

conversando con
ZUM FELDE

BIBLIOTECA NACIONAL

1

Q 8511

29.V5



MINISTERIO DE CULTURA

SECRETARIO DE ESTADO

DR. FEDERICO GARCÍA CAPURRO

BIBLIOTECA NACIONAL

DIRECTOR

DIONISIO TRILLO PAYS

Las entrevistas con don Alberto Zum Felde se realizaron los días 11, 15, 18 y 20 de julio del corriente año. La Sra. María Montecoral de Vera, funcionaria del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, efectuó la transcripción literal de la grabación en cinta magnética, cuya duración alcanza, aproximadamente, a las ocho horas. La versión que se publica respeta el contenido de los diálogos, aunque se debió proceder a la reelaboración formal, sintetizando algunas partes, reuniendo en un mismo capitulo algunos temas que habían sido tratados en distintos momentos, subtitulando, etc. El cuidado de la edición estuvo a cargo de las Sras. Alicia Casas y María Ofelia Montecoral de Vera. Colaboraron en otros aspectos los funcionarios del Departamento, Sra. Mireya Callejas de Echeverría y Sr. Carlos Nodar.

Carátula de Eduardo H. Galeano.

ARTURO SERGIO VISCA

Conversando con
ZUM FELDE



L.212.623

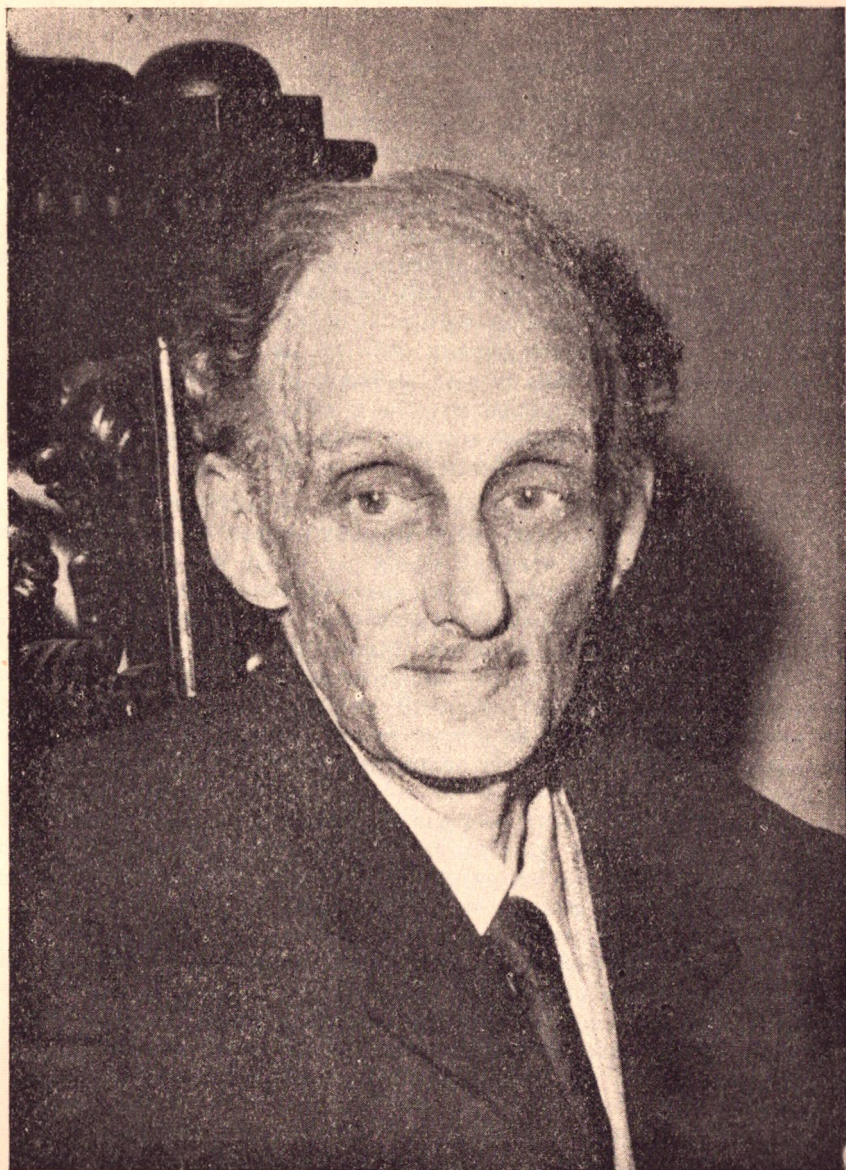
BIBLIOTECA NACIONAL
DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIONES

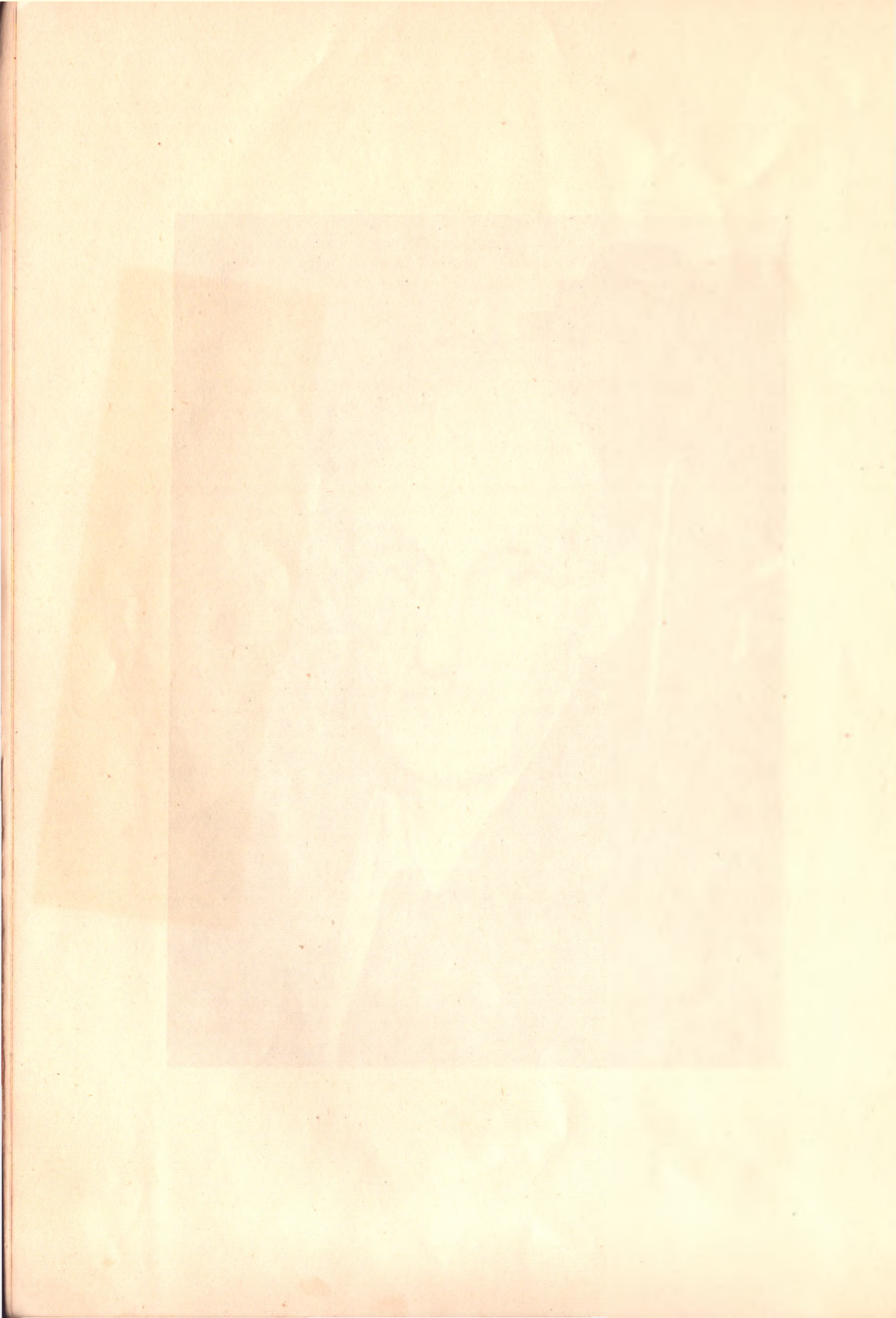
L.212.623

APQ 8511. 29.V5

Lez 1969







PRESENTACION

El lejano antecedente de la serie de **Reportajes Culturales** que con el presente se inicia, debe hallarse en el **Coloquio con don Alberto Zum Felde** realizado en la Biblioteca Nacional el 30 de agosto de 1968. En tal oportunidad, y ante numeroso y calificado auditorio, don Alberto Zum Felde respondió a las preguntas que el suscrito y los escritores Francisco Espínola y Arturo Sergio Visca le formularon. El **Coloquio** hizo evidente algo de antemano sospechable: la necesidad de preservar ese tesoro de recuerdos —parte de nuestra vida cultural— que conserva la entrañable memoria de quienes, como el ilustre interrogado de esa ocasión, han sido, en su larga vida, testigos y actores fervorosos de una extensa etapa de la vida nacional. A través de las palabras de don Alberto Zum Felde, la vida literaria del Novecientos —personajes y anécdotas— adquirió plástica presencia para el auditorio. Nadie dejó de admirar, en aquella tarde, la lucidez y memoria portentosas del interrogado, quien, ya sobre sus ochenta años de edad, volvió a encantar con la magia de su voz, que, en los recitados, alcanzó el arte supremo en el género.

Aquella oportunidad me fue propicia para exponer, en las palabras de apertura del acto, un antiguo proyecto cuya realización integral aún no se ha logrado. Evocando las más y las menos antiguas tertulias que se hacían en Cafés y Librerías de Montevideo, sostuve la necesidad de promover el acercamiento de los intelectuales a la Biblioteca Nacional, que cuenta con las posibilidades de recoger, retener y transmitir los perfiles de su personalidad, de sus ideales, de sus luchas. Este acercamiento, por otra parte, podría canalizar un acrecentamiento del acervo que la Biblioteca Nacional, en su Departamento de Investigaciones, custodia, y que se integra no sólo con manuscritos y archivos iconográficos, sino también, me permito la expresión, con toda esa utilería —recuerdos familiares, libros queridos por el escritor, objetos varios—, que documentan la atmósfera personal en que ha vivido. Todo esto, selectivamente recogido, permite reconstruir la vida de nuestras personalidades literarias y aún aspectos importantes de las pasadas épocas del país. Para los investigadores extranjeros, constituye un repositorio que le evita la penosa tarea de investigar, y siempre porcialmente, entre quienes, por parentesco o amistad, conservan algún documento o anécdota del personaje cuyo estudio más profundo se proponen realizar. Agregó que es un hecho comprobado que el intelectual, comprometido en la lucha de su tiempo, y debido tal vez a la simplificación que practica la historia, resulta excluido de la misma, y otro, que la explicable novelaría de los jóvenes se colma con los autores recién surgidos y activamente promocionados, al punto que si no fuera por ciertas inclusiones en los programas de la enseñanza obligatoria ni los clásicos mantendrían su vigencia. A la Biblioteca Nacional compete difundir, con actos recordatorios y exposiciones, los valores nacionales, y volcarlos, con sus publicaciones, en los centros de estudio extranjeros. Ser, en consecuencia, el hilo tendido a través de las generaciones, rescatar de injustos olvidos y omisiones los valores que han coadyuvado

al progreso material e intelectual del país, atribuido exclusivamente por la pasión y la ignorancia a solitarios hitos.

Esta serie de **Reportajes culturales** forma parte del programa esbozado. Ellos procuran rescatar de una inevitable pérdida lo que la memoria individual preserva. Procuran realizar, en el plano culto, lo que Lauro Ayestarán realizó —con sin par abnegación— en el campo del folklore.

Corresponde señalar, además, que la publicación de los **Reportajes culturales** no excluirán los **Coloquios Públicos**, ni se perderá la voz de los que se presten a ser reporteados. Con las grabaciones se formará un **Archivo de la Palabra**. Será un **Archivo** más vivo que el constituido por la mera lectura de una página del autor por sí mismo. Será el eco de su propia vida, de su obra, de sus recuerdos. Se conservará así una especie de tradición oral y se recogerán elementos que pueden servir para mejor comprender el proceso creador de cada autor y, también, la interpretación que hace de su labor, aclarando su sentido estético y humano.

DIONISIO TRILLO PAYS

PROLOGO

I

La vida humana es, sin duda, una continuidad, en la que cada instante emerge del anterior y contiene, en cierto modo, el siguiente. La trayectoria vital de cada ser es, en consecuencia, un todo indivisible. Pero en la vida de un creador literario, cuando ha sido larga y fecunda, es posible, casi siempre, discernir etapas o períodos nítidamente caracterizados por rasgos particulares que los especifican. Cuando esas etapas están signadas por un *contenido* bien diferenciado, esa división es legítima y no falsea la realidad humana del creador. Mas, en última instancia, esa división sólo queda efectivamente validada cuando se restablece la unidad que subyace en el fondo de toda vida humana, estableciendo entre esos períodos, determinados por razones metódicas, las relaciones que los vinculan y permiten comprender el *sentido* de la trayectoria vital del escritor. Este método, —en rigor, cartesiano—, impone ver con claridad las partes pero sin perder una igualmente clara visión del conjunto. Estas observaciones no son del todo inútiles cuando se piensa en la vida y obra de don Alberto Zum Felde. Una larga vida y una extensa obra. Nacido el 30 de mayo de 1889, ha cumplido ya sus 80 años, y en el curso de ellos ha realizado una labor crítica y ensayística de proyección americana. Esa larga vida y esa extensa obra mantienen, sin lugar a dudas, unidad de sentido, pero, a mi juicio, es posible discernir en ella tres etapas. Subrayar brevemente lo característico de cada una de ellas, y hacer sentir cómo se relacionan, es, quizás, el mejor camino —y no debe olvidarse que camino es método, o método, camino— para dar una idea de lo que esa vida y esa obra significan en la cultura uruguaya (y, también, americana).

II

En los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, casi todos los centros culturales de América —y es un fenómeno de raíces europeas— viven la convicción de que —por lo menos entre las “élites”— han surgido un nuevo modo de sentir la vida y una nueva sensibilidad complejísima y refinada. Montevideo no fue, desde luego, una excepción. Y en muchos núcleos intelectuales, formados especialmente por hombres muy jóvenes, ese sentir que la vida renacía con nuevas formas se traduce en una serie de ademanes vitales que dan una tónica o coloración particular a la vida de esos años. Para la mayoría de los jóvenes escritores, el máximo esfuerzo creador debía canalizarse hacia el hallazgo de nuevas formas de expresión, formas innovadoras que permitieran dar voz a ese nuevo modo de sentir la vida y a esa presuntamente nueva sensibilidad. Para esos jóvenes, que en su mayoría más que *sentir*, con todo lo que el *sentir* tiene de

rica carnalidad, *pre-sentían* con todo lo que el pre-sentir tiene de vago anhelo e indeciso rumbo vital, ser artista era ser un *raro*, un exquisito, un traspasado o agujoneado por las más extrañas sensaciones. Muchos de ellos, transfirieron a toda actitud intelectual un cierto aire clownesco, haciendo de la vida intelectual una nebulosa. Los viejos sentimientos eternos, la salud moral, la viril visión normal de la vida se consideraron sólo dignos del vil *buen burgués*, sobre el que recaen todos los desprecios, o del "*vulgo municipal y espeso*", que seguramente no era tan espeso, ni municipal, ni vulgo. El esteticismo más un muy particular anarquismo de corte aristocrático son los signos caracterizantes de estos grupos, a los que, en sus primeras salidas a la arena literaria, se vinculó don Alberto Zum Felde, o, mejor, Aurelio del Hebrón. De su participación —ya como testigo, ya como actor— de la agitada vida literaria uruguaya en esos años, queda constancia en las páginas que siguen y que recogen sus recuerdos. En ésto, la palabra le pertenece. Sólo me corresponde señalar que de su labor de esos años —poemas, prosas líricas, discursos incendiarios de joven "*anárquico y rebelde*"— lo más representativo son su álbum de sonetos, *Domus aurea*, 1908, y la pieza teatral *Lulú Margat*, 1908. Tanto los sonetos de *Domus aurea* como *Lulú Margat* son típicamente modernistas: exquisitez de tono y excentricidad de sensibilidad, para convertirse en *Unico*, es lo que se procura en los sonetos; originalidad y tremendismo en temas y personajes (un joven calavera que descubre, al fin, que su amante, hija natural de su madre, es su media hermana) es lo que intenta la obra de teatro, que el autor denomina juguete trágico en un acto. A más de sesenta años de publicadas, don Alberto se horroriza ahora de sus obras y, con dramática gracia, me ha acusado de traidor por haber "*descubierto y leído a Lulú Margat*". Los sonetos y la obra de teatro —y lo mismo debe decirse del magnífico discurso ante los restos de Julio Herrera y Reissig— son, sin embargo, en una escala de valores relativa a la época, textos valiosos: documentan, con genuino talento, perfiles salientes de ese período. Pero hay algo más. Los sonetos de *Domus aurea* están cargados de un fuerte contenido conceptual, y, además, en una página final, el poeta teoriza sobre la estética de su creación; en *Lulú Margat*, se descubre el esfuerzo por hacer de su labor literaria un esfuerzo de reflexión sobre la vida. De este modo, pues, en esta primera etapa inicial juvenil, hay premoniciones del escritor que vendrá en las etapas siguientes.

