



José Alonso y Trelles



Entre la gauchesca y el nativismo

Trelles poco tiempo después de llegar al país (Tomada de *El cantor del Tala*, biografía del poeta por Juan C. Sabat Pebet, Palacio del Libro, Montevideo, 1929, pág. 37).



Caricatura de Alonso y Trelles hecha por el propio autor, aparecida en *El Tala cómico* de febrero 9 de 1896 (en Sabat Pebet, pag. 78)

Primera edición gallega de *Paja Brava* de El Viejo Pancho y otras obras de A. y Trelles

En el mes de julio saldrá el libro *Paja Brava* de El Viejo Pancho y otras obras de José A. y Trelles, en edición cuidada por Gustavo San Román y publicada en Santiago de Compostela por el Centro Ramón Piñeiro de Investigación en Humanidades. Trelles, nacido en Ribadeo en 1857, asentado en el Tala en 1877 y muerto en Montevideo en 1924, es más conocido por el seudónimo El Viejo Pancho. Con él firmó algunos de los poemas gauchescos más célebres del género aparecidos en revistas tradicionalistas de la época y agrupados en 1916 en su obra mayor, *Paja Brava*. Esta nueva edición es la más completa posible de la obra de este gallego uruguayo que alcanzó gran popularidad en la primera mitad de este siglo y que hoy recuerdan plazas y calles en sus diversas comarcas, la nativa y la de adopción. Aparte de las obras de Trelles, el aparato crítico de esta edición está en gallego. En este adelanto presentamos un trozo de la introducción y cuatro de los poemas más famosos de *Paja Brava* (que cantó Gardel) y un texto inédito hallado en el Archivo Alonso y Trelles de la Biblioteca Nacional.

José María Alonso y Trelles Jarén nació en Ribadeo, provincia de La Coruña, Galicia, el 7 de mayo de 1857. De los cuatro a los quince años vivió en Asturias y a los dieciocho decidió emigrar a América. Luego de dos años en el pueblo argentino de Chivilcoy en 1877 se trasladó al Tala, a 110 kilómetros de Montevideo. Allí publicó sus obras, primero en un periódico local y luego en diversos semanarios, inspirados por el *Madrid Cómico*, que él mismo dirigía y del que era el principal colaborador. Escribió además un puñado de obras de teatro para el grupo de Aficionados del Tala, se casó y tuvo hijos, y por fin se hizo procurador. En 1902 Trelles asumió la nacionalidad uruguaya y en 1908 ocupó una banca en la Cámara de Representantes, por el Partido Nacional. Poco antes había vuelto a su tierra natal para visitar a su madre y amigos, en los últimos años vivió algún tiempo en Montevideo, donde murió el 28 de julio de 1924 luego de una dolorosa enfermedad asociada con una peritonitis.

La obra literaria de José A. y Trelles: romanticismo, sátira y pesimismo gauchesco

Hay tres grandes aspectos en la obra de este gallego uruguayo que se expresaron mediante sendas voces diferenciadas en su creación literaria. Estos aspectos están a su vez afectados, intermitentes o generalmente, por la atracción de dos polos: la jocosidad y la melancolía. El primer aspecto corresponde al poeta castizo que escribió con su propio nombre, generalmente abreviado a José A. y Trelles, o con seudónimos castellanos o clásicos (sobre todo Candil y Tácito). Con su nombre verdadero publicó unas poesías tempranas en un periódico de El Tala dirigido por su primer mentor en ese pueblo, y un único librito, *Juan el loco*, en 1887. Con seudónimo escribió rimas en sus propios semanarios satíricos, *El Tala Cómico* y *Momentáneas*, que luego aparecieron en órganos capitalinos. Esta producción casi desconocida tiende en general hacia la melancolía, pero se pueden encontrar también casos de jocosidad en algunos versos.

La segunda persona artística de Trelles es también poco conocida por el público y por la crítica, si dejamos de lado el plano anecdótico fomentado por su fino biógrafo Juan C. Sabat Pebet (*El cantor del Tala*. Montevideo: Palacio del Libro, 1929) y mencionado por casi todos los escritores de necrológicas o notas de homenaje. Se trata del periodista y animador cultural de su patria chica, El Tala. Es el sardónico director de *El Tala Cómico* y *Mo-*

entáneas y el autor de varias piezas teatrales para entretener a sus vecinos. Nos quedan tres de estas obritas, una de las cuales está chada en 1902 -*Spyon-Kop*-. Se publican por primera vez en la lición del Centro Ramón Piñeiro. El polo dominante aquí es el e la jocosidad, pero hay ciertos dejos de una preocupación más ria.

