo detallismo en el análisis de pasiones y vicios, regodeo y morosidad casi morbosos en la exploración de debilidades y miserias íntimas de sus personajes- Viana nos ofreció en su obra inicial ("Campo") una visión desnuda y lacerante de la campaña uruguaya. Concedor profundo de aquel medio agreste donde pasara buena parte de su vida -ora dedicado a los trabajos pecuarios de la estancia, ora ejerciendo el periodismo en pueblos del interior del país, cuyos alrededores se mezclaban y confundían con el campo mismo-, sus agudas facultades de observador permitieronle captar y asimilar los rasgos esenciales de la idiosincrasia criolla. Tuvo ocasión de ver y

tratar de cerca a los pocos ejemplares auténticos de gauchos que aún sobrevivían por entonces, especialmente en algunas apartadas regiones del Departamento de Treinta y Tres; se familiarizó con la vida y las costumbres de aquellos seres discolos, retraídos y huraños, en cuyo espíritu coexistía una curiosa mezcla de fatalismo y rebelión ante el empuje de los tiempos nuevos, que ya empezaban a desplazarlos por reacios, por inadaptados, de la que había sido antaño su órbita natural; los vió fluctuar indefensos, recelosos y desconfiados, entre el aluvión de circunstancias hostiles que arrojaba contra ellos el progreso, a cuya marcha estorbaban sin quererlo ni saberlo, constituyéndose así en la rémora perturbadora, en el obstáculo que era preciso abatir o echar a un lado del camino, sin ninguna clase de consideraciones."

"...se acercó a los galpones maloliente, a los ranchos destartados y sucios, a los arrabales pueblerinos donde campeaban a sus anchas el vicio y la depravación. De ahí la fuerza verista de sus cuadros de ambiente, a la que contribuyó también en alto grado su dominio del lenguaje criollo, que había llegado a conocer como pocos escritores. Tanto, que pudo utilizarlo de manera espontánea y natural, sin recurrir a artificios de ninguna clase, lo cual confirmó a sus diálogos una fidelidad extraordinaria. Cuando hablan sus personajes nos parece estar oyendo la lengua viva del campo en boca de paisanos de carne y hueso, y no a través de los esfuerzos de un hombre culto que busca reproducirla. Toda la gama de matices, de sugerencias, de intenciones más o menos embozadas; todo el grificismo de los símiles y la profusa figuración de un habla esencialmente metafórica; todo ese anfibológico trasfondo de malicia e ironía que contiene el lenguaje oral del gaucho, se reflejan con insuperable acierto en las páginas de Viana."

"No hay el menor asomo de ternura ni de piedad en los relatos de "Campo". Tampoco se advierte en ellos el menor intento de suavizar un rasgo innoble, de atenuar la fealdad de un acto ruin, de soslayar la abye-

ción o el envilecimiento en que suelen caer sus personajes. El narrador se ciñe a la verdad estricta de lo que ven sus ojos, aunque esa verdad repugne, aunque subleve, aunque duela. Jamás toma posición personal ante las disminuidas criaturas que pueblan sus rudas páginas. Para él no cuenta el abandono moral y físico en que viven los últimos ejemplares del gaucha. Lo ha presenciado y lo recoge en su obra porque es un hecho cierto, nada más. Tampoco le interesan las causas de ese injusto abandono ni sus posibles remedios. Y mucho menos se preocupa por encubrir con velos de ilusión, de amor o de piedad, ese panorama deprimente y sombrío. Su misión es exclusivamente de retina o de placa fotográfica: captar y reproducir la imagen real de las cosas. Si ellas son feas y tristes, tanto peor. Porque ante todo y sobre todo está la rigurosa realidad y fidelidad de los hechos, lo único que jamás y por ningún concepto se debe adulterar."

"Así entendía Javier de Viana sus deberes de escritor. Así lo había hecho también Zola al describir la vida de los mineros y de los campesinos franceses. Era lo que correspondía a todo buen naturalista: mostrar individuos y colectividades desde afuera, sin pronunciarse sobre el hecho historiado, sin pasión y sin lástima, sin odio y sin amor, con implacable y rígida objetividad. Lo demás era misión de gobernantes, de sociólogos, acaso de poetas."  
(Serafín J. García, diario "El País", 14/VI/59)

#### Temas y personajes reiterados

"El tema del caudillaje es constante en la obra de Viana, pero muy particularmente en su primer período. De la execración a la idolatría, lo vemos oscilar brusca y constantemente, pero aún en los momentos de mayor escepticismo sobre los valores encerrados en ese producto del medio campesino, el caudillo se le impone como presencia estética."

"En el otro extremo, los hombres de la ciudad, los 'doctores', los 'manates' (...) los representantes de la civilización, del progreso, lo van a decepcionar más y más:

cionar más y más:

" Los políticos de gabinete, los que nunca han entrado en el alma del pueblo y pontifican desde el altar de su ilustración libresca y con habilidad simiesca viven servilmente y se creen sabios traduciendo leyes sin tener en cuenta ninguna relación de causalidad, los tontos vanidosos de mi tierra"...  
("Con divisa blanca") capítulo XV)

"Hay tres relatos de "Campo" en los que aparece claramente planteada la oposición entre ambos mundos, el del gaucha y el del 'doctor': ('Ultima campaña', 'Por la causa' y '31 de marzo'. Los tres tienen un personaje común en coronel Manduca Matos, protagonista en 'Ultima campaña', figura importante en '31 de marzo' y personaje secundario y de corta aparición en 'Por la causa'.

"La aparición de un mismo personaje en diversos cuentos es un recurso utilizado en algunas otras ocasiones por Viana, pero que no llega, ni mucho menos, a tener carácter sistemático. En 'Leña seca' la pareja formada por el moreno Donato y su patrón Policarpo, aparece en tres cuentos: 'Entre púrpuras', 'Hermanos' y 'En tiempo de guerra'

"Más allá del tema de la disolución causadas por las guerras civiles y de la corrupción partidaria, hay otro que se infiltra por entre todos ellos y que no desaparecerá jamás de su obra: el tema de la decadencia nativa, de la indolencia gaucha, de la haraganería. Será un verdadero leit-motiv y puede afirmarse que en ninguno de nuestros escritores dicho tema alcanza, ni de cerca, semejante reiteración."  
(Heber Raviolo, Prólogo de "Campo", Edit. Banda Oriental, 1964 )

INDICE

Ubicación del autor y su obra. . . . .	Pág. 3
La época . . . . .	" 6
Comienzos de la narrativa uruguaya . . . . .	" 8
Gaucha . . . . .	" 9
Gaucha: realismo y naturalismo . . . . .	" 12
El cuento . . . . .	" 20
Los cuentos de Viana . . . . .	" 22
"La Vencedura". . . . .	" 25
"Pájaro bobo" . . . . .	" 26
"En las cuchillas", "La trenza" y "Persecución"	" 28
"El domador". . . . .	" 32
Algunas opiniones sobre la obra de Viana..	" 34

-----