El inicio de la segunda etapa, en su manifestación pública al menos, debe fijarse en 1917, año en el que aparece *El Huanakauri*. El libro, por su contenido, es ensayístico; por su forma, poemático. Entre esta etapa y la anterior no hay ruptura sino continuidad: la forma poemática de *El Huanakauri* proviene del joven dotado de fina sensibilidad estética que se reveló en el período anterior. Pero la continuidad no impide la superación: el joven anárquico de la primera etapa, sin perder su rebeldía, procura afianzarla clavando raíces en la tierra. *El Huanakauri* es una profesión de fe, y son palabras del mismo don Alberto, de un *americanismo radical*. Un americanismo que predicaba, en lo cultural, la verificación de una auténtica autonomía espiritual americana, basada tanto en su tradición como en su realidad histórica contemporánea, pero con proyeccio-

nes de validez universal. Esta etapa que con *El Huanakauri* se inicia, se continúa con los diez años en que, desde las columnas de "El Ideal", y en forma activa, continua y militante, don Alberto Zum Felde ejerció un verdadero magisterio crítico en el Uruguay. Este magisterio se manifestó en un doble sentido, porque, en primer término, un juicio de don Alberto, y según he oído de quienes tienen porqué saberlo, un juicio suyo imponía o desmonetizaba a un escritor, y, en segundo término, porque era el teorizador —y, también, el corrector, la voz orientadora autorizada—, del movimiento estético de los años veinte y cuya consigna se sintetizaba en el imperativo de realizar, en todos los órdenes de la creación artística, una obra transida de esencias nacionales pero sin bajar la guardia estética y buscando no la mecánica repetición de lo tradicional sino la forma innovadora, incluso la expresión estridente (o de vanguardia, como se decía en esos años). Estos diez años de crítica militante denotan, asimismo, que entre las etapas en que he dividido la trayectoria vital de don Alberto hay continuidad y no ruptura. Porque si, por una parte, los diez años de crítica militante le sirvieron a don Alberto para proyectar en el plano de la cultura nacional la doctrina americanista de *El Huanakauri*, por otra, el carácter independiente y hasta iconoclasta de sus artículos de "El Ideal" revela cómo el perfil rebelde del joven autor de *Lulú Margat* se mantiene, ya en un nivel de alta reflexibilidad, en su labor de reordenamiento de los valores de la cultura uruguaya. Parte de sus artículos de "El Ideal" fueron reunidos en un volumen titulado *Crítica de la literatura uruguaya*, 1921, pero la obra capital de este período es *Proceso histórico del Uruguay*, 1920, donde, con mirada de historiador y de sociólogo, encierra una interpretación honda y penetrante de la vida nacional. Este libro, escrito hace 40 años, conserva indemnes sus valores. Pueden compartirse o rechazarse las líneas interpretativas que articulan el libro, pero ellas postulan una posición coherente, sistematizada, original y profunda, que en modo alguno puede obviarse. Deseo, aún, subrayar otro valor perdurable del *Proceso histórico*, y es su valor literario. Se lee con el interés con que se lee la más amena de las novelas; la vida nacional, en sus distintos momentos, va, diré así, como corporizándose en las páginas del libro; las formas de vida características de los distintos períodos y medios sociales, los personajes históricos y las situaciones se hacen plásticos a la mirada imaginaria del lector; la prosa, ágil, fluente, precisa, permite deslizarse sin fatigas a través de los capítulos. Alguien ha dicho con acierto que el *Proceso histórico* es todavía hoy la mejor introducción al Uruguay.

Estética del Novecientos, libro que reúne una serie de conferencias dictadas en la Facultad de Humanidades de la Plata en setiembre de 1927, apareció en 1929. En esas conferencias, don Alberto realizó el análisis de las corrientes estéticas posteriores a la guerra del 14, pero, leal a su posición americanista, su análisis se enfilaba hacia la consideración de esta pregunta: "¿Cuál es la posición de América, con respecto a esa evolución del arte, y, en más integral sentido, a esa evolución de la cultura que se está operando en Occidente?" En el Apéndice del libro, y bajo el título *Americanismo y Occidentalidad*, entra al problema y bosqueja respuestas orientadas en la misma dirección manifestada en *El Huanakauri*, punto

inicial de esta segunda etapa que se cierra, precisamente, con *Estética del Novecientos*. De esta segunda etapa —caracterizada por la activa crítica militante, por la prédica americanista, por la revisión crítica de la historia social, política y cultural del país—, pasa don Alberto a la tercera, que me atrevo a llamar etapa de soledad creadora. Retirado de la crítica militante, que ejerció durante la década 1919-1929, elabora y publica un conjunto de libros que, en cierto modo, sistematizan su pensamiento estético, filosófico, religioso, social y político. Enumero aquí esos libros: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, 1930; *Índice de la poesía uruguaya contemporánea*, 1933; *Alción*, misterio en tres cielos, 1934; *Aula magna* o *La Sibyla y el Filósofo*, misterio, 1937; *El ocaso de la democracia*, 1939; *La literatura del Uruguay*, 1939; *El problema de la cultura americana*, 1943; *Índice crítico de la literatura hispano-americana*. Vol. I: *La ensayística*; Vol. II: *La narrativa*, 1954 y 1959; *Cristo y nosotros*, 1959. La sola mención de estos títulos hacen sentir el polifonismo temático, la amplitud de visión del autor. No es posible intentar aquí, ni siquiera en forma esquemática, una caracterización y valoración de un mundo conceptual tan amplio y variado. El lector debe atenerse a lo que en el texto del diálogo se dice sobre estas obras. Pero es necesario subrayar que esta tercera etapa de retiro creador no se desvincula de las anteriores. El joven anárquico y rebelde de la primera etapa, por ejemplo, se proyecta en el interés insobornablemente mantenido ante las cuestiones sociales, atendidas con alerta atención en las dos etapas siguientes; el poeta de *Domus aurea*, en cuyos sonetos no falta el ingrediente conceptual, y el autor dramático de *Lulú Margat*, donde no falta la reflexión sobre la vida, reaparece, ya maduro, en los dramas filosóficos o simbólicos *Alción* y *Aula magna*; el encendido predicador de un americanismo radical de *El Huanakauri* vuelve a mostrarse en *El problema de la cultura americana*.

III

De las obras antes citadas, es preciso detenerse en una: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, y no porque entienda que es la obra culminante de don Alberto —sus obras, tan correlacionadas, no permiten destacar a una como culminante, sino por lo que el *Proceso* tiene de sustancial para la interpretación de la cultura uruguaya. El título de la obra subraya incisivamente el doble propósito del autor: ofrecer una historia viva y dinámica del proceso evolutivo de la cultura uruguaya, infiriendo, en lo posible, la ley que rige su desarrollo, y realizar una valoración exacta de las producciones literarias. Este doble propósito suponía para el historiador y el crítico, en el caso particular del Uruguay, un problema especial, aparte de los generales de los de teoría y método supuestos, en cualquier caso, para una obra de esta índole. La historia intelectual del Uruguay presentaba al autor un panorama de breve extensión temporal —poco más de un siglo— y en el cual unos pocos autores y obras de genuinos valores se mostraban mezclados en caótico desorden con una masa grande y bastante informe de realizaciones menos que mediocres.

Piénsese, simplemente, que recién en 1888, con la publicación de *Ismael* de Acevedo Díaz, y *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín, comienza a haber en el país, en verdad, novela y poesía. ¿Qué hacer en esta situación? ¿Desdenar todo lo que, en estricto juicio literario, carecía de cotización valdadera, para detener la mirada tan sólo en lo que, entre esa masa informe, acusara relieves valiosos? ¿Historiar, con criterio de catálogo, autores y obras, enfilados en mera sucesión cronológica?

El autor, ante este problema, no hizo ni una cosa ni otra. Lo resolvió con exactitud y equilibrio, adoptando una posición que sin excluir de ningún modo la estimativa axiológica atendiera con preferencia a la dimensión histórica o social de los autores u obras. Vio, con gran acierto, en el proceso intelectual del Uruguay, antes que nada, un fenómeno histórico y sociológico a cuyo análisis era necesario aplicarse inicialmente si se quería someter a los autores y obras a una justa óptica estimativa. Establece, aunque no lo diga explícitamente con estas palabras, una exacta distinción entre *significación* y *valor*. Escritores nulos en *valor*, desde un estricto punto de vista literario, tienen, sin embargo, en nuestra historia cultural, una *significación* indudable. Tal el caso, por ejemplo, de Alejandro Magariños Cervantes, cuya obra literaria (y salvo algunos de sus estudios históricos y sociales) no es más que una sucesión de fracasos poéticos, narrativos y dramáticos. Su *valor* es nulo, pero no su *significación* en nuestra historia cultural, ya que, a pesar de todo, en su obra son detectables gérmenes fecundos que fructificaron luego. Entre otras cosas, es antecedente indudable de la obra de Eduardo Acevedo Díaz, esta sí de *valor* cierto. Este distinguir *significación* y *valor* le permite a don Alberto dar el cuadro del proceso intelectual del país con exacta perspectiva y clara noción del nivel en que se sitúan autores y obras. Sin perder rigor valorativo, puede asignar a cada autor la importancia que en el proceso evolutivo cultural uruguayo ha tenido. Cuando el *valor* existe, lo subraya; si no existe, precisa la *significación* del autor. De este modo, y sin otorgarles un *valor* literario que no poseen, no desdeña autores y obras cuya *significación* es innegable. El caos inicial queda ordenado y el proceso vivo de la cultura uruguayo se va desenvolviendo dinámicamente, para lo cual el autor hace jugar otra constante que apunto sin detenerme en ella: la correlación de las corrientes intelectuales y estéticas europeas y el contexto histórico-social uruguayo donde se insertan (con mayor o menor autenticidad) y adquieren varia figuración según la subjetividad de cada autor.

El proceso intelectual mantiene hoy, a casi cuarenta años de su publicación, un tono de frescura que lo hace sentir como un libro totalmente actual. No quiero decir con esto que todas las valoraciones críticas allí contenidas deban ser compartidas. (Si todos los hombres pensaran lo mismo, no serían hombres sino un conjunto de fonógrafos, ha escrito Ortega y Gasset). Pero, y es necesario subrayarlo con fuertes trazos, todas esas valoraciones son importantes y constituyen un ineludible punto de referencia para cualquier trabajo de crítica sobre literatura uruguayo. Mas el tono de frescura, de actualidad, de vigencia del *Proceso intelectual* no proviene solamente de la importancia de los juicios y de la exactitud del enfoque, sino, diré así, de lo que hay de creador en el crítico Zum Felde.

El Proceso intelectual es obra de gran escritor, que maneja un estilo aparentemente llano pero de gran riqueza de matices y en el cual con máxima elegancia lo más sutil se dice con absoluta naturalidad. En las páginas del *Proceso*, el investigador no ahoga nunca al escritor. Y no es éste el menor valor de la obra. No es poco conjugar penetración conceptual con elegancia expositiva. Reiterando lo expresado antes, y dicho como el mejor de los elogios, afirmo que los dos procesos —el histórico y el intelectual— se pueden leer como novelas cuyos protagonistas son el devenir histórico e intelectual del Uruguay.

IV

“*Los elegidos de los dioses mueren jóvenes*”, afirma la máxima clásica griega. Contrariamente a lo que supone la interpretación corriente, la máxima no postula que muera en joven edad el elegido de los dioses; asevera que aún en la senectud, mantiene la frescura, el fervor y el entusiasmo —entheos, endiosamiento— de los años juveniles. Durante seis tardes conversé, a razón de dos horas diarias, con don Alberto Zum Felde, grabando sus palabras. Y durante esas horas, en las que don Alberto iba lentamente desgranando recuerdos e ideas, recordé muchas veces la vieja máxima griega. Es indudable. Don Alberto conserva a sus 80 años tal frescura y juventud de espíritu que es difícil —si no imposible— pensar, refiriéndola a él, la palabra *ancianidad*. Alto, delgado, erguido, don Alberto trasluce todavía en su figura algo del empaque arrogante de Aurelio del Hebrón; sus movimientos y ademanes habitualmente sobrios, se encespan, de golpe, en un arranque, inmediatamente contenido, cuando un recuerdo intenso lo golpea o lo conmueve el entusiasmo de una exposición doctrinaria; la mirada de sus ojos azules adquiere, por momentos, una expresión penetrante como de quien horada la intimidad ajena, y, en otros, parece sumirse en su propia intimidad, escarbando en el recuerdo, en la larga vida vivida. Esa larga vida es, me atrevo a decir así, una parte de la tradición cultural uruguaya. Una tradición que se inserta en nuestro presente y lo dinamiza. Recoger en una cinta magnética las palabras de don Alberto Zum Felde ha sido un modo —directo y vivo— de preservar para el futuro una parte de nuestro pasado.

ARTURO SERGIO VISCA

I. — RECUERDOS DEL NOVECIENTOS

VOCACION LITERARIA

—¿Cómo nació su vocación literaria?

—Mi vocación literaria fue de iniciación infantil. Cuando llegué a la edad escolar, ingresé a la escuela de las Manrupe, que era de segundo grado. En aquella época, en la escuela se enseñaban muchas materias que hoy se enseñan en Secundaria. Fui muy mal alumno, pero era brillante en cuanto a las composiciones, en las cuales denotaba pretensiones de estilo y de metáforas. De allí datan mis primeras páginas, que yo escribía con motivos patrióticos y también sobre temas morales adecuados a la mentalidad infantil.

—¿Tiene algún recuerdo de la escuela de las Manrupe?

—María Manrupe, la directora, era una maestra vareliano. Fue de esa primera generación en la que también surgieron Aurelia Viera, María Zavalla y Francisca Vacca ⁽¹⁾. Eran todas maestras muy enérgicas, pero Aurelia Viera era terrible, tanto en la dureza de su disciplina como en el trato. Tenía a su cargo los "bandidos" del barrio Palermo, de esas barras feroces que se peleaban en las calles y a los cuales debía dominar como un hombre. Esta escuela estaba en Guayabo y Gaboto, en un edificio que aún se conserva. La de las Manrupe quedaba en 18 de Julio entre Vázquez y Médanos. Era un enorme edificio que ya no existe. María Manrupe tenía una hermana, que era una de las grandes bellezas femeninas de la época. Vestía pomposamente. En aquel tiempo, los escolares salían muy a menudo a la calle, a desfiles, inauguraciones, actos en las plazas, y en estas ocasiones Anatolia, vestida a la última moda, atraía con su belleza y era seguida por una cantidad de dragoneantes. Esto era motivo para nosotros de gran festejo.

PRIMERAS PUBLICACIONES

—¿Cuáles fueron sus primeras publicaciones?

—Mis primeros trabajos fueron publicados en diarios: "El Siglo", dirigido por Barbagelata y "La Razón", que dirigía Samuel Blixen. En el primero publiqué prosas firmadas con seudónimos que no recuerdo, aunque creo que uno de ellos era Arkelys. En "El Siglo", di a conocer en dos números, una prosa poética titulada *La conquista de las Estrellas*; en "La Razón" aparecieron poemas. Recuerdo dos: *El paso de las Amazonas* y *La Elegía del Peñón*. El primero era nietschiano y wagneriano; las Amazonas eran las Walkirias y el sentido de la composición era semejante precisamente al de esa heroicidad categórica —digamos así— de la Tetralogía.

(1) Estas cuatro maestras pertenecen a la primera generación vareliana y obtuvieron sus títulos en las siguientes fechas: María Zavalla, 2do. grado, 8/3/1878; Francisca Vacca, 2do. grado, 4/3/1880; Aurelia Viera, 3er. grado, 8/3/1880; María Manrupe, 2do. grado, 16/6/1884. Vide: Scarone, Arturo. *Uruguayos contemporáneos*. Montevideo, Imprenta y Casa Editorial "Renacimiento", 1918.

—¿Qué opina Ud. hoy de sus obras teatrales, *La Hiperbórea* y *Lulu Margat*, que son de esa época?

—¡De dónde sacó Ud. esas obras! ¡Y las ha leído! ¡Me ha hecho esa traición! ¡Descubrirlas y leerlas! Aparecieron en la revista "Apolo" que dirigía Pérez y Curis⁽²⁾. Allí publiqué muchos de esos terribles pecados literarios de la juventud. No tienen absolutamente ningún mérito. *La Hiperbórea* fue traducida al italiano por Pozilli, que era amigo de Roberto de las Carreras. Muy posteriormente, entre 1910 y 1920, se representó una obra escrita para los Podestá. Pepe Podestá era el director de la compañía. En la obra que se titulaba *La ciega* la protagonista era una niña. Emilio Frugoni que era cronista teatral en "El Día" le hizo un gran elogio.

AURELIO DEL HEBRON

—¿Cuándo comenzó a usar su seudónimo Aurelio del Hebrón?

—Lo comencé a usar con la publicación de *Domus Aurea*⁽³⁾, en 1908. Era un álbum grande, impreso con letras doradas, cuyo valor literario es casi nulo, reduciéndose su interés al psicológico, digamos así, porque representa el estado de conciencia intelectual y literaria de mi generación. Desde luego, el estado de conciencia de un grupo de esa generación, porque había otras orientaciones, más académicas, cuyo cumbre era Rodó.

Los jóvenes de mi generación y de mi grupo se habían nutrido en Nietzsche, Schopenhauer, Bakunin y otros pensadores de esa índole que no estaban dentro de la cultura universitaria o académica de la época. Predominaba el positivismo de Spencer, pontífice intelectual y filosófico de entonces en el Río de la Plata. Era la escuela que primaba y había sido impuesta por Vázquez Acevedo. Comte se enseñaba solamente como información filosófica. Vaz Ferreira, que como estudiante se había nutrido del positivismo spenciariano, cuando profesor, reaccionó contra él, como es visible en su libro inicial *Ideas y observaciones*⁽⁴⁾ y en el texto de Psicología

(2) *La Hiperbórea*. DRAMA en un acto. Escena II. En: "Apolo". Montevideo-Buenos Aires-Santiago de Chile. Año III, N° 15, mayo de 1908.

Lulu Margat. Juguete trágico en un acto. En: "Apolo". Montevideo-Buenos Aires-Santiago de Chile. Año III, N° 16, junio de 1908.

Estas dos piezas figuran firmadas con el seudónimo Aurelio del Hebrón. Es evidente, por las palabras de Zum Felde en el texto, el desdén con que mira, a la distancia, estas dos obras juveniles. Fueron publicadas cuando tenía 19 años. Son, sin embargo, interesantes ejemplos de teatro modernista en el Río de la Plata. *Lulu Margat* por lo demás, aunque de concepción un tanto tremendista en el tema y los caracteres, es una pieza muy bien escrita y con nítido desarrollo teatral.

(3) *Domus Aurea*, Montevideo, [s.n.t.] La fecha de publicación es 1908, como se infiere de la nota bibliográfica aparecida en: "Apolo", Montevideo-Buenos Aires, Año III N° 13, marzo de 1908. En esta nota se anuncia la reciente aparición del libro y se afirma que es la obra de "un solitario incomprendido". Termina con estas palabras: "Fruto de un alto y noble individualismo, cada uno de sus sonetos es un símbolo extraño de profunda ideología (sic). De ahí que no haya sido comprendido sino por aquellos espíritus selectos unidos al suyo por lazos de afinidad".