El tercer personaje en la obra de Trelles es el autor gauchesco onocido por el seudónimo de El Viejo Pancho, quien publicó os obras: una pieza teatral olvidada, *¡Guacha!* (1913), y un volu- en de poesía de gran éxito en el Río de la Plata, *Paja Brava* (1916). Este personaje, sin duda el más importante de los tres que rodujo la pluma de Trelles, es todavía famoso y lo fue muchísimo más durante la primera mitad de este siglo. La tendencia do- minante en esta poesía criollista es la seriedad y la melancolía. Por azones de espacio nos concentraremos en este adelanto en este ltimo personaje, quien interesó mayormente al propio autor, al úblico y a la crítica. Para colocar la obra mayor de Trelles en su ontexto literario conviene repasar la evolución de la poesía gau- hesca.

El gaucho en la poesía (I): de los *Cielitos* de Hidalgo (1811-22) al *Martín Fierro* (1872-79)

Convencionalmente no se habla de literatura gaucha, ya que os gauchos eran analfabetos, sino de literatura gauchesca, aquella que trata de temas gauchos pero es escrita por autores cultos de la ciudad que transcriben la lengua y los valores autóctonos del cam- po. Limitándonos a la poesía, el género comienza con el monte- videano Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y sus *Cielitos* y *Diálogos* a principios del siglo XIX, que dan voz a los sentimientos revolucio- narios de los paisanos durante las guerras de la independencia de España y la invasión portuguesa desde el Brasil. Estos versos están motivados por situaciones contemporáneas, y su tiempo verbal, al decir de Lauro Ayestarán, es el presente. De los dos tipos de composición, el 'Cielito', poesía en cuartetas asonantadas y se- guidas, exhibe un tono de confiado nacionalismo, como en este final: "Viva el gobierno presente, / que por su constancia y celo / ha hecho florecer la causa / de nuestro nativo suelo. / Cielito, cielo que sí, vivan las autoridades, / y también que viva yo / para cantar las verdades". En los *Diálogos* del mismo autor, escritos en el exilio de Buenos Aires donde vive a partir de 1818 empujado por las invasiones portuguesas de Montevideo, el tono optimista de los *Cielitos* desaparece. Ahora los gauchos Chano y Contreras comentan los hechos contemporáneos en Argentina y expresan la desilusión por el cariz que ha tomado la situación política luego de la independencia. Así evalúa Chano la historia reciente: "En diez años que llevamos / de nuestra *revolución* / por sacudir las cadenas de Fernando el *balandrón*: / ¿qué ventaja hemos sacado? / Las diré con su perdón. / Robarnos unos a otros, / aumentar la desunión, / querer todos gobernar, / [...] / resultando en conclu- sión / que hasta el nombre de paisano / parece de mal sabor".

Esta visión realista y negativa de la vida del gaucho va a ser retomada en el segundo gran momento de la poesía gauchesca, que podemos ubicar en la década de 1870, cuando publican sus obras mayores el uruguayo Antonio D. Lussich (*Los tres gauchos orientales*, 1872) y los argentinos Hilario Ascasubi (esp. *Paulino Lucero* y *Santos Vega*, 1875) y José Hernández. Este último fue el autor de la obra cumbre del género, *Martín Fierro*, publicada en dos partes, en 1872 y 1879. Una meta común de estos autores fue la defensa del gaucho, que habiendo sido soldado fiel y carne de cañón durante las guerras civiles, estaba en vías de extinción gra-



Portada de la primera edición gallega de la obra de Alonso y Trelles, de próxima aparición.



Portada de la segunda edición aumentada de *Paja Brava*, de 1920. Es prácticamente un incunable, que no existe en la Biblioteca Nacional.

cias a la domesticación de la campaña y a la marginalización de que era objeto por los nuevos políticos en poder. Estos textos son entonces cantos de la desilusión y la decadencia del gaucho. Li- mitándonos al *Martín Fierro*, notemos tres momentos claves. En la primera parte, de 1872, hay una clara oposición entre la vida pasada del gaucho, una edad de oro en que abundaba la comida y en que el trabajo en la estancia primitiva era ameno y placentero, y la presente situación de represión y pobreza. "Yo he conocido esta tierra / en que el paisano vivía / y su ranchito tenía / y sus hijos y mujer... / Era una delicia el ver / cómo pasaba sus días." En un segundo momento, el poema relata cómo a este mundo idílico puso fin la doble necesidad de modernizar el trabajo de estancia y, en Argentina, de conquistar la frontera todavía en ma- nos de indios. (En Uruguay, oficialmente vacío de indios desde 1834, el gaucho no cumplió esa función, pero sí participó en varias 'patriadas' o revoluciones nacionales). *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879, marca el tercer momento de la evolución del gau- cho. El tono es ahora más apocado y el protagonista ha perdido las ganas de rebelarse contra los cambios ya imparables. Se limita ahora a pedir ayuda: "Es el pobre en su orfandá / de la fortuna el desecho, / porque naides toma a pecho / el defender a su raza; / debe el gaucho tener casa, / escuela, iglesia y derechos" (pág. 325). La transformación del gaucho de orgulloso de su cultura y liber- tad a vencido marginal que solicita caridad es la clave del patetis- mo de este gran poema nacional. Es también fiel reflejo de los profundos cambios sociales de la época.