(4) Vaz Ferreira, Carlos. *Ideas y observaciones*. Montevideo, A. Barreiro y Ramos, 1905.

Aurelio del Mebrón



AUTOR DE «DOMUS AUREA»

Elemental⁽⁵⁾. La formación de Vaz Ferreira era positivista, pero procedía más bien de John Stuart Mill y de Guyau. Cuando yo di una serie de conferencias en Buenos Aires, sobre literatura, el Rector de la Universidad de esa ciudad, el filósofo argentino Coreolano Alberini, me dijo que el maestro secreto de Vaz Ferreira era Guyau. Habría que rastrear por ahí, para el mejor conocimiento de la personalidad filosófica de Vaz Ferreira.

EL CAFE MOKA

—¿Cómo conoció a Roberto de las Carreras?

—Mi iniciación en el ambiente literario, se debió al Negro Barboza, un estudiante de medicina que después de recibido se radicó en Tacuarembó y murió siendo muy joven. Era muy amigo de Roberto de las Carreras. No sé cómo lo conoció, pero era de su círculo. Con el Negro Barboza fuimos condiscípulos en la escuela de las Manrupe. Después lo perdí de vista hasta que lo encontré un día y me habló de Roberto de las Carreras, por el que tenía gran culto. Me presentó en el cenáculo de Roberto y ese fue mi primer contacto con la vida literaria uruguaya. Roberto era un escritor ya conocido, a quien rodeaba un grupo de muchachos, entre los que recuerdo a José G. Antuña y Raúl Mendharsu. Se reunían en el café Moka donde había dos cenáculos: el de Roberto, y otro anti-robertiano, al que concurría Florencio Sánchez cuando venía a Montevideo. En este grupo, estaban Leoncio Lasso de la Vega y el editor Orsini M. Bertani. Bertani no escribía, pero era un espléndido orador. Yo le oí un magnífico discurso en una logia masónica. Bertani era masón y anarquista y había sido desterrado de Italia, junto con otros compañeros. Guaglianone y Ristori eran los más importantes. Ambos se radicaron en Buenos Aires, y Bertani vino a Montevideo. A este cenáculo concurría mi hermano Carlos, aficionado a las letras. Escribió versos y dio conferencias. Unos amigos le publicaron un tomo de poesías. También concurría Bandinelli, el hermano de Berta, mujer de Roberto. Claro, como Ud. se imagina, Roberto y Bandinelli no se saludaban. No era para menos, después de la tragedia conyugal producida por el adulterio de Berta, que, dicho de paso, después desapareció. Se fue para Río⁽⁶⁾.

En esa misma época, conocí y trabé amistad con Armando Vasseur, que

(5) Vaz Ferreira, Carlos. *Curso expositivo de psicología experimental...* Montevideo, Imp. Artística de Dormaleche y Reyes, 1897.

(6) El testimonio literario del drama conyugal de Roberto de las Carreras quedó cristalizado en: *Amor libre*; Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras. Montevideo, 1902. Berta Bandinelli era prima de Roberto de las Carreras, y con él tuvo relaciones pre-matrimoniales. Como era menor, y por la acción del tutor, se le creó la opción de casarse o ser internada en un Reformatorio. Roberto y Berta optaron por la primera solución. Roberto de las Carreras, que predicaba la revolución sensual, cuando se produjo la infidelidad de su esposa, manifestó que ella le había resultado su mejor discípula. En el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional se conservan algunas cartas de Roberto de las Carreras en las que contrariamente a lo expresado en el libro mencionado, hace referencias despectivas y rencorosas acerca de Berta.

era ya una eminente personalidad literaria. Hoy está un poco injustamente relegado, a mi entender. Su poesía tiene muchos defectos: es enfática e infestada de un lenguaje cientificista —característico de algunos poetas de la época— lo cual la hace prosaica. Pero no sólo tiene muy buenos poemas, sino también el mérito de haber sido en la historia literaria del Uruguay el primer poeta de tendencia social, definidamente socialista, ya que no se es poeta social si no se es socialista. La crítica ha sido un tanto injusta al postergar a Vasseur. Mi amistad con Vasseur fue muy importante para mí, porque era un hombre mucho mayor que yo y con una gran cultura, tanto literaria como sociológica.

—¿Cómo lo conoció?

—No lo recuerdo bien, aunque sé que él iba a la tertulia del Moka opuesta a la de Roberto. Vasseur se fue de Cónsul en 1907, de modo que mi amistad con él fue muy corta. Habrá durado un año, igual que mi amistad con Roberto, que también se fue de Cónsul. Ambos cargos fueron dados por Batlle al bajar de la presidencia porque ambos eran amigos de él y ambos escribían en "El Día". La amistad de Roberto con Batlle databa de mucho antes: era co-fundador de "El Día", con Santana, y había puesto dinero para el diario. Cuando perdió su fortuna, en "El Día" le entregaban dinero, en compensación por el que él había puesto para sostenerlo. En marzo de 1907, cuando Batlle bajó de la presidencia y subió Williman —puesto por el primero, ya que todos los presidentes ponían a su sucesor— nombró a Vasseur Cónsul en San Sebastián, y Roberto fue a Paranaguá, un puerto del Brasil, que fue para él un verdadero destierro. Un destierro terrible, ya que allí quedó desvinculado de todo medio intelectual. Antes se intentó nombrar a Roberto Cónsul en La Plata, pero el gobierno de Zeballos lo rechazó por inmoral.

—¿Qué otros recuerdos tiene de Roberto de las Carreras?

—Recuerdo muchas anécdotas, pero no las voy a contar ahora; preferiría dejarlas para otra oportunidad. Pero sí quiero recordar que en Paranaguá, Roberto comenzó a escribir cosas muy distintas a las que había escrito hasta entonces. Su literatura sufrió una evolución de la que casi no se han ocupado los críticos que encaran al Roberto de las Carreras actor de escándalos galantes, defensor del amor libre, autor de literatura panfletaria y olvidan la evolución visible en los últimos libros que publicó. Esto es injusto, porque no se pueden mutilar las personalidades, tomándolas sólo hasta cierto punto, aunque él pueda ser el más interesante exteriormente. Hay que completar la personalidad, considerar toda su carrera para ser justos y exactos. La evolución de Roberto se manifestó en sus últimos libros, muy difusos y recargados de estilo, demasiado oscuros por su abundancia metafórica, pero en los que, abandonando el tema erótico accede a otros casi metafísicos. *La Venus Celeste* y *La visión del Arcángel* ⁽⁷⁾, son los dos libros en que se manifiesta esa evolución. Ya en un libro anterior, *Suspiro a una palmera* ⁽⁸⁾

(7) Carreras, Roberto de las. *La Venus Celeste*. Curityba, Alfredo Hoffmann, 1909. *La visión del arcángel*. Montevideo, Imp. D. Dornaleche y Reyes, 1908.

(8) Carreras, Roberto de las. *Suspiro de una palmera*. Montevideo, O. M. Bertani, /s.f./

se nota un cambio con respecto a su literatura anterior: hay allí una melancolía que antes no tuvo, ya que su erotismo era eufórico, exaltado.

—A Pablo Minelli González, escritor de la misma época, ¿lo conoció?

—No tuve amistad con él. El se fue muy joven, con un cargo diplomático a Europa. Era del cenáculo de Julio Herrera y Reissig, de la Torre de los Panoramas. *Mujeres Flacas* ⁽⁹⁾ de Minelli González fue un escándalo en su época, tanto por el título como por el contenido, que hoy resultan más bien inofensivos. Mi hermano Carlos tenía ese librito y yo lo leí. Julio Herrera y Reissig escribió un largo estudio sobre este libro ⁽¹⁰⁾.

AMISTAD CON FLORENCIO SANCHEZ

—¿Qué recuerdos tiene de Florencio Sánchez?

—Con Florencio Sánchez tuve amistad, aunque un poco lateral. Pero no fue en la época del Moka, ya que él frecuentaba otro cenáculo, sino más tarde, en la época del Polo Bamba. Sánchez venía de visita a Montevideo, donde pasaba breves temporadas en compañía de su familia. Esta vivía en un caserón de la Avda. 8 de Octubre, y en esa época Sánchez, junto con sus hermanos, hacía canastos de paja y los vendía. El producido de sus obras llegaba a unos quinientos pesos, que en aquel tiempo eran bastante dinero, pero el autor perdía todos sus derechos. Estrenó con gran éxito todas sus obras en Buenos Aires, pero por la causa indicada su situación no era económicamente buena, ya que gastado el dinero recibido al vender la obra, no percibía otros derechos. Concurría al Polo Bamba, donde conversábamos mucho. Solía ir a altas horas de la noche completamente borracho, pues ya había contraído el hábito terrible del alcoholismo.

De noche estaba siempre borracho; y a veces, lloraba. Lo recogían sus amigos los cocheros de la Plaza Independencia y lo traían al café Novedades

(9) Minelli González, Pablo. *Mujeres flacas*. Montevideo, 1904. Otro libro típicamente representativo del Modernismo en la poesía uruguaya. Pablo Minelli González se hacía conocer, galantemente, como Paul Minely. El libro está dedicado a Julio Herrera y Reissig: "Para Vd. que es mi Maestro — Para ti que eres mi amigo — Para vos que sois mi POETA". Una página en prosa, *Irónico y galante*, abre el libro y da la tónica de su contenido. Las mujeres del libro, dice el poeta, son todas de París, y son "noctámbulas finas, ojerasas y espectrales, fantasmales exagües, erotomaniacas". El libro es, dice el poeta, infinitamente galante, erótico, enfermo, audaz y hasta "podría servir de aphrodisíaco a las mujercitas cloróticas". En cuanto a la literatura es para Paul Minely un tóxico. Manifiesta haber absorbido "todo el poison de la literatura francesa" y haber sido influido por "los envenenadores de América". El autor mismo bebió ajeno para parecerse a Verlaine se pintó la cara de negro para parecerse a Charles Cros y procuró ponerse tísico para parecerse a Corbiere. Así lo expresa. *Mujeres flacas* quiso ser terrible y hoy —¡a tantos años!— lo sentimos ingenuo. Pero revela evidente ingenio poético y se lee con gusto. Posteriormente, Minelli González publicó otros libros, va fuera de la orientación decadentista. Son, literariamente, más valiosos que *Mujeres flacas*. Pero éste tiene un enorme valor representativo de la vida literaria del 900.

(10) El trabajo de Reissig apareció en "La Razón" de Montevideo en los días 30 de junio y 1º, 2 y 4 de julio de 1904, con el siguiente título: *Lírica Invernal* - "Mujeres flacas" obra pensada en francés y escrita en americano.

o al Gambrinus, que estaban a la altura de Dieciocho de Julio y Ejido. Eran cafés muy famosos en la época. De madrugada, solíamos concurrir algunos de los muchachos del Polo Bamba y conversábamos mucho con él. Le teníamos gran admiración y simpatía.

RAFAEL BARRETT

—¿Qué recuerdos tiene de Rafael Barrett?

—Cuando Rafael Barrett vino a Montevideo, y comenzó a publicar sus crónicas que posteriormente Bertani reunió en dos libros titulados *Moralidades actuales* y *Mirando vivir* ⁽¹¹⁾, yo no estaba en Montevideo. Estaba en Maldonado donde dirigí un diario y participé en el levantamiento de 1910. Barret partió luego para Francia en procura de remedio para su tuberculosis, y allí murió, en Arcachón. De modo, que yo no lo conocí personalmente. Tuve, sin embargo, una pequeña polémica con él. Yo publiqué un artículo donde atacaba la tesis de Barrett, apoyándome en el culto de la fuerza, en la potencia vital y en la voluntad de dominio, ideas nietszcheanas en las que yo comulgaba en esa época. Mi artículo era insensato y Barrett me contestó con una sutileza intelectual y un don polémico admirables y yo quedé hecho un aprendiz de brujo. Claro, yo era muy joven. De mi artículo no recuerdo nada felizmente. Pero sé que refutaba su posición filosófica, pero reconociendo el talento de Barrett.

JULIO HERRERA Y REISSIG

—¿Cómo conoció a Julio Herrera y Reissig y qué recuerdos tiene de él?

—A Julio Herrera y Reissig lo conocí después de desaparecida la Torre de los Panoramas. Yo a la Torre no concurrí nunca, porque cuando todavía existía yo concurría al cenáculo del café Moka que capitaneaba Roberto y Roberto y Julio Herrera y Reissig estaban en guerra a pesar de haber sido antes grandes amigos. Luego se pelearon, tuvieron polémicas ruidosas y se disputaron la creación de una metáfora bastante cursi: "*El relámpago nevado de la sonrisa*", a la que Roberto llamaba la gran perla literaria ⁽¹²⁾. Imagínese qué tontería. Por esa metáfora, publicaron cartas agresivas donde se ridiculizaban mutuamente. Después siguieron hablando mal el uno del otro. Roberto de las Carreras afirmaba para desprestigiar a Julio, que éste tenía secuestrado un tomo de poesías de Samain en un armario porque ese libro era su fuente de inspiración y no quería que nadie lo conociera. Así, entonces, a Julio lo conocí después que desapareció la Torre cuando ya muerto el padre del poeta se deshizo la familia y él casó con Julieta y pasó a vivir a la calle Buenos Aires en la casa de la familia de ella. En esa época, Julio ya se había dejado esa barba que le dibujó Blanes Viale, estaba ya

(11) Barrett, Rafael. *Moralidades actuales*. Montevideo, O. M. Bertani, 1910. *Mirando vivir*. Montevideo, O. M. Bertani, 1912.

(12) En: "Número". Montevideo, Año II, Nos. 5, 7 y 8, enero-junio 1950, se reproducen los artículos publicados con ese motivo.

bastante enfermo y salía muy poco, haciendo solamente algunos pequeños paseos por la calle. Mi amistad con Julio se debió a Natalio Botana, el famoso director-propietario del diario "Crítica" de Buenos Aires, a quien, a pesar de ser un gran periodista se le acusaba de practicar procedimientos periodísticos no muy limpios. Se decía que había enriquecido por medio del chantaje: la gente de dinero de Buenos Aires tenía muchas veces cola de paja, y parece que él les amenazaba con publicar la cola, y entonces le daban dinero para el diario. Pero Natalio Botana, en aquella época era literato, y pertenecía al grupo de Roberto de las Carreras a pesar de ser también muy amigo de Julio. Yo era amigo de Natalio Botana, tanto que me publicó varios de mis ensayos literarios en "El Eco del País", diario blanco del cual era Secretario General. Entre otras cosas publiqué una entrevista con la Duse cuando vino por última vez al Plata y fue Botana quien me presentó a Julio Herrera y Reissig en 1908. Yo lo traté durante un año aproximadamente, visitándolo en varias ocasiones, generalmente de noche y en compañía de dos o tres amigos. Nos leía *La torre de las Esfinges* que nos maravillaba. En esa época Julio cultivaba mucho el espiritismo y las ciencias ocultas. Realizaba sesiones espiritistas en su casa. Concurría un turco que era medium o semi-medium o pseudo-medium. Se hacían sesiones con su presencia, se llamaba Cheri-Abi-Saab⁽¹³⁾. Una noche leyó un drama titulado Mustafá Kemal. Era un dramón terrible nada teatral y literariamente malo, pero Julio que era muy generoso se levantaba al fin de cada acto y le abrazaba y le decía que era lo más grande que se había escrito, que él era un nuevo Shakespeare.

EL DISCURSO EN LA TUMBA DE REISSIG

—*Cuando la muerte de Julio Herrera y Reissig, Ud. pronunció un memorable discurso ante los restos del poeta. Ese discurso es ya uno de los mitos de nuestra historia literaria. ¿Qué recuerda Ud. de esa circunstancia?*

—El discurso no es muy bueno en sí mismo; es más bien más interesante como documento literario de la época. Fue escrito en el Polo Bamba, de noche, al regresar del velatorio, al que fuimos con Betana y con otros compañeros. Entre ellos Lasplaces, Herrerita, si mal no recuerdo, y algunos otros que no tengo ahora en la memoria. Cuando regresamos del velatorio y nos reunimos en el Polo Bamba, a alguien se le ocurrió, posiblemente fue a mí, que uno de nosotros debería hablar ante la tumba de Reissig, pues calculábamos que todo lo que se iba a decir sería convencional y que no se dirían ciertas verdades. Nosotros éramos jóvenes revolucionarios y deberíamos decir nuestra verdad revolucionaria. Me encomendaron a mí que

(13) Una foto de Cheri-Abi-Saab, con una leyenda que anuncia la representación del drama *Omar Bey* aparece en: "La Semana". Montevideo, Año II, N° 41, abril 30 de 1910. Una foto del estreno de esta obra se publica en: "La Semana". Montevideo Año II, N° 42, mayo 7 de 1910. Zum Felde da el título *Mustafá Kemal*. La obra estrenada podría ser la misma con un cambio de nombre.

lo hiciera (yo me ofrecí, quizás), creo que convinieron en que yo era el más indicado para hacerlo porque tenía la voz más tonante y era tal vez el más atrevido. Escribí ese discurso en una mesa del Polo Bamba. Escribí hasta las dos o las tres de la madrugada y sin dormir, o habiendo dormido muy poco concurrimos al entierro. Eramos un grupo de amigos y nos situamos en la escalinata de descenso al segundo cuerpo frente a la entrada del Panteón Nacional. En la escalinata opuesta, estaba la parte oficial del cortejo, presidido por Julio Herrera y Obes, el viejo Don Julio, ya de ochenta y tantos años, con su levita negra, antigua, y su galera de felpa, prendas que ya nadie usaba salvo él y Don Amaro Carve. Estaban también algunos otros miembros de la familia y seguramente algunos de sus amigos de la Torre de los Panoramas. Los discursos se pronunciaron en la parte alta de la rotonda, que era una especie de balcón más alto. Hablaron Fernández Saldaña y César Miranda, que hicieron el panegírico del poeta. Supe después que iba a hablar el Dr. Juan Zorrilla de San Martín, quien, ahora lo recuerdo, estaba junto a Julio Herrera y Obes, pero después del discurso que yo pronuncié decidió no hablar y el acto quedó clausurado.

Una vez que hubieron hablado Miranda y Fernández Saldaña, yo me adelanté, bajé dos o tres escalones para destacarme del grupo que me acompañaba y comencé a leer el discurso. Mis palabras causaron, naturalmente un tremendo estupor, correspondiente a la novedad, al terrible tono revolucionario acusador al "*J'acusse*" que había en las tres o cuatro carillas leídas. Cuando terminé de hablar, se hizo un silencio, los del cortejo oficial hablaron entre ellos y decidieron dar por terminado el acto. Entonces el cortejo siguió hasta el sepulcro, y no recuerdo bien si nosotros, mis compañeros y yo, los seguimos, aunque probablemente habremos ido detrás del grupo oficial. Todo terminó ahí. La prensa no dijo nada, al menos que yo recuerde, del discurso, aunque creo que algún diario publicó el de Miranda y/o el de Saldaña. A mí me lo pidieron mis amigos, los que en ese tiempo estaban —no tenían diario— en la revista "*La Semana*"⁽¹⁴⁾ que dirigía el dibujante Acquarone y del que eran redactores principales Ovidio Fernández Ríos y Alberto Lasplaces. El discurso fue publicado en "*La Semana*" con una fotografía del acto del sepelio, pero no una fotografía mía hablando, sino de la concurrencia en general. La gente hizo muchos comentarios y entre otros recuerdo que el actual embajador Enrique Buero me dijo: "Puede ser que Ud. tenga alguna razón, pero esas cosas no deben decirse en público".

—*¿El discurso provocó polémica?*

—No recuerdo, no podría asegurarle si la hubo, creo que no, pero sería necesario revisar los diarios de ese momento.

(A pedido del interlocutor, Don Alberto Zum Felde grabó el discurso pronunciado ante los restos de Julio Herrera y Reissig).

—*Han transcurrido casi sesenta años desde el momento en que Ud. pronunció ese discurso, ¿qué juicio le merece actualmente?*

(14) En: "*La Semana*". Montevideo, Año II, Nº 36, marzo 26 de 1910. Se reprodujo posteriormente en varias ocasiones. Se halla, por ejemplo en: Fusco San one, Nicolás. *Antología y crítica de literatura uruguaya*. Montevideo, Claudio García, 1940.

—Lo veo como un acto de rebeldía juvenil, como una reacción contra todos los convencionalismos del ambiente en aquel momento y como una protesta por el estado de relativo abandono en que se encontraba Julio, tanto que por su mal estado de salud no podía desempeñar una tarea continuada y debió vivir, hasta morir el padre, en 1908, sostenido por éste, y, después de casado, tuvo que acogerse al hogar de la familia de su mujer. En verdad, era tan débil el estado del corazón de Julio, que salvo en algunos momentos, como cuando desempeñó en Buenos Aires un empleo en el correo, nunca pudo trabajar. En mi discurso, yo protestaba contra la falta de apoyo oficial para contemplar la situación del poeta. Pero mi discurso era sustancialmente una protesta contra la sociedad burguesa de aquellos años. No olvide Ud. que yo, además de ser un joven lírico, era anarquista.

—En dos momentos del discurso, Ud. hizo acotaciones. En la parte en que afirma que se creyó hacerle justicia al poeta arrojándole "una migaja del presupuesto, una piltrafa burocrática, que él no alcanzó siquiera a digerir", Ud. acotó "esto es injusto". Y en otra parte, cuando en el discurso dice que algunos de los que "hoy visten luto, renegaron muchas veces de él", Ud. acotó que esto lo decía por un hermano de Julio. ¿Puede aclarar el sentido de sus observaciones?

—Sí. Vistas a la distancia, algunas de mis observaciones no eran exactamente justas. Eran exageradas, generalizaban demasiado, no se tenía en cuenta a personas allí presentes. Al referirme a los que visten luto hablaba de un hermano del poeta, a quien voy a nombrar, ya que todos han muerto. Era Manuel, abogado, el que quedó a cargo de la familia una vez muerto el padre, y al que le teníamos mucho odio, porque era un gran enemigo de su hermano Julio. Pero mi referencia no alcanzaba al viejo Don Julio Herrera y Obes, que entonces estaba en la pobreza y no podía ayudarlo, ya que carecía absolutamente de toda influencia política. Cuando dije "esto es injusto" me refería al empleo de bibliotecario que le dieron a Julio Herrera y Reissig. Este empleo se lo proporcionó el Dr. Oneto y Viana que, aunque no era literato era muy amigo del poeta. Tenía por él gran estimación y de cuando en cuando lo visitaba. Oneto y Viana fue quien le proporcionó el empleo que Julio no llegó a desempeñar porque su estado de salud no se lo permitía. Oneto y Viana hizo todo lo posible por ayudar a Julio, a pesar de que su influencia política era relativa desde el momento que era solamente diputado, diputado colorado batllista. Hay que tener en cuenta, y es un mérito de Oneto y Viana, que al darle el empleo ya se sabía que no podría desempeñarlo, que no concurriría al trabajo, pero se lo consiguió en mérito a la obra poética de Julio, a su personalidad literaria y su estado de pobreza y de mala salud. De modo que es injusto lo de "piltrafa burocrática" si se tiene en cuenta que quien le proporcionó el empleo hizo todo lo que de acuerdo a sus posibilidades podía hacer.

—¿Supo Ud. cuál fue la reacción de Juan Zorrilla de San Martín ante su discurso que determinó que él no pronunciara el suyo?

—No, no la supe nunca. Por otra parte, yo ignoraba que Juan Zorrilla de San Martín iba a hablar. Fue lástima que no lo hiciera.



JUICIO SOBRE LA POESÍA DE JULIO HERRERA Y REISSIG

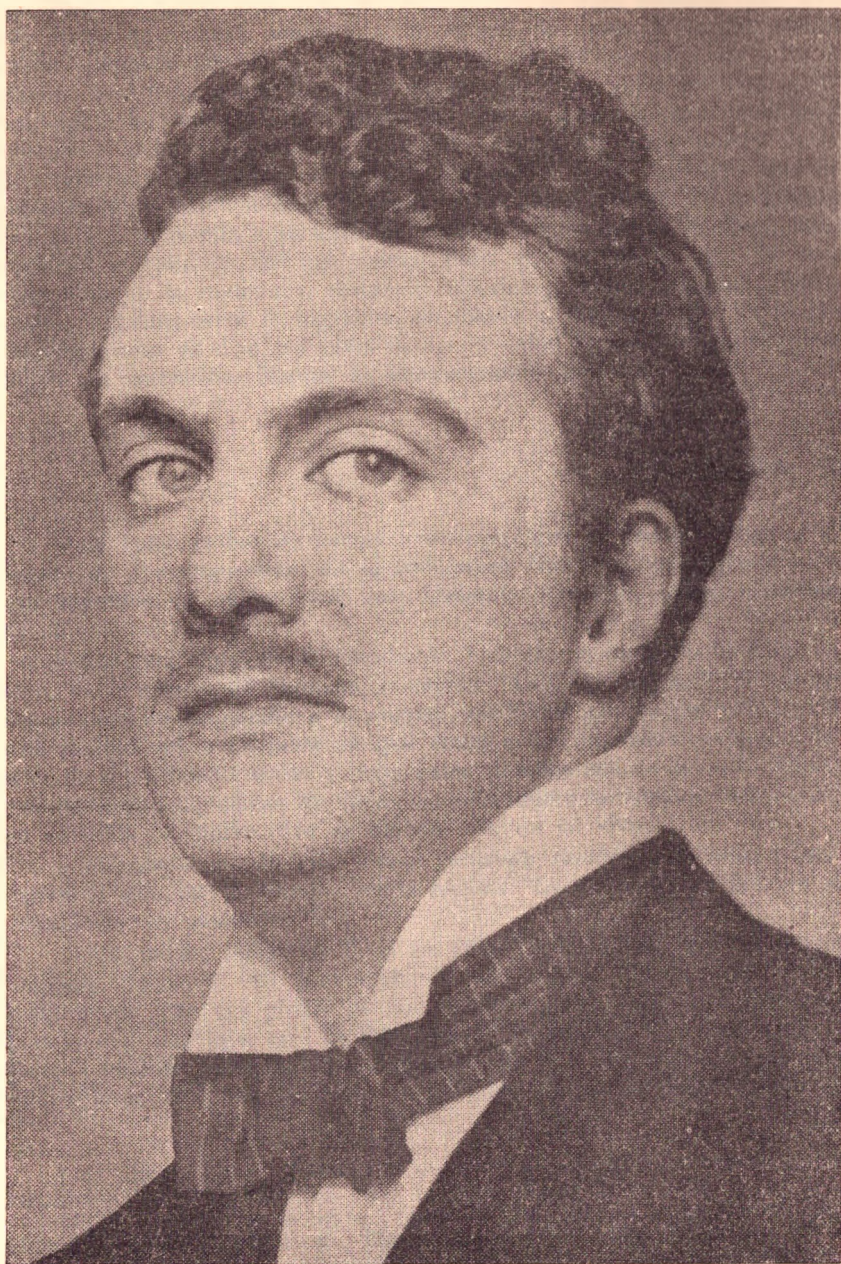
—¿Cuál es su juicio actual sobre la poesía de Julio Herrera y Reissig?

—Mi juicio es fundamentalmente el mismo que sostengo en el *Proceso intelectual del Uruguay*. Por otra parte ese juicio fue ampliado, aclarado y precisado en algunos puntos en el prólogo que escribí para la antología de Julio Herrera y Reissig publicada en la Biblioteca Artigas de Clásicos uruguayos⁽¹⁵⁾. Mi juicio, en este prólogo es análogo al expresado en el proceso, pero en forma más ajustada, sobre todo en lo que respecta a la vigencia actual de la poesía de Julio Herrera y Reissig. Creo que gran parte del modernismo ha quedado un poco sin vigencia, debido al cambio muy grande y profundo producido en la estética de la poesía. La actitud esteticista y el barroquismo verbal pueden alejar mucho la poesía de Julio del estado de conciencia literario actual. Pero en la poesía de Reissig hay valores estéticos, una creación simbólica que sustenta el barroquismo al que me he referido.

—El modernismo, dentro del cual se inscribe la poesía de Julio Herrera y Reissig, significó, a mi juicio, una peligrosa desviación de las mejores orientaciones tendientes al logro de una literatura auténticamente americana. Si bien en los aspectos formales los modernistas alcanzaron excelencias que, quizás, no tuvieron los poetas, ni aún los prosistas de las décadas anteriores, la creación de los primeros adolece de una falta de arraigo en la circunstancia americana y de un exotismo que los desvía del rumbo mejor. La poesía modernista está llena de orientalismos, de japonerías y de chinerías, y está totalmente sometida a la influencia de las corrientes francesas de fin de siglo. Todo esto la separa de un genuino sentir americano. ¿Qué piensa Ud. de este planteo, en lo que él tiene de genérico y en cuanto se especifica respecto a Julio Herrera y Reissig?

—Es difícil el problema. Indudablemente, el modernismo está dominado por la estética, por el espíritu, por el clima literario francés, que era lo magistral en poesía para ese momento de la literatura hispanoamericana. Ruben Darío era un representante en lengua castellana de la poesía francesa del siglo XIX. Sus maestros fueron Verlaine, Baudelaire, Víctor Hugo. El espíritu de los modernistas estaba de acuerdo con el estado de conciencia de una generación dominada por el esteticismo europeo que era lo universal, porque todo lo europeo se universalizaba. Europa era el centro de la cultura, de las innovaciones estéticas, de las escuelas literarias. De allí partían las grandes influencias, y siguen partiendo en gran parte todavía, a pesar de que siempre estamos con la voluntad de emanciparnos. Pero creo que la idea de una poesía americana estuvo siempre latente en los poetas modernistas. En Ruben Darío, en primer término. En *Cantos de vida y esperanza* hay poemas americanos, que no se encuentran en *Prosas profanas*. En otros poetas, aunque no tan importante, como en Santos Chocano, el modernismo se hizo americanista. Y Lugones, en *Odas seculares y Romance*

(15) Herrera y Reissig Julio. *Obras poéticas*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, 1966. (Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 113).



de *Rio Seco*, entra al tema americano. Julio Herrera y Reissig no completó su evolución en ese aspecto porque no tuvo tiempo: murió muy joven, a los treinta y cinco años. Pero si hubiera vivido más, hubiese indudablemente ido hacia una poesía americana. El mismo lo anunció en declaraciones escritas: pensaba labrar en el mármol del alejandrino la épica y la eglógica nativa. Por otra parte, lo mejor de la poesía de Julio Herrera y Reissig a mi juicio se halla en esos poemas, que si bien no son americanistas se muestran independientes del galicismo visible en otras partes de su obra. Me refiero a *Desolación absurda* y *La Torre de las esfinges* que es donde muestra más universalidad y mayor creación personal. El modernismo, en fin, sacó a la poesía americana del énfasis académico españolista, sirvió para renovar la creación de los poetas. Pero era necesario que esa renovación encarnara en la materia o sustancia americana. Darío, Lugones, Santos Chocano y algunos otros lo lograron, en mayor o menor grado. Julio Herrera y Reissig, como ya dije, no tuvo tiempo a causa de su muerte prematura malogró esa intención. Nunca lo lamentaremos bastante.

DELMIRA AGUSTINI

—*El intercambio de cartas y misivas, que se custodian en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, documenta sobre algunos aspectos de su amistad con Delmira Agustini. ¿Qué recuerdos tiene de ella?*

—Eso está muy documentado ya. Cuando se cumplió el décimo aniversario de la muerte de Delmira, la revista "La Cruz del Sur" ⁽¹⁶⁾ que dedicaba un número en homenaje a la poetisa, me pidió una colaboración. Yo escribí una página sobre Delmira en que conté cómo la había conocido, la impresión de mi primera visita y daba otros detalles acerca de ella. Nada tendría que agregar a lo dicho. En otras visitas nuestra amistad se mantuvo siempre en el plano literario. Era el último año de su vida.

—*Recuerdo ese trabajo. Pero, recuerdan también un soneto que Ud. le dedicó y que fue publicado en la revista "La Semana" en febrero de 1910. ¿Recuerda ese soneto?* ⁽¹⁷⁾.

....—No, no lo recuerdo. Pero en 1910 yo no tenía amistad personal con Delmira Agustini. Mi acercamiento personal a ella fue motivado por la publicación por mi parte, de un juicio crítico —de una impresión, más bien— que publiqué en "El Día" o en "La Razón" ⁽¹⁸⁾ —no estoy muy seguro— cuando apareció *Los cálices vacíos* ⁽¹⁹⁾. Mi página era muy admirativa, entusiasta, con un tono un poquito ampuloso. Esto motivó una carta

(16) Zum Felde, Alberto. *Cómo conocí a Delmira Agustini*. En: "La Cruz del Sur". Montevideo, Año I N° 4, junio 10 de 1924.

(17) Zum Felde, Alberto. (Aurelio del Hebrón). *Un soneto a Delmira Agustini*. En: "La Semana". Montevideo, Año II, N° 31 febrero 19 de 1910.

(18) En "El Día", Montevideo Año XVII, N° 9179. 4/II/1914.

(19) Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos*. Montevideo, O. M. Bertani, 1913.

de ella donde me agradecía el juicio y me expresaba desearía mucho nos conociéramos personalmente ⁽²⁰⁾.

JAVIER DE VIANA

—*A Javier de Viana, ¿lo conoció personalmente?*

—En forma puramente circunstancial. Lo conocí en la librería de Bertani, del cual él era muy amigo. Tuvimos una breve conversación, pero personalmente no lo traté más. En esos años, Javier de Viana vivía en Buenos Aires. Era un hombre alto, flaco, y cuando lo conocí ya tenía cierto aspecto de enfermo del pecho. Creo que murió de una enfermedad de los pulmones. Estaba dominado por el mismo terrible vicio de Florencio Sánchez: el alcoholismo. Javier de Viana era terriblemente alcoholista, más que Sánchez, creo, porque éste se emborrachaba de noche solamente, era un borracho nocturno, mientras que Javier de Viana bebía de día y de noche. No era así de joven; fue en los últimos años de su vida, creo.

LA REVOLUCION DE 1904 Y EL LEVANTAMIENTO DE 1910

—*Abandono por un momento los recuerdos literarios. Quisiera que me recordara el clima vivido por el país, o por Montevideo cuando la revolución de 1904.*

—No tengo mayor recuerdo de eso, —porque yo era demasiado joven en ese entonces, andaba por los quince años. La presencia o el recuerdo que tengo de la revolución se reduce al de un hermano mío, a quien veía con uniforme y espada y que traía noticias a casa. Ese hermano, mayor que yo, Emilio, fue un excelente profesor de filosofía. En 1904 era estudiante y formó parte del batallón universitario, integrado por profesores y estudiantes, del cual era jefe Melián Lafinur. Mi hermano era oficial de ese batallón y mi recuerdo de la revolución de 1904 se reduce al que de mi hermano tengo en esas circunstancias. Mi familia era de tradición colorada y naturalmente las acciones favorables al gobierno de Batlle eran celebradas en casa con alegría y las otras causaban tristeza y depresión. Quiero recordarle, ya que estamos en esto de los partidos políticos, a una tía mía, muy vieja ya en esa época. Se llamaba Bartola Pérez de Estomba y era viuda del Gral. Estomba, un gran personaje blanco de las guerras civiles. El Gral. Estomba tenía los cordones de Ituzaingó que la vieja Bartola conservaba en un cuadro. Era ciega y tan fanáticamente blanca que cuando venían noticias desfavorables para el ejército revolucionario, se enfermaba, se metía en la cama y hasta se ponía grave. Cuando eran favorables ella hacía poner la bandera nacional en el balcón de su casa y salía vestida de celeste y con grandes moñas de color en la cabeza. Vivía en una casa propia, de altos,

(20) El intercambio epistolar entre Alberto Zum Felde y Delmira Agustini, y el soneto antes citado, aparecen en: Agustini, Delmira. *Correspondencia íntima*; Ordenación, prólogo y notas de Arturo Sergio Visca. Montevideo, Biblioteca Nacional, 1969.

situada en la calle Yí entre 18 de Julio y Colonia. Mi tía era muy rica y tenía una quinta en Atahualpa, adonde me llevaban cuando yo era chico.

—*Al referirse a Rafael Barrett, dijo que Ud. había participado en el levantamiento de 1910, ¿qué recuerdos conserva de su actuación revolucionaria?*

—Cuando el levantamiento —que fue de corta duración— yo estaba en Maldonado como redactor de un diario colorado departamental, propiedad de los Acosta Viera, personajes políticos del Departamento. Me habían ofrecido que fuera como redactor de su diario durante unos meses, para encargarme de la campaña de la nueva Presidencia de Batlle. Estaba por terminar la Presidencia de Williman y se había iniciado ya la propaganda electoral. Fue entonces que se produjo el levantamiento revolucionario y las fuerzas coloradas de Maldonado se plegaron al movimiento que tenía su centro en Aiguá. Yo fui a la patriada a caballo y con mi golilla colorada. Ya ve Ud. cómo participé de la tradición. En esa parte sólo se produjeron pequeños encuentros que fueron dominados enseguida por el jefe colorado que era también Jefe de Policía en el Dpto. Jefe Político se decía entonces. Era un coronel avezado en el ejercicio de las armas, y como del otro lado no había nadie en las mismas condiciones en pocos días consiguió dominar la situación. Yo no estuve en las avanzadas de pelea, pero viví la vida del revolucionario comiendo asados en el campamento y durmiendo en carpas. ¡Felizmente era verano! No creo que hubiera resistido si hubiera sido invierno. Así que fui un revolucionario veraniego. Era muy mal jinete y nunca pasé del trote. Para matizar con algún detalle ameno, humorístico, voy a recordarle otra anécdota vivida en Maldonado. En cierta ocasión sentí plaza de ser un gran tirador al blanco, aunque nunca había tenido en mis manos un revólver. Pero en una comida, para divertirse los invitados comenzaron a hacer ejercicios de tiro. Dos o tres de mis compañeros, buenos tiradores, no acertaron, y yo, que no había nunca empuñado un revólver por una de esas grandes casualidades irónicas tiré y di en el blanco. Fue una cosa casi milagrosa, pero no volví a tirar más para no desmentir mi fama de gran tirador. Poco después volví a Montevideo, a la casa de mi madre en la calle Rondeau, donde mi hermano antes de ser profesor universitario tenía instalado un Colegio Nacional. Siempre tuvo afición por la enseñanza y antes había sido profesor del colegio Elbio Fernández. Cuando Batlle fundó los liceos de campaña, uno de los primeros fue el de Colonia y mi hermano fue designado primer director de ese Liceo.

JOSE ENRIQUE RODO - JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN

—*De otras dos personalidades de la época quisiera que me transmitiera sus recuerdos. Me refiero a Rodó y Juan Zorrilla de San Martín.*

A Rodó lo conocí personalmente, aunque hablé con él sólo en dos o tres oportunidades. Entre él y yo había muchas diferencias, no sólo de edad sino también de situación intelectual. Yo era anarquista decadente y él tenía una seriedad un poco académica, de un academismo muy noble, de gran línea pero muy distinto de la posición de la juventud de la que yo formaba

parte. Cuando lo conocí, me trató sin embargo muy cordialmente. Le había gustado mucho mi libro de sonetos *Domus Aurea*. "¿Cuándo nos va a dar otro *Domus Aurea*?" —me preguntó una vez con gran benevolencia. Comprobé que no era solamente una amabilidad lo que me decía, porque cuando una editorial española le encargó la parte referente al Uruguay de una antología poética, él incluyó un soneto mío. En otra oportunidad fui felicitado calurosamente por Rodó; fue el día en que se realizó una manifestación de protesta por el fusilamiento de Ferrer. Yo dije un discurso que luego fue publicado con el título *Grito de Sangre*.

—¿Cuál era la posición de los jóvenes respecto a Rodó?

—En mi grupo, todos sentíamos admiración por su talento, pero lo considerábamos muy conservador, no tanto por su obra, sino por el "entourage", el ambiente intelectual en que él vivía. Pero mi grupo no se manifestó públicamente contra Rodó. Lo considerábamos en una posición conservadora pero respetábamos la jerarquía de su obra. Yo fui a la manifestación organizada por el Círculo de la Prensa el día en que se fue para Europa. Esa manifestación lo acompañó hasta el puerto.

En cuanto a Juan Zorrilla de San Martín no lo conocí en esa época sino muy posteriormente, poco antes de morir. Creo que hablé con él con motivo de algún gran discurso que dijo en la Plaza Independencia. Pero fuera de eso no tuve con él más trato personal, aunque recuerdo su imagen caminando por las calles de Montevideo. Ud. sabe que él saludaba a todo el mundo. Cuando pasaba alguien él levantaba su galera cuadrada porque se creía un poco el representante de Artigas después que escribió *La Epopeya* ⁽²¹⁾. Era universalmente conocido en el Uruguay. Todo transeúnte sabía que él era Juan Zorrilla de San Martín y él retribuía saludos que a veces no le hacían.

ROBERTO DE LAS CARRERAS

—Aunque Ud. dijo que no quería referirse al anecdotario de Roberto de las Carreras, quisiera para completar más los recuerdos de esta época que refiriera dos o tres anécdotas acerca de él.

—Cuando recordé a Julio Herrera y Obes, me referí a su característica figura, cuya vestimenta era ya un poco anacrónica, aunque respetable, venerablemente anacrónica. Hay otro personaje que vestía como Julio Herrera y Obes. Este pintoresco personaje de la época era Don Amaro Carve, con quien se relaciona la anécdota de Roberto de las Carreras a la que voy a referirme. Don Amaro Carve daba una conferencia en el Ateneo contra el divorcio, aunque él era un calavera terrible, un hombre galante que perseguía a cuanta mujer casada o soltera andaba por la calle. Vestía levita, galera de felpa, guantes y andaba siempre con un bastón y un gran brillante en el dedo y que según él servía para alucinar a las muchachas ante cuya

(21) Zorrilla de San Martín, Juan. *La epopeya de Artigas*. Montevideo, A. Barreiro y Ramos 1910. 2a. ed. corregida y ampliada por el autor. Barcelona, Luis Gili, 1916-17.

vista él movía las manos. Como ve, Don Amaro Carve tenía sus propias técnicas donjuanescas. Por sus largas patillas blancas y otros rasgos se parecía al Rey Leopoldo de Bélgica, el que pasó el reinado en los cabarets de París en la época esplendorosa del can-can. Cuando se entabló la discusión por la ley del divorcio presentada por Oneto y Viana —la primera ley, porque hubo dos—, Don Amaro Carve dictó una conferencia en el Ateneo y cuando se hallaba hacia la mitad de su disertación, defendiendo la integridad absoluta de la familia y la fidelidad de las esposas, irrumpió en la sala Roberto de las Carreras con varios de sus amigos anarquistas. Roberto se subió a una silla y comenzó a vocear contra Don Amaro, predicando a voz en cuello su argumentación en favor del amor libre. Como es natural, se armó un gran escándalo y Don Amaro, desbaratada la reunión, no pudo concluir su conferencia. Intervino la policía, hubo golpes y hasta heridos. Después de esto, Roberto publicó *Don Amaro y el divorcio* ⁽²²⁾ uno de sus panfletos de más resonante éxito.

Otra anécdota que recordaré ahora se refiere a la visita que le hicimos varios amigos al sanatorio de la calle Larrañaga, donde Roberto estaba recluido desde hacía ya varios años. El grupo se componía de Vaz Ferreira, que había sido gran amigo de Roberto en los años de adolescencia y juventud; un hermano de Julio Herrera y Reissig, el más joven, Teodoro; el poeta Fernando Pereda, algún otro que no recuerdo y yo. Cuando llegamos al sanatorio, nos hicieron pasar al fondo, donde había una serie de piezas que daban a un jardín. Eran como celdas. Miramos por una mirilla que había en la puerta y vimos a Roberto, de espaldas, envuelto de pies a cabeza con una frazada que usaba como un manto. Miraba por una ventanilla estáticamente hacia el huerto. El enfermero nos anunció y Roberto se tendió en la cama cubriéndose con la frazada que usaba como manto y de este modo nos recibió. A pesar de que habían sido íntimos amigos, a Vaz Ferreira no lo nombró. Le dio la mano muy cortestamente pero en silencio. Con los otros hizo lo mismo. Cuando me acerqué yo, me dijo: “¿Cómo está, Zum Felde?”. Aparentemente, fui el único al que reconoció perfectamente. Esta visita fue hacia el año 40, y fue muy breve, de acuerdo al reglamento, pero recuerdo que en algún momento yo me referí a su obra y él dijo secamente: “Proyectos”.

Cuando salimos fuimos a la quinta de Vaz Ferreira y voy ahora a darle un recuerdo que caracteriza muy bien al filósofo uruguayo. Este tenía, en una mesita colocada junto a un ventanal que daba al jardín un tablero de ajedrez, con una partida ya comenzada. Vaz Ferreira y Teodoro Herrera y Reissig, que era muy buen ajedrecista, hicieron un movimiento de piezas cada uno.

Después, abandonaron el tablero. Esta era la partida de ajedrez que yo llamaba “infinita”. Cada visitante buen aficionado realizaba con Vaz Ferreira una sola jugada, de modo que la partida era interminable. Puedo recordar otra visita a Roberto de las Carreras que le hice poco antes de que muriera. Roberto, que había estado en la casa de su hijo durante mucho tiempo, había sido internado en un sanatorio cuando su hijo Raúl murió. El

(22) Carreras, Roberto de las. *Don Amaro y el divorcio*. Este folleto no se halla en la Biblioteca Nacional. No ha podido ser ubicado.

sanatorio estaba en Las Piedras, y en el mismo vivía el poeta Enriqu  Casaravilla Lemos que estaba alojado all  como si fuera en una pensión, sin limitación de salidas y entradas. Casaravilla, para quien una pensión civil hubiera sido un ambiente insoportable, se hallaba muy bien en esa casa de salud. Por Casaravilla supe que Roberto estaba all . Le hice una visita acompañado por el poeta y Roberto me miraba y, por lo bajo le decía a Casaravilla: " Verdaderamente es Zum Felde éste?, no lo encuentro igual, no es Zum Felde, es otro". El detalle es interesante. La visión que Roberto tenía de mí, lo que de mí conservaba en el recuerdo era la imagen del adolescente que conoció cincuenta años antes. Me pregunt  por Batlle y por Vaz Ferreira. Cuando le dije que habían muerto, exclam : " Ah, no sabía!", y se quedó callado. En verdad, la memoria de Roberto, su conciencia se detenia en el año 1907 o 1908. Desde entonces para él el tiempo no había pasado. Por eso no me reconocía, aunque los que me han visto permanentemente afirman que no he cambiado tanto, salvo, es claro, lo que llamaban los clásicos las "injurias del tiempo".

Recordar  otra anécdota de Roberto. En los primeros tiempos de su demencia, cuando ésta aún no estaba agudizada, Roberto vivía solo en su casa. Se había aislado voluntariamente. Pero recibía visitas y las atendía correctamente. En esa época ya se cubría con una manta como si fuera una capa. En una oportunidad recib o la visita de algunas personas que concurrían al Polo Bamba. Intentaron mofarse de él y entonces Roberto les indicó que se retiraran inmediatamente. Como los visitantes insistieron en quedarse, sacó un revólver de debajo de la manta y los amenazó. Los visitantes se retiraron disparando. Pero esta vez la razón estaba de parte del loco. Los visitantes eran unos necios, unos tilingos impertinentes, esa gente que anda alrededor de la literatura pero que no son intelectuales auténticos, que no tienen inteligencia, ni cultura ni nada. Ni siquiera discreción. Por esa época andaba todavía por las calles, aunque siempre de noche. Algunas personas amigas de él y m as iban a espiarlo, no se atrevían a hablarle —sin duda, tenían temor del revólver— pero la gran curiosidad que les producía el personaje y su ambulancia nocturna, los llevaba a espiarlo sin que él los notara. En ocasiones, Roberto se ponía frenético y tenía visiones. Una noche se detuvo en una esquina —por Los Pocitos, que entonces era un barrio bastante solitario— y comenzó a gritar: " Serpiente, sirena, serpiente, sirena!" Se refería a un mito que se había creado, y en el que intervenía la serpiente bíblica, la serpiente que encarnaba el mal y la tentación, y las atractivas sirenas paganas. Era un mito que había nacido en él, de acuerdo con su estado rarísimo de conciencia.

HORACIO QUIROGA

—Entre las grandes figuras del novecientos, falta recordar una: Horacio Quiroga.  Lo conoció personalmente, conserva recuerdos de él?

—Amistad con Quiroga no tuve, aunque lo conocí y hab e con él en dos oportunidades: una en Buenos Aires en la década del veinte, y otra vez en el hotel Lanata en un viaje de Quiroga a Montevideo. En ambas

ocasiones estaba Enrique Amorín, que fue quien me lo presentó. De Quiroga recuerdo que me impresionó como un hombre agudísimo de pensamiento y palabra, aunque a veces se mostraba muy amplio para juzgar a sus colegas y en otras oportunidades era extremadamente severo. Me pareció que este cambio de actitud se debía especialmente a posiciones personales, a simpatías o antipatías. De la persona Quiroga, no tengo más que decirle, pero ya que he citado a Amorín le diré que con él era muy amigo aunque en una época se produjo un distanciamiento porque yo no me había ocupado de él en mis críticas. Esto se debía a que yo lo consideraba un escritor argentino y no uruguayo. Amorín se había radicado en la Argentina y allí tenía sus intereses y allí publicaba. El se enojó conmigo porque lo había "desuruguayizado". Quizás fuera un error mío, aunque no estoy muy seguro que lo sea, pero yo entendía que él había adoptado la ciudadanía literaria argentina y omitía ocuparme de él.

II. — PENSAMIENTO Y OBRAS

EL HUANAKAURI Y EL PROCESO HISTÓRICO

—Bien, Don Alberto. Creo que, a pesar de que aún debe haber mucho para recordar, ya hemos sondeado lo suficiente en sus recuerdos sobre el clima literario y los personajes del novecientos. Desearía ahora entrar a la consideración de algunos aspectos de su obra. No sé si este juicio mío tendrá validez para Ud., pero yo siento su obra inicial bastante adscripta a las orientaciones modernistas o de renovación del Novecientos. Me refiero a los sonetos de *Domus Aurea*, a esas obras teatrales que tan empecinadamente niega. Pero hay un momento en que Ud. empieza a tomar otro camino. Es el momento en que publica *El Huanakauri*, en 1917 o 425 de la era colombiana. En *El Huanakauri* ⁽²³⁾ veo una orientación de arraigo americano, aunque por su mismo tono lírico se le siente todavía ligado a las orientaciones suyas anteriores. Ud. en el mismo libro dice que éste es un punto de llegada y un punto de partida. Quisiera que me precisara su opinión sobre ese libro tan importante en su labor, ya que señala el momento en que sale de una posición para entrar en otra.

—*El Huanakauri* es, efectivamente, la iniciación de una actitud que persistió durante casi toda mi actuación en la crítica. *El Huanakauri* postula el americanismo radical que yo profesaba en 1917 y que continuó posteriormente aunque no en esa forma tan radical. Ud. sabe que siempre existe la euforia del catecúmeno. Más tarde la posición se atemperó, logrando un cierto equilibrio que tomaba en cuenta otros elementos de la realidad o en las posiciones de conciencia. Pero ese americanismo siempre estuvo presente en los diez años en que ejercí la crítica militante periodística. Hoy, no escribiría *El Huanakauri* en la misma forma, pero es lo primero mío que reconozco aunque con la reserva de que el libro refleja una posición que debe ser más precisada. Era todavía la posición de un hombre muy joven y que recién salido del cosmopolitismo o del europeísmo modernista ponía su conciencia intelectual y espiritual en América. En mi radicalismo, había quizás un exceso de exaltación, pero sustancialmente aunque con mayor decantamiento, depuración y equilibrio sigo pensando lo mismo.

—¿Qué influencias reconoce Ud. en ese libro?

—Ante todo la de Walt Whitman. Algo de lo que él siente por el americano del norte yo sentía por el americano del sur. En esa época conocí a Walt Whitman. Permítame una referencia a la traducción del poeta hecha por Vasseur. Fue realizada en España y publicada por Sempere. Vasseur era cónsul entonces y la traducción es muy al modo de Vasseur que no era muy fiel traductor, ya que agregaba cosas de su propia cosecha. Lo hizo con

(23) Zum Felde, Alberto. *El Huanakauri*. Montevideo, Maximino García, 1917.

Baudelaire a cuyo poema *Las letanías de Satán* le agregó versos enteros. Con Whitman hizo lo mismo. Según me dijo, él juzgaba que el pensamiento del poeta norteamericano no estaba completo y él agregaba versos. Además, Vasseur no sabía inglés a fondo. Lo sabía superficialmente, como lo sé yo que traduzco algo pero no entiendo una palabra de inglés si me lo hablan. Vasseur tuvo un gran auxiliar en el Dr. Vitale, un médico muy ilustrado y autor de algunos libros de Sociología y Economía Política. El Dr. Vitale dominaba a fondo el inglés y hacía la traducción literal que Vasseur arreglaba poéticamente. Diré, de paso, que un gran admirador de Vasseur, Emilio Oribe, heredó esa característica de agregar versos o rehacerlos a su gusto al traducir. Oribe tradujo un poema de Paul Valery y donde el francés dice "*vertió un poco de vino precioso sobre el mar*", Oribe tradujo: "*llamas de un vino precioso*". Esto no estaba en el pensamiento de Valery y le da un carácter completamente distinto al verso. Como Ud. ve, esto es un chisme, un chisme literario pero ya terminó. Bien, esa traducción de Whitman hecha por Vasseur es la que yo conocí en aquellos años, porque era la que circulaba en el Uruguay, y, sin duda, también en otras partes de América. El conocimiento de esta traducción es lo que influyó en mí y se refleja en cierto modo en *El Huanakauri*.

—*La influencia de Whitman existe en la concepción americanista, pero en el tono lírico y hasta en la estructura del poema creo ver una también evidente influencia de Nietzsche. ¿Qué opina Ud.?*

—Esa influencia, desde luego, existe. Se puede ver algo del *Zarathustra*. Pero la influencia de Nietzsche en mí es muy anterior. Creo que fui a los 20 años el único nietzscheano verdadero en nuestro ambiente intelectual.

—*¿Cuando compuso El Huanakauri, ejercía Ud. ya la crítica?*

—En esos años, yo sólo había publicado esas notas de impresiones, de cartas críticas que todos los escritores han publicado. Pero eso no es todavía el ejercicio de la crítica. Esta la empecé en 1919, en el Suplemento vespertino de "El Día" que se llamaba "El Ideal" y que dirigían algunos políticos amigos de Batlle, entre ellos Ghigliani. Quien me impulsó fue Domingo Arena, a quien conocía desde los tiempos de Roberto de las Carreras que había sido muy amigo de Domingo Arena. Conversando con él sobre literatura uruguaya, expresé juicio sobre autores y libros que Arena le interesaban y me preguntó por qué no los escribía, ya que sería muy útil y conveniente que se conocieran públicamente. Y así fue, y a instancias de él, que habló con Batlle que era el director de "El Día", me inicié en la crítica. Yo entré al diario no como redactor interno sino como colaborador. Colaboré dos veces por semana. Escribí sobre Rodó, sobre Reyles, sobre Herrera y Reissig y sobre otros escritores de la generación del Novecientos. Después, ya tomado el hilo, comencé a publicar en forma más sistemática y metódica, juicios sobre toda la literatura uruguaya desde sus comienzos: Magariños Cervantes, Acevedo Díaz, cuya obra literaria fui el primero en valorizar, en ese tiempo. ¡Habría que hacer constar muchas cosas que se me pasan por alto! También escribía, alternando con esos artículos sobre autores del pasado, sobre los libros que aparecían en esos años, especialmente sobre los jóvenes, que eran los que más publicaban.

—En 1920 Ud. publicó *El proceso histórico del Uruguay y esquema de su sociología* ⁽²⁴⁾. *Vamos a hablar de ese libro.*

—Sí. Pero antes quiero agregar algo sobre *El Huanakauri*. En él hay un concepto universal acerca de la cultura, *El Huanakauri* se refiere casi exclusivamente a la cultura americana y no trata temas sociales o de otra naturaleza. El concepto universal básico —y no quiero decir con esto que sea una genialidad original— es éste: que la cultura, que hasta entonces se tenía por algo postizo, como un traje de civilización intelectual, fue encarada por mí como una vivencia del ser. Esto es: para un americano intelectual, la autenticidad ontológica de su cultura depende de que la encare desde el punto de vista de América, asimilando la cultura universal, pero viviéndola como americano; en caso contrario, sólo es exteriormente culto, postizamente culto. Años después, tuve la satisfacción de leer algo semejante en Max Scheller cuando habla de la cultura como categoría del ser. Yo no empleaba el término categoría del ser, pero el concepto estaba explícitamente dicho en *El Huanakauri* y fue para mí una gran satisfacción verlo ratificado, aclarado y mejor dicho, con más profundidad, muchos años más tarde, por un pensador tan eminente como Max Scheller. Ese concepto universal —o, si usted quiere, para decirlo en forma más modesta y exacta: general— no era algo subterráneo en *El Huanakauri* sino muy notorio y evidente.

—¿Me permite una acotación? En *El Huanakauri*, usted emplea muchas veces la palabra "raíz"; esa raíz tiene que ser americana y lo europeo no debe estar sobreagregado, como quien se pone un traje de etiqueta, sino ser una conquista que se incorpore a ese elemento americano y se funda con él. Sólo así la cultura americana puede ser a la vez americana y universal. Alcanzar lo universal desde una localización americana. Bien. Todo esto parece ya suficientemente claro. Podemos entrar ahora a la consideración del Proceso histórico. Pero antes, y porque en cierto modo es previo, me interesaría saber cuál fue el origen de su formación histórica y sociológica.

—Esta pregunta me obliga a volver a la época de mi adolescencia. Al salir de la escuela —tendría unos catorce años— hice Secundaria pero no Bachillerato. En esos años, se me declaró la furia literaria y no quise saber más de disciplinas oficiales, y como no iba a seguir ninguna carrera universitaria, como repudiaba todas las carreras, en mi locura juvenil abandoné los estudios y me dediqué a formarme una cultura de autodidacta. Pero sobre la cultura del autodidacta hay algo que decir. A mi juicio, él sabe guiarse tan bien o mejor que en los cursos oficiales, porque él si es auténtico posee una intuición o instinto intelectual y lee, entonces, aquello que verdaderamente le interesa y va a definir su posición en la vida. Ahora bien, como elemento anecdótico, le diré que las fuentes materiales de mi formación de autodidacta fueron las bibliotecas de mis hermanos. Una era la de Emilio, que estudiaba Derecho, aunque después se dedicó al profesorado de filosofía. Tenía una buena biblioteca sobre materias de Sociología, Historia y Filosofía. Esta biblioteca, fue mi primer fuente en la formación filosófica,

(24) Zum Felde, Alberto. *Proceso histórico del Uruguay; esquema de una sociología nacional*. . . Montevideo, Maximino García, /1920/, (prol. 1919). Este libro fue reeditado cuatro veces.

histórica y sociológica. La otra biblioteca, la de mi hermano Carlos, me sirvió para las lecturas literarias. Esta biblioteca, excelente, abarcaba desde los clásicos griegos hasta las últimas novedades de comienzos de este siglo. De esta biblioteca aún quedan restos, en poder de la viuda de mi hermano, que tiene más de ochenta años. De ambas me nutrí cuando era un adolescente. Leía con esa ansia de saber que nace con uno. Al principio leía un poco desordenadamente, pero con cierta intuición de lo que se debe saber. Luego, comencé a leer más metódicamente, con cierto orden cronológico y sistematizando las lecturas por géneros y épocas. Conservo un libro de esa época. Era de mi hermano Emilio y se estudiaba en la Universidad. Era la Historia de la Civilización de Gustavo Ducoudray, dos volúmenes grandes. Este libro me dio la pauta primera sobre la integración de los elementos políticos con los elementos de la cultura intelectual. Todo eso en Ducoudray está en forma un poco elemental porque no existía todavía un concepto exacto de la integración, pero era ya una sugerencia bastante eficiente para mí que era un muchacho joven y me sirvió posteriormente. Más que lo que decía sobre historia, porque éste es un conocimiento mucho mayor que el que aparece en esa condensación en dos volúmenes, lo que me sirvió especialmente fue el método que ya empezaba a seguir Ducoudray, ese método integrativo de todos los elementos de la civilización y de la cultura.

—¿Cuáles fueron sus maestros en historia y sociología?

—De mi maestros en esa época, tanto para la crítica histórica como para la literaria, mencionaré sólo a Hipólito Taine, que fue el más decisivo. Taine era ya un antepasado —fue maestro de Rodó y de la generación del novecientos— pero el método de Taine, tanto al tratar la historia literaria como la historia de los orígenes de la Francia contemporánea, pone en ejercicio el concepto sociológico de la historia y la cultura. La última vez que visité París, estuve junto a la estatua de Taine. Tuve esa gran satisfacción. El método de Taine me sirvió tanto para el *Proceso histórico* como para el *Proceso intelectual*. Respecto a la palabra "proceso", debo decir que se empleaba en estos libros por primera vez. Yo inauguré muchas palabras y conceptos, mérito que no se ha tenido en cuenta. El concepto de "proceso" para señalar un desenvolvimiento cuyas causas se encuentran en diversos factores materiales, culturales y de toda índole, aparece en esos libros por primera vez. El *Proceso histórico* es la primera interpretación de base sociológica de la Historia Nacional aunque no exclusivamente sociológica: es también psicológica. Aún hoy sigo en la misma posición, dándole suma importancia en la evolución histórica tanto a los factores de orden económico como a los de orden cultural. Y atendiendo también a la interacción de lo material y económico con lo territorial. Los factores territoriales se integran a veces en lo económico, pero son distintos. Se pueden unir para producir un efecto determinado como ocurrió en el Uruguay con el campo y la ganadería. Por eso afirmo que el Uruguay empieza con las mandadas de potros, yeguas y vacunos que Hernandarias arrojó en la Banda Oriental.

—¿Cuál es su juicio actual acerca del Proceso Histórico?

—Creo inmodestamente que da lo fundamental de los factores que han intervenido en la formación del Uruguay: en la formación social, en la del

carácter de su sociedad y de sus habitantes y precisa la evolución desde la independencia hasta la época de Batlle, pasando por la formación y acción de los partidos tradicionales. En fin, en el *Proceso* señalo los principales factores que han determinado la evolución del país, desde su fundación, que, proviene de Hernandarias, que lo fundó económicamente, como ya dije, con las manadas de animales que arrojó en la Banda Oriental, ya que hasta ese momento era un campo raso, sin riqueza ninguna salvo los venados y los pescados de los ríos de los que se servían los indios. De esas manadas, que en pocos años se multiplicaron en forma prodigiosa, proviene la única riqueza que hasta ahora hemos tenido. Quiero agregar que en el *Proceso* se hace jugar al factor económico como determinante de la evolución, pero no le atribuyo a él ese carácter determinante principal y casi exclusivo que tiene para los marxistas. Actualmente se cultiva mucho una crítica histórica fundada en el marxismo haciendo del materialismo histórico la causa determinante de todo el proceso político y cultural. No estoy de acuerdo con esa unilateralidad, pero admito y siempre admití que el factor material es de los importantes en la vida y evolución de una sociedad.

—*Para concluir con las preguntas relativas a su labor histórica, desearía su opinión sobre Francisco Bauzá.*

—¡Ah! Fue mi gran maestro para el período del coloniaje, y lo cito muchas veces porque era el único autor serio que había para esa materia. La obra de Bauzá sigue siendo valiosísima, fundamental para la historia del Coloniaje y de principios de la Independencia. Fue mi fuente, mi gran fuente de conocimiento y de juicio para el período colonial.

Y para terminar con el *Proceso*, digo, con toda pedantería lo siguiente: salvo la obra de Bauzá para el coloniaje, en el país no hubo historia nacional hasta que yo escribí el *Proceso*, porque todo lo demás no era otra cosa que una especie de historiografía exterior —nombres de militares, batallas, nombres de presidentes, historia o crónica política— pero no se había elaborado una interpretación. He dicho una balandronada, pero no importa.

CRITICA MILITANTE

—*De 1919 hasta 1929, usted practicó la crítica militante y sistemática desde las columnas de "El Ideal". Durante esos años, su crítica se proyectó en dos sentidos: realizó la revisión del pasado literario uruguayo; comentó los libros más importantes o que por algún motivo ofrecían interés, aparecidos en esa década. En una ocasión, usted manifestó que la crítica era el arte de crearse enemigos. ¿Cuál fue la reacción ante su posición crítica, que con respecto al pasado fue revisionista, y bastante dura en relación con los autores que publicaron en esos años?*

—Me creé enemigos en el ambiente intelectual en los medios más o menos cultos. Algunos de esos enemigos lo eran por razones de conservatismo literario. Eran lectores que admitían sin crítica los valores literarios uruguayos del siglo anterior, pero algunos de ellos eran simplemente mitos literarios, formados por la falta de sentido crítico o por excesiva identificación del estado de conciencia de los lectores con los autores de que se trata.

Eran mitos nacionales; eran, en cierto modo, sentidos como entes patrióticos. De esta manera al analizarlos a la luz de un criterio más severo y riguroso y al establecer que sus valores eran escasos, los lectores se sintieron sumamente resentidos y en los medios intelectuales se me tuvo por un enemigo de la tradición literaria nacional. Otros enemigos fueron los autores vivientes, porque al hacer de sus obras una crítica exigente contrariaba sus aspiraciones de validez. A algunos les negaba totalmente valores literarios, a otros los reducía, y a otros los ubicaba en la situación de una relativa validez en relación con el momento en que escribía. Comprendo la natural reacción de quienes eran puestos en su lugar, pero de actuar en las mismas circunstancias volvería a proceder igual. De modo que reunidos los enemigos por razones de conservatismo literario y los escritores actuantes, se formó contra mí un ambiente hostil y me vi en una situación de aislamiento, con muy pocos amigos que me comprendían y me aprobaban. Hubo una verdadera conjura, que provocó la caída del Ministerio.

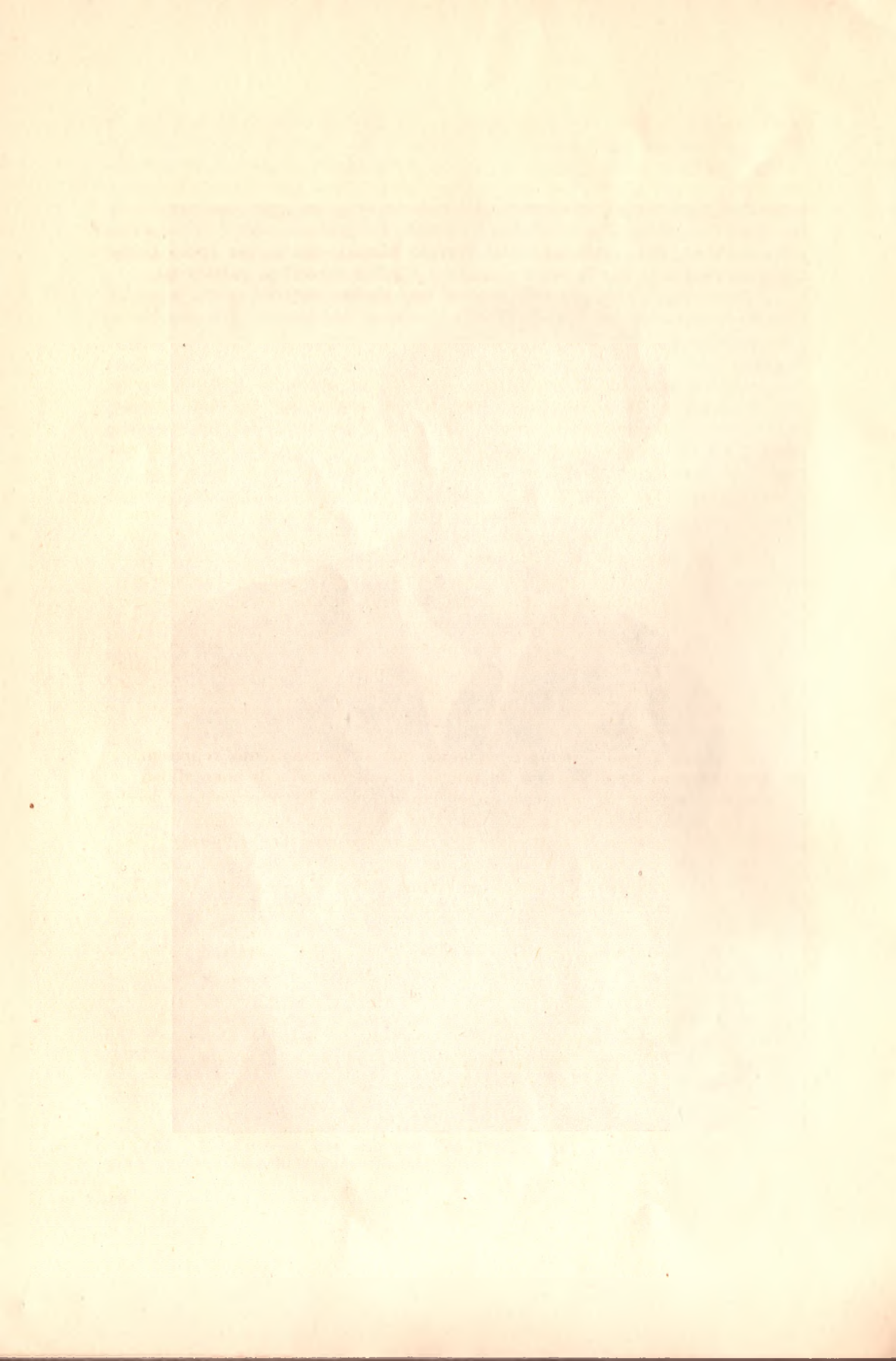
—*Desearía ahora que me dijera cuáles fueron los autores del pasado a quienes usted quitó del falso sitio que ocupaban, procurando, digamos así, una reordenación del parnaso uruguayo.*

—Recordaré a dos: Alejandro Magariños Cervantes y Francisco Acuña de Figueroa. El primero era un poeta y novelista romántico que tuvo el mérito de iniciar la novela americana o americanista en el Uruguay, especialmente con su obra *Caramurú* ⁽²⁵⁾. Pero si en la teoría estaba acertado, en la práctica no pudo realizar la obra que se propuso. En el verso, era un poeta flojísimo y ríspido y yo llegué a afirmar que no podía dar dos pasos seguidos sin tropezar con el ripio. En sus novelas, tanto sus personajes como sus argumentos eran de una falsedad evidentísima, lo que es muy claro hoy, pero que entonces no se veía, tal vez por la identificación psicológica del lector y el autor a que me referí antes. Las novelas de Magariños Cervantes eran hechura de la mala literatura española romántica. La novelística romántica suele ser falsa, incluso la de Hugo que era el máximo pontífice, pero entre los románticos europeos, se dan otras calidades que validan sus obras, mientras que en Magariños Cervantes no hay ninguno de esos valores y su obra no se salva, excepto la buena intención. En su realización, sus novelas y sus poemas, a pesar de la buena orientación americanista teórica, quedan sin valimiento alguno. Esta toma de posición causó una impresión terrible, porque Magariños era un ídolo: ya no se le leía, pero se conservaba su nombre como representativo de la tradición literaria del siglo XIX. Destruir un mito nacional era un grave pecado.

En cuanto a Acuña de Figueroa, le reconocí méritos dentro de su escuela clasicista y académica, y en el género burlesco. Tenía, es cierto, una gran erudición literaria y era un buen latinista, de modo que su poesía humorística es más o menos aceptable, suele tener gracia, está versificada y es punzante en su sátira. Pero el Acuña de Figueroa que surgía de mi crítica ya no era aquel autor del Hímnico Nacional que se veneraba desde la escuela, constituido en otro mito nacional. Entre los que aún vivían, aunque eran

(25) Esta novela fue publicada en 1948, según los datos que se poseen, pero no se conoce la edición inicial.





ya viejos, quien tenía una enorme fama era Carlos Roxlo. A él también lo deshice (no lo digo por jactancia), lo deshice, reitero, por análisis literario. Carlos Roxlo era en el Partido Nacional, como poeta, político y periodista, un prohombre. Este fue otro de los ídolos de la época cuyo derrumbe causó sensación, y no me lo perdonaron. En cambio tengo la gran satisfacción de ser quien por primera vez reconoció y ensalzó los grandes valores de Eduardo Acevedo Díaz, otro prohombre del Partido Blanco, que en esa época había caído en desgracia por haberse opuesto a algunas directivas partidarias.

—*Usted tuvo también una actitud revisionista ante otras dos grandes figuras de las letras uruguayas: Juan Zorrilla de San Martín, que aún vivía, y José Enrique Rodó, muerto hacía muy pocos años. ¿Qué tiene que decir al respecto?*

—Ambos eran ídolos nacionales; no diré dos mitos, no, porque tenían valores, pero se les admiraba en una forma desprovista de todo sentido crítico. Era una admiración desubicada: con respecto a Zorrilla de San Martín, en un sentido puramente literario, y en el caso de Rodó, además en el sentido filosófico. Yo no los negué. Esto hubiera sido falso, porque ambos tienen valores positivos; Zorrilla en el *Tabaré* ⁽²⁶⁾, que es su obra culminante y representativa, y Rodó en su obra ensayística. Pero al analizarlos debí situarlos estéticamente, históricamente, filosóficamente, y entonces quedaron algo reducidos. No eran ya aquellos gigantes, aquellos colosos, aquellos geniales autores. Rodó no era el maestro perfecto por antonomasia, ni en sus conceptos ni en su realización literaria, ni Zorrilla de San Martín, el creador genial, casi dantesco, en que se le tenía. Creo que quedaron ubicados en la posición exacta tras un balance de sus méritos y sus defectos. A Zorrilla de San Martín lo criticaba sobre todo por la escuela romántica de que procedía, de la cual ya dije que incurría en un gran falseamiento de la realidad humana, tanto cuando atendía a la historia como cuando se refería a los caracteres.

En cuanto a Rodó, siempre reconocí que su pensamiento representaba un gran esfuerzo en el sentido de ubicar la conciencia y la mentalidad de la posición cultural de América en el mundo, pero le impugnaba hacerlo en un plano de idealismo verbal, aún podríamos decir académico, un tanto convencional; también es académico su estilo, pero de gran brillantez y calidad dentro de la escuela. Todo ésto caía muy mal en esa época, aunque ahora parezca razonable. Nuestro ambiente cultural y literario no estaba acostumbrado a la crítica sino a una veneración sin límites, no sometida a criterios lúcidos.

—*Haré una observación. Con respecto a estos dos autores, y especialmente con respecto a Rodó, pienso que en la evolución de su pensamiento se disciernen tres instantes: el primero es el de la crítica combativa, casi de carácter polémico, realizada desde la prensa diaria y cuyo mismo carácter quizás le haya hecho perder algo del sentido de los matices; el segundo, se encuentra en el Proceso intelectual, donde hay un primer ajuste de su posición; el tercero creo hallarlo, para Rodó, en las páginas que le dedica en*

(26) Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1888.

su índice crítico de la ensayística americana, y para Zorrilla, en el prólogo que figura en la edición de Tabaré realizada por la Biblioteca Artigas. ¿Comparte usted esta caracterización? ⁽²⁷⁾.

—Me parece perfectamente exacta su crítica de mi crítica. Mis puntos de vista de la época de "El Ideal" correspondía a una necesidad combativa. La crítica requiere más madurez que los otros géneros, se necesita más serenidad, más equilibrio. De manera que, posteriormente, con la madurez, fui ajustando mis críticas juveniles que eran un tanto apasionadas y sometién-dolas a un criterio con mayor equilibrio. Pero noté que no era sólo el apasionamiento juvenil el que determinaba el carácter combativo de mi crítica, sino la necesidad de imponer un criterio más sólido que sirviera para ubicar a los autores en su real situación, sin negar los valores que en ellos hubieran pero quitándoles el carácter casi mítico que habían adquirido a través de una admiración excesiva.

—Y entre los autores que producían por aquellos años del 20, ¿cuales fueron los enemigos que le creo su crítica?

—No conservo recuerdos concretos. Yo escribía sobre casi todos los libros que tenían algún interés y estos eran muchos y anora me falta la memoria. Entre los que tienen alguna importancia, recuerdo el caso de Sabat Erasty, con quien éramos amigos cuando jóvenes. Cuando en 1917, Sabat publicó *Pantheos* ⁽²⁸⁾ yo publiqué un artículo, pero más que una crítica era un conjunto de impresiones emocionales, líricas. En esta nota, y en mis críticas posteriores, le reconocí inspiración, altos pensamientos poéticos, fuerza, expresión, potencialidad lírica panteísta, pero junto a eso expuse mis reservas respecto a su excesiva frondosidad metafórica, su ampulosidad, sus redundancias, la innecesariamente excesiva extensión de sus poemas. Estas objeciones me malquistaron con Sabat y con sus amigos. Hubo una separación con él durante varios años. Ahora, en la vejez, parece que se han borrado un poco aquellos malos recuerdos. Pero no del todo. Hace poco, casi tuve una polémica con él; es decir: debió haber sido una polémica, pero no lo fue, porque él no dijo nada. Hay un profesor aquí, que en aquel tiempo era un pequeño joven profesor (aunque ahora parece que no es tan joven ni tan pequeño) y este profesor escribió un libro, o un prólogo, sobre Herrera y Reissig. En esa crítica histórica sacaba a relucir mi persona, junto con otros personajes de la época. Me maltrataba bastante este joven apoyándose especialmente en conceptos de Sabat, pero no escritos. En un almuerzo que le dio el embajador ecuatoriano, Sabat se manifestó en contra de mí en una forma bastante violenta. Yo tuve que rectificar esos conceptos atribuidos a Sabat y entonces me vi en la necesidad de decir de Sabat cosas un poco desagradables. Sabat estaba obligado a contestar, porque decía cosas inexactas y calumniosas no sólo contra mí sino contra otros altos personajes de más valor y significación que yo. Según ese joven profesor, cuyo nombre prefiero omitir, Sabat habría afirmado que don José Batlle y Ordóñez no podía sentir nombrar a Julio, ni a ninguno de los Herrera, sin entrar en

(27) Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, 1956. (Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos uruguayos. Vol. XVIII).

(28) Sabat Erasty, Carlos. *Pantheos*. Montevideo, O. M. Bertani, 1917.

un espantoso y frenético ataque de iracundia. Esta afirmación es ridícula tratándose de Batlle, que jamás se alteró. Esto fue rectificado por los hijos de Batlle en sueltos aparecidos en "El Día", en los cuales se aclaraba que José Batlle y Ordóñez había sido enemigo político de Herrera y Obes, pero que de ninguna manera eso tenía que ver con la familia. También habría afirmado Sabat, según el joven profesor, que yo había escrito contra Julio Herrera y Reissig en "El Día" con objeto de adular a Batlle. Esto era una calumnia; no había tal diatriba, ni tal adulación, ni tal posición de don Pepe. Todo ésto lo dije contra Sabat y él estaba obligado a rectificar, no por mí sino por Batlle, pero Sabat se abstuvo de rectificar nada. Todas las afirmaciones de Sabat fueron tomadas por el profesor de una crónica publicada por un joven periodista ecuatoriano en diarios de su país. El joven profesor lo tomaba de ahí, y los consideraba documentos literarios. Pero era un insensato. No sabía lo que son documentos y al usar de ellos lo hacía sin ningún criterio. En cuanto a la incidencia con Sabat, la considero sólo un detalle pintoresco de la vida literaria. Quizás Sabat estuviera bajo el efecto de los generosos vinos que se servían en el almuerzo. Yo personalmente no le guardo ningún rencor y creo que salvo este caso, y algún otro, nunca se portó mal con nadie. Es un espíritu generoso y cordial.

—*En una oportunidad, conversando con el poeta Ibáñez y con el profesor Cardozo, le oí decir a uno de ellos que en aquellos años una crítica de Zum Felde era suficiente para destruir una reputación o consolidarla o crearla. No sé cuál de los dos lo dijo. Pero recuerdo que el otro contestó que para tal cosa no era necesaria una crítica exclusivamente dedicada a un autor, que bastaba una mención de Zum Felde a un escritor dentro de una crítica dedicada a otro para abatir o levantar una reputación. Esto quiere decir que Ud. ejercía, desde las columnas de "El Ideal", un verdadero magisterio crítico. Mi pregunta es la siguiente: ¿sentía Ud., tenía conciencia de estar ejerciendo dicho magisterio?*

—Sí, ciertamente, esa es una realidad objetiva y yo percibía que estaba ejerciendo un magisterio crítico. Yo atribuyo ese encumbramiento a que era el único que ejercía la crítica de un modo sistemático y militante. Y, por la energía de mis artículos, que no tenían, como se dice vulgarmente, pelos en la lengua, aunque a veces me la revestía de terciopelo, cuando no era necesario ser tan hiriente y trataba de decir las cosas con suavidad. Suaviter in modo, fortiter in re.

—*Entre las personas que han hecho referencia a su magisterio crítico se halla Francisco Espinola. Lo dijo públicamente en el acto realizado en la Biblioteca Nacional, donde manifestó que gran parte de lo que había hecho se debía a la influencia de don Alberto Zum Felde, cuyas críticas le habían insinuado caminos y orientaciones culturales. Hizo referencia en la misma ocasión a la impresión que le había causado su crítica sobre Raza Ciega ⁽²⁹⁾ y consideró que dicha crítica había sido la que le abrió el camino de la fama. ¿Qué juicio le merece hoy este libro de Espinola, o qué recuerdos conserva de la impresión que le produjo en aquellos años?*

(29) Espinola, Francisco. Raza ciega. Montevideo-Buenos Aires, La Cruz del Sur, 1926.



—Sobre *Raza ciega* escribí uno o dos artículos y fue un libro que me impresionó muchísimo, ya que me parecía que con él la narrativa nacional tomaba un nuevo rumbo. Había profundidad e intensidad. Se salía del colorido costumbrista y ahondaba en la psicología de sus personajes. Creaba con vigor y rigor hombres representativos del carácter nacional. Además, sabía construir con arte sus narraciones. Espínola siempre consideró que esa crítica mía fue para él una consagración, que en realidad fue la que lo impulsó e hizo que lo reconocieran como un gran cuentista.

LOS CRÍTICOS CONTEMPORÁNEOS

—¿Qué opinión le merecen los críticos uruguayos contemporáneos suyos?

—En el *Proceso Intelectual* hablo de algunos de ellos: Gallinal, Falcao, Lasplaces, etc. El primero me parece el más interesante y válido. Era buen escritor y hombre muy estudioso. Me merecen mucha consideración algunos trabajos suyos, no sólo eruditos sino dotados de agudo sentido de los valores, que es lo importante en la materia. Pero creo que a todos —a ellos como a los anteriores— les faltaba el criterio básico de una filosofía de la historia y del arte, un concepto integrativo del proceso de evolución literaria. Y del proceso mismo psicológico de producción, las dos cosas que dan sentido y significación a una obra. A propósito de esto, debo agregarle algo que omití antes, al hablar de mi formación crítica y de mi posición en ese terreno. Me referí a Taine, como maestro. Pero olvidé a su predecesor, el verdadero fundador de la crítica literaria, como Vd. sabe. Al viejo Saint-Beuve. Y él tiene que ver, precisamente con el otro elemento fundamental indispensable de todo juicio crítico: el biográfico y psicológico. Taine no era un crítico literario sino un filósofo. Saint-Beuve sí lo era, (aunque a veces se haya equivocado feo, como cuando desconoció nada menos que a Balzac y a Baudelaire...) Pero de él procede el criterio de fundamentar la crítica en la psicología íntima, la creación literaria con la psicología del autor, con su temperamento, con su formación, etc. Sin ese elemento no hay crítica válida. Porque toda obra es, además de una expresión del clima intelectual de su época, una expresión del alma del autor. Este factor ha sido actualmente llevado al plano científico con el psicoanálisis freudiano, del cual sus cultores abusan, es cierto, casi exclusivizándolo. Del mismo modo que los marxistas exclusivizan el sociológico. Dos posiciones falsas, a mi entender. "In medio veritas", decían los latinos. En la dialéctica funcional de las dos actitudes está la verdadera posición. Es la que yo he procurado mantener en mis trabajos.

EL NATIVISMO

—*Raza ciega*, publicada en 1926, es una manifestación del criollismo narrativo que tuvo en la década del 20 varios importantes cultores. Pero en esa misma década hay, dentro de la creación poética uruguaya, dos corrientes de inspiración análoga: el nativismo de Fernán Silva Valdés y el gauchismo cósmico de Pedro Leandro Ipuche. Por los mismos años, Eduardo

Fabini inició una creación musical también arraigada en los temas nativos y algo igual ocurre con la pintura de Pedro Figari. Hay en esos años todo un movimiento artístico y literario que, en forma muy general, podemos denominar nativismo o criollismo. ¿Cuál fue su posición ante el nativismo o criollismo en aquellos años, qué juicio le merece ahora?

—Ante todo, conviene precisar el sentido del término nativismo; considero el nativismo de esa época —o de cualquier otra, porque la designación no es válida solamente para ese momento— como una manifestación de la americanidad, de la autenticidad americanista, pero con referencia en especial y casi exclusivamente al campo y a lo tradicional: al gaucho, a la vida rural, que es lo que cultivaron Silva Valdés en su poesía y otros en la narrativa. Pero entiendo que por nacionalidad en la literatura, o americanidad, no debemos entender exclusivamente este nativismo campestre; las ciudades son americanas con el mismo derecho que el campo, y lo nuevo que puede haber en costumbres, en caracteres suscitados por un período evolutivo, es igualmente válido como autenticidad nacional y americana. El nativismo a que me voy a referir es solamente el que tuvo esa denominación por tratarse de los caracteres y las tradiciones, los ambientes y las costumbres del campo. Con respecto al nativismo de Silva Valdés, he manifestado que lo consideraba una realización muy acertada en lo que se relaciona con los caracteres, la tradición, el ambiente campesino auténtico. Su poesía tiene inventiva, creación metafórica, estilo sobrio y vigoroso. Quizás esa poesía carezca de gran profundidad, esa profundidad que puede hallarse en los cuentos de Espínola, que poseen mayor hondura espiritual y mayor significación humana. Los poemas de Silva Valdés se quedan un poco en lo exterior, en lo característico. Y señalaba, además, que en su poesía nativista hay una notoria influencia del ultraismo, lo que lo incorpora a la época.

ESTÉTICA DEL NOVECIENTOS

—*Las últimas referencias nos conducen a la consideración de otro de sus libros. Me refiero a Estética del Novecientos publicado en 1929 y en el cual reúne las conferencias pronunciadas en La Plata. En este libro usted hace el análisis o la disección de los movimientos estéticos posteriores a 1914. En la última conferencia, usted plantea su posición relativa a la cultura americana en relación con esos movimientos estéticos innovadores europeos. Esta conferencia confirma sus posiciones expresadas en El Huana-kauri, conceptualizando lo que estaba dicho líricamente en el citado libro. Quisiera que me dijera algo sobre Estética del Novecientos*⁽³⁰⁾.

—Usted ha dicho casi todo lo que se puede decir de este libro. Está bien visto y juzgado. Este libro refleja el pequeño cursillo que di en la Universidad de La Plata. No fui invitado por las autoridades sino por un grupo de profesores y estudiantes, que mantenían lo más vivo del movimiento cultural y prefiero que haya sido así porque siempre desconfío de

(30) Zum Felde, Alberto. *Estética del Novecientos*. Buenos Aires, Ateneo, [s.f.]. Las conferencias fueron dictadas en setiembre de 1927.

las autoridades que son muy convencionales. En esas conferencias traté de analizar y sintetizar al mismo tiempo todo el movimiento de renovación estética producido posteriormente al modernismo, en literatura, y al positivismo, en materia filosófica. Todos esos movimientos, y es lo que yo procuraba demostrar en mi libro, son de una importancia fundamental, porque aunque no hubieran dado nada perdurable constituyeron un movimiento de renovación que permitió las creaciones sólidas posteriores. De ellos viene todo, incluso Joyce, porque el famoso monólogo del *Ulises* es la escritura automática del super-realismo; pero ordenada, formalizada, estructurada, pues aunque parezca paradójico, en literatura hay que estructurar incluso el caos para que tenga validez literaria. Quedaría por agregar, que este estudio de las corrientes estéticas y culturales posteriores a la guerra mundial, queda finalmente referido a nuestra toma de conciencia americana de todo ese movimiento europeo y a los problemas que plantea su legítima y auténtica adaptación, o asimilación, a nuestras modalidades psicológicas, sociales, históricas. De modo que *Estética del Novecientos* se une a mi producción anterior porque se ubica en la misma posición de americanidad que postulan mis otros libros y mi crítica militante de la década del 20.

LA PLUMA

—En la misma década del 20, Ud. dirigió la revista "*La Pluma*"⁽³¹⁾, que con la "*Cruz del Sur*" fueron las dos revistas más representativas de la década. ¿Cuál fue el origen de esa publicación, qué orientación tuvo, cuál fue su acción directriz en ella?

—El origen de esa revista se halla en una iniciativa del editor Orsini M. Bertani. Era un hombre de mucha cultura, que se interesaba en los problemas literarios y artísticos, aunque principalmente le preocupaban los problemas sociales. Era editor y en esa época había dejado la librería que tenía en la calle Sarandí, la cual había sido un lugar de reunión para los intelectuales de los años anteriores. La había pasado a Pérez y Curis, que era poeta y editaba una revista llamada "*Apolo*". Bertani tenía entonces una buena imprenta en la calle Reconquista e imprimía muchos libros de autores nacionales. Se le ocurrió publicar una importante revista y me consultó pues opinaba que la persona indicada para asumir la dirección era yo. Conversamos y nos pusimos de acuerdo sobre las características de la revista, que comenzó a salir a fines de 1927 y continuó hasta fines de 1931. Salieron 18 números, pero los últimos no los dirigí yo, porque había partido para Europa. Era una revista muy ecléctica, no sostenía una tendencia ideológica determinada, publicaba grabados, reproducciones de obras pictóricas o esculturas, europeas y nacionales. Aparecieron reproducciones de Picasso, Braque y representantes del movimiento cubista casi desconocido en el Plata hasta ese momento. Yo procuraba que dentro de ese eclecticismo —así lo convinimos porque era necesario para el mantenimiento de la publicación— yo procuraba, repito, que la revista fuera un reflejo, lo más vivo posible, y

(31) De "*La Pluma*" aparecieron 19 números, el primero de agosto de 1927 y el último en 1931.

completo, de esas corrientes cuyo análisis realicé en *Estética del Novecientos*. Fue una publicación que llegó mucho más que el libro al público. Y se hacían transcripciones de escritores europeos que dominaban la materia, tratada también por algunos colaboradores nacionales relacionados con ese movimiento. Yo mismo, como director, publiqué varios artículos sobre el tema. Creo que "La Pluma" fue la revista platense que expuso este movimiento de renovación estética y conceptual con mayor claridad, y desde una posición, digamos así más objetiva. No tengo presente a "La Cruz del Sur". "La Pluma" salió y se mantuvo gracias a la enorme dedicación de Orsini Bertani. La financiación estaba a su cargo. Como detalle interesante, conviene recordar que fue el primero que financió una revista cultural con anuncios en sus páginas, porque era la única manera de sostenerla, ya que se trataba de una revista de alto costo, con muchas ilustraciones, impresa en el mejor papel, voluminosa, y que se vendía a un bajo precio, y con el solo producido de la venta no se hubiera podido mantener. Bertani la sostenía con los anuncios, para poderla difundir a un precio moderado que se hallara al alcance de mucha gente.

—¿Recuerda el nombre de algunos colaboradores?

—No tengo un recuerdo preciso de ellos. En la redacción trabajaba, eso sí recuerdo, un joven crítico de artes plásticas, Luis Eduardo Pombo, que en aquel momento tenía un amplio conocimiento del movimiento plástico mundial. Es el único que recuerdo, porque él no era colaborador sino redactor permanente. Pero colaboraron, con más o menos asiduidad, todos los escritores conocidos de aquel momento. El eclecticismo de la revista no impedía su firme programa de estar al día en cuanto a la cultura mundial, así en literatura como en filosofía, en plástica como en música. Tenía también buenos colaboradores de varios países de América.

PROCESO INTELECTUAL

—En 1929, Ud. dejó de practicar la crítica militante desde las columnas de "El Ideal". Comenzó, entonces, a redactar el Proceso intelectual del Uruguay⁽³²⁾. Esta obra culmina y sintetiza toda su labor crítica hasta este momento. ¿Qué tiene que decir sobre ese libro y su elaboración?

—Esa obra tardó más o menos un año en estar preparada, aprovechando, desde luego, mucho de lo que me proporcionaban mis artículos de "El Ideal" y el libro anterior⁽³³⁾, pero procedí a un mayor ajuste en la documentación, utilizando el material de la Biblioteca Nacional. El Proceso es una versión perfeccionada de mi *Crítica de la literatura uruguaya*. Estuvo pronto a mediados de 1930, coincidiendo con la fecha de celebración del Centenario. Con este motivo, se había constituido una gran Comisión Nacional para organizar los actos de la celebración y una parte del programa era cultural: una

(32) Zum Felde, Alberto. *Proceso Intelectual del Uruguay y Crítica de su literatura*. Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930. Tuvo dos ediciones.

(33) Zum Felde, Alberto. *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, M. García, 1921.

gran exposición de pintura, conciertos de música nacional en el Sodre y otros actos que procuraban dar idea de la labor de creación uruguaya. Yo hablé con el Dr. Brum, Presidente de la citada Comisión, y él se mostró encantado con la idea de publicar mi libro. Parecía escrito para celebrar el Centenario, porque era la exposición de toda la vida intelectual del país, desde el Coloniaje hasta 1930. Se votó una cantidad de dinero para la impresión y yo me encargué libremente de la edición del libro. Quiero recordar que dentro del programa cultural, Carlos Reyles organizó una serie de conferencias, dictadas en la Universidad, sobre literatura nacional. El equipo contaba con algunas personalidades importantes, pero también con otras muy deficientes, y de ahí que el libro compuesto con el conjunto de las conferencias resultó sumamente heterogéneo, a pesar de que la idea de Reyles era excelente. Es lo que ocurre con ciertos trabajos de equipo cuando éste no es muy reducido y seleccionado. El *Proceso* tuvo dos ediciones más, una hecha por la editorial argentina Claridad y otra reciente de la editorial América Latina. Esta última está ampliada y corregida.

CRONICAS DE EUROPA

Publicado ese libro, emprendí un viaje a Europa, en compañía de Clara Silva, con quien me había casado en 1927. Durante ese viaje, envié al diario "El Día", de acuerdo a lo concertado con la dirección, correspondencias sobre cultura europea, tanto sobre el movimiento cultural de ese momento como impresiones relativas al pasado. Esas crónicas se publicaron en la página editorial del exterior. El diario tenía en la página de información telegráfica, una especie de nota editorial sobre los sucesos más importantes y los días en que se publicaba mi artículo salía en lugar de esa nota.

—*De esas crónicas, ¿alguna conserva vigencia?*

—Hace mucho que no las veo. Europa ha cambiado tanto... el mundo ha cambiado tanto... desde el año 30 hasta ahora... que seguramente todas las que se referían a la actualidad tendrían que ser modificadas. Posiblemente conserven su interés las que se refieren a monumentos, museos, a ciertas cosas históricas que permanecen como eran en el año 30... el Vaticano..., el Louvre..., el Museo del Prado...

INDICE DE LA POESIA URUGUAYA

—*Siguiendo el orden cronológico, creo que corresponde ahora referirnos al Índice de la poesía uruguaya* ⁽³⁴⁾.

—Fue publicada por la editorial Ercilla, que me pidió una antología con un prólogo, para dar una idea del movimiento poético del Uruguay en esos años. Creo que el libro da esa idea, aunque algunos de los que figuran han pasado a planos más secundarios, porque no han proseguido su labor. Casi al mismo tiempo, di una serie de conferencias en la Facultad de Humanidades.

(34) Zum Felde, Alberto. *Índice de la poesía uruguaya contemporánea*. Santiago de Chile, Ercilla, 1933.

nidades de Buenos Aires, cuando era decano Coriolano Alberini. Era un panorama de la literatura uruguaya y correspondía a un ciclo sobre literatura americana en general, habiéndose designado un escritor por cada país para que tratara la literatura del mismo. Por Perú lo hizo Luis Alberto Sánchez. Con las conferencias se hizo un pequeño volumen ⁽³⁵⁾, que es una condensación del *Proceso intelectual*.

EL OCASO DE LA DEMOCRACIA

—*En Chile, editado por la editorial Zig-Zag, Ud. publicó otro libro: El ocaso de la democracia* ⁽³⁶⁾. *¿Qué tiene para decir de él?*

—Es un título efectista; debió haberse llamado "La crisis de la democracia". El libro trataba de la situación política del mundo en esos años, con referencias a las doctrinas totalitarias. Pero no sólo me refería a ellas, sino también a la democracia en su enfrentamiento al fascismo y al nazismo. Hay una crítica del régimen democrático, tanto en teoría histórica como en su práctica, la cual es siempre un poco distinta de la primera, porque intervienen factores de relatividad humana que ponen a prueba los principios, y que suelen desvirtuarlos cuando entran en contacto con la realidad humana.

DRAMAS FILOSOFICOS

—*Desearía que ahora hiciera alguna referencia a sus dramas filosóficos Alción y Aula Magna.*

—Son una ocasional aventura del crítico y ensayista en la forma dramática. *Alción y Aula Magna* ⁽³⁷⁾ son obras no realistas sino simbólicas, dramas filosóficos que tenían un antecedente en Renán. Pero mis dos obras no se parecen en nada a las de Renán. En ellas, pretendí representar dramáticamente una especie de mitología del espíritu: lo subjetivo objetivizado plásticamente en figuras y acciones. Estaban escritas especialmente para la lectura, aunque creo que admiten ser representadas, mediante un ajuste y adaptación escénica. Lástima que no se haya intentado hacerlo. Datan del 33 y del 38. Recordaré, a este propósito, que desde mi juventud sentí por Ibsen admiración profunda. En verdad, Nietzsche e Ibsen fueron los grandes dioses intelectuales de mi primera juventud. Cuando Ibsen murió, le dediqué en un diario montevideano (no sé si en "El Eco Del País") un largo artículo en prosa poética, mitad himno, mitad elegía, en términos fervorosos. Se titulaba *Oda a Ibsen*. Creo que la firmé con pseudónimo, mi mala costumbre en esos años catecúmenos. ¿Sería por no comprometer el apellido familiar?

(35) Zum Felde, Alberto. *La literatura del Uruguay*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad. 1939.

(36) Zum Felde, Alberto. *El ocaso de la democracia*. Santiago de Chile, Zig Zag, 1939.

(37) Zum Felde, Alberto. *Alción*. (Misterio en tres cielos). Buenos Aires-Montevideo, Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1934. *Aula Magna o La Sibyla y el filósofo*. (Misterio). Montevideo, Imprenta Altuna, 1937.

EL PROBLEMA DE LA CULTURA AMERICANA

—*Con posterioridad a estos libros, Ud. publicó El problema de la cultura americana* ⁽³⁸⁾. *El mismo título está indicando que este libro se relaciona con El Huanakauri. ¿Qué diría sobre este punto?*

—*El problema de la cultura americana es El Huanakauri* puesto en otro plano, en un plano de desarrollo ensayístico. *El Huanakauri*, si bien tiene ideas y conceptos, está realizado en un tono más poemático que ensayístico. Pero la tesis de ambos libros es la misma, aunque desarrollada ahora a un nivel de mayor erudición y rigor conceptual. De escribirlo ahora, ajustaría algunas partes de su contenido. Mis libros posteriores son los índices de la literatura americana ⁽³⁹⁾, que empecé a trabajar hacia 1945. Son un mirador de la historia cultural de América, y entiendo que no sólo valen como crítica literaria sino para el conocimiento de la evolución intelectual, cultural, e incluso social, de los países de América. Creo que es un libro útil no sólo por la valoración personal de cada autor, sino porque brinda conocimientos relativos a la historia misma de América. El plan se componía de tres partes: ensayística, narrativa y poesía. Los dos índices publicados no tuvieron la resonancia que debieron tener. Quizás se deba a una deficiencia en la distribución y a que gran parte de la edición se vendió en Estados Unidos. Sólo publiqué los dos primeros tomos. El de la poesía lo interrumpí por dos razones: la primera, la falta de material de información en esos años, ya que la poesía tiene una divulgación menor que el ensayo o la novela; la segunda, por la falta de resonancia que tuvieron los tomos anteriores. Estos libros insumieron mi labor durante diez años, del 45 al 55.

BIBLIOTECA NACIONAL

—*¿Cuántos años actuó como Director de la Biblioteca Nacional?*

—Creo que del 39 al 44. Después me jubilé, porque el trabajo de la Biblioteca me absorbía mucho y yo no podía dedicarme a mi obra. Antes, cuando fui sub-director y secretario, tenía mucho tiempo libre, pero como director, no. Si yo no iba, no iban los empleados; si yo no estaba a la hora, la máquina no marchaba. Había muy pocos empleados y el presupuesto era mendicante; los sueldos eran bajos tanto para el director como para los funcionarios. Parecía que estuviéramos aún en los tiempos de Villegas de Zúñiga, aquel que le decía a sus empleadas cuando hacía mal tiempo: "Muchachas, conviene que se vayan temprano que se pueden resfriar". ¡Era patriarcal el viejo! Tenía 80 años y había sido secretario escribiente de Oribe en el Cerro. Sin embargo, durante mi período de director, pude terminar *El problema de la cultura americana*. Le voy a contar ahora cómo fui nombrado secretario de la Biblioteca Nacional. Yo estaba designado en 1914 para un

(38) Zum Felde, Alberto. *El problema de la cultura americana*. Buenos Aires. Ed. Losada, 1943.

(39) Zum Felde, Alberto. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. México Editorial Guaranía, Vol. I, *La ensayística*, 1954. Vol. II, *La narrativa*, 1959.

cargo de segundo secretario de Legación en Europa; tenía las valijas prontas, cuando sobrevino la guerra del 14. Se hicieron grandes economías en el presupuesto nacional y como primera medida se suspendieron todos los viajes de diplomáticos. Entonces el Presidente Viera creó el puesto de secretario en la Biblioteca Nacional para mí. Después pasé a sub-director a los cuatro o cinco años, y quedé como director cuando se jubiló Scarone. ¡Qué tiempos los del ingreso a la Biblioteca! ¡Imagínese que me pagaban el sueldo de secretario con un montón de dobles águilas de oro! ¡Oro legítimo!

CONVERSION. CRISTO Y NOSOTROS

—*De su obra édita, creo que sólo nos falta comentar un libro: Cristo y nosotros* ⁽⁴⁰⁾. *El se vincula a su conversión al catolicismo. ¿Puede referirse a este período de su vida?*

—En 1956 fui con Clara otra vez a Europa. Pasé por Francia, España, Italia y Londres, pero no pude llegar a Alemania, país de mis antepasados paternos, pues no nos alcanzó ni el tiempo ni el dinero. Fue después de ese viaje cuando me convertí al cristianismo, por influjo de una serie de factores psicológicos muy difíciles de discernir porque algunos, de tan sutiles, son casi imponderables. Anoto que la tendencia a la concepción espiritualista del mundo la tuve siempre, por lo menos desde el año 20 en adelante. Creo que también en mis mocedades anárquicas. En esos ensayos dramáticos de que hablamos, está muy documentada psicológicamente mi posición espiritualista, pero entonces era un espiritualismo, y hasta un deísmo, que no había tomado la forma de una religión positiva. Se ha dicho que todo ser nace, o es por constitución psicológica, aristotélico o platónico, es decir, que se tiende al materialismo, en la explicación filosófica del mundo, o hacia el espiritualismo, admitiendo la existencia del alma como entidad no dependiente de la fisiología. Los aristotélicos tienden al materialismo y los platónicos al espiritualismo. Yo fui siempre platónico.

Producto de mi conversión fue *Cristo y nosotros*. Es un libro que da en forma objetiva todos los aspectos de la cultura: histórico, teológico, científico, como indica el sub-título *La conciencia religiosa y la cultura contemporánea*. Yo procuro en este libro estudiar la situación de la cultura en general con respecto a la religión, y viceversa, la conciencia religiosa frente al estado de la cultura contemporánea. Es un libro formalmente objetivo, pero en el fondo es la historia de mi propia conversión, aunque no lo quise escribir como documento subjetivo, como biografía psicológica, creo que por no hacerme demasiado el interesante, o porque me pareció más útil para los otros escribirlo en la forma en que lo hice. Entiendo que el libro ha servido a muchos, según me han manifestado, porque aclara los conflictos de conciencia entre la ciencia y la religión, entre la libertad filosófica y el dogma religioso, y otros problemas igualmente difíciles. En la misma dirección religiosa, se hallan algunos artículos publicados en "La Nación" de Buenos

(40) Zum Felde, Alberto. *Cristo y nosotros*. (El problema religioso y la cultura contemporánea). Montevideo, Galería Libertad, 1959.

Aires y en los que me refería mucho a Teilhard de Chardin, ese jesuita innovador del cual parece depender en gran parte el movimiento actual de la Iglesia. Esto no supone nada aminorativo para la posición del Papa Juan XXIII, el gran renovador desde el más alto sitio de la Iglesia.

—¿Qué ha escrito en estos últimos tiempos?

—Tengo casi terminado otro libro, en el que expreso mis puntos de vista sociales, manifestándome como socialista cristiano, aunque nada tiene que ver con el partido Demócrata Cristiano, con el cual no tengo ninguna vinculación. Fundamento tanto mi cristianismo como mi socialismo en el Evangelio, y hago una revisión crítica del marxismo. Yo no creo que la super-estructura cultural sea un neto producto de la estructura económica, sino que pienso que todos los cambios históricos, dependen de las ideas del hombre; el proceso es ideológico y no económico. Esta es una posición espiritualista y estoy más cerca de Hegel que de Marx, aunque del primero provenga el segundo. Pero coincido con el marxismo en lo económico. En un punto por lo menos, ya que entiendo como solución para los problemas sociales que los medios de producción tienen que dejar de ser propiedad privada para ser propiedad social bajo la administración del Estado. Todo esto es la tesis del libro. Soy socialista de Estado, y de hecho lo era ya cuando batllista, porque fue una forma atenuada del socialismo. Una forma práctica y oportuna, como dijo Arena, de aplicar lo fundamental del socialismo dentro del sistema democrático. Pero ahora mi posición es más definida y fundamental. Y con otro fondo: el metafísico.



INDICE

	Pág.
Presentación	5
Prólogo	7
I. — RECUERDOS DEL NOVECIENTOS	13
Vocación literaria	13
Primeras publicaciones	13
Aurelio del Hebrón	14
El Café Moka	17
Amistad con Florencio Sánchez	19
Rafael Barrett	20
Julio Herrera y Reissig	20
El discurso en la tumba de Reissig	21
Juicio sobre la poesía de Julio Herrera y Reissig	24
Delmira Agustini	27
Javier de Viana	28
La revolución de 1904 y el levantamiento de 1910	28
José Enrique Rodó-Juan Zorrilla de San Martín	29
Roberto de las Carreras	30
Horacio Quiroga	32
II. — PENSAMIENTO Y OBRAS	35
<i>El Huanakauri</i> y <i>El Proceso Histórico</i>	35
Crítica militante	39
Los críticos contemporáneos	46
El nativismo	46
Estética del novecientos	47
"La Pluma"	48
<i>Proceso Intelectual</i>	49
Crónicas de Europa	50
Índice de la poesía uruguaya	50
<i>El ocaso de la democracia</i>	51
Dramas filosóficos	51
<i>El problema de la cultura americana</i>	52
Biblioteca Nacional	52
<i>Conversión. Cristo y nosotros</i>	53

Visca, Arturo Sergio, 1917-

Lamy Felde, Alberto, 1888- (urug.)

Montevideo. Biblioteca Nacional. ^{urug.}
Departamento de Investigaciones

Se terminó de imprimir
en el mes de setiembre
de 1969 en los Talleres
de Imprenta Letras S. A.

La Paz 1825,
Montevideo



BIBLIOTECA NACIONAL
Departamento de Investigaciones

Reportajes culturales **1**