El gaucho en la poesía (II): del Tradicionalismo de *El Fogón* (1895-1913) al Nativismo (década de 1920)

Para ubicar a El Viejo Pancho hay que considerar una tercera fase del género, que se consolidó en Uruguay a fines del siglo XIX y principios del XX, y que pertenece al movimiento del Tradicio- nalismo, caracterizado por un fuerte tono nostálgico. Los poetas de este movimiento, reunidos sobre todo en *El Fogón* (1895-1913), eran cultos ciudadanos, 'doctores' que temían que los cambios sociales que acompañaban a la modernización y a las fuertes olas inmigratorias pondrían en peligro la identidad nacional. Su meta fue la recuperación idealizante del mundo criollo -el campo y su habitante arquetípico, el gaucho.

El Fogón fue la primera revista tradicionalista del continente. No se trataba de un órgano de folcloristas académicos, sino de una especie de foro en el que hombres cultos y nostálgicos asu- mían semanalmente las personalidades bastante idealizadas de los pobladores del campo. Este aspecto de irrealidad se vislumbra ya en la elección por parte de muchos de los colaboradores, inclui- dos los dos directores, de seudónimos gauchos: Alcides de María era Calisto el Nato y Orosmán Moratorio estaba detrás de Julián Perujo. La conciencia de que estaban haciendo papeles, como si se tratara de una obra de teatro ambientada en un pasado ya irres-

Principales colaboradores de *El Fogón* (2ª época, Año II, N° 49, 7 de noviembre de 1899, p. 584). Alonso y Trelles aparece a la derecha.



catable, aflora también en los varios 'Viejos' que se inmiscuían en los seudónimos de los versistas, entre ellos el de uno de los directores, a menudo simplificado a El Viejo Calisto, y el del propio Trelles.

Los versos de El Viejo Pancho se deben ver en ese momento histórico y dentro de ese esquema estético: la poesía criollista nostálgica. Pero tal clasificación no debe ser ciega a las peculiaridades del arte de Trelles, que hicieron que se convirtiera en el poeta más popular y el más respetado por la crítica entre todos los gauchescos de *El Fogón*.

De hecho, su clasificación no ha sido tan fácil. Para casi todos los críticos El Viejo Pancho representa el último momento de la poesía gauchesca, en el umbral de las transformaciones asociadas con un nuevo movimiento estético, el Nativismo, que incluye el tema del mundo rural pero muy explícitamente no se limita a él.

La obra generalmente considerada como inauguradora de la poesía nativista en el Uruguay es *Agua del tiempo* (1921), de Fernán Silva Valdés, quien define el nativismo como "el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del ciego criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo". Cuando se interesa por el mundo rural, esta poesía se caracteriza por utilizar un lenguaje culto y no gauchesco, y por integrar las contribuciones de la vanguardia contemporánea, entre ellas la renovación de la metáfora que introdujeron el ultraísmo y movimientos afines. Un ejemplo famoso de poema nativista del mismo Silva Valdés, dentro del tema gauchesco, es 'El rancho', que comienza:

Retobado de barro y paja brava;
insociable, huyendo del camino.
No se eleva, se agacha sobre la loma
como un pájaro grande con las alas caídas.
Gozando de estar solo,
y atado a la tranquera a ras de tierra
por el tiento torcido de un sendero,
se defiende del viento con el filo del techo.
Su amigo es el chingolo;
su centinela el teruteru.

Se nota en este poema un tono descriptivo y calmo más que reivindicador o nostálgico; aunque hace uso de vocabulario del

campo ("paja brava", "tranquera", "tiento"), el lenguaje no imita el habla del gaucho y no es por lo tanto gauchesco, sino culto. Están presentes la personificación ("Insociable, huyendo del camino") y las imágenes sorprendentes ("atado a la tranquera [...] por el tiento torcido de un sendero"); se deja de lado la rima. La poesía nativista uruguaya fue parte de un movimiento más amplio de renovación en el que participaron otras formas del arte (pintura y la música sobre todo) y que estuvo relacionado con un momento de auge económico y un cierto orgullo nacional. Así dice el mismo Silva Valdés en otros versos: "La ley acá es para todos, / la ley no mira el color; / para todos el trabajo, / el dulzor o amargor; / cualquiera sale de pobre / con baquía y con sudor."

El Viejo Pancho: una poesía peculiar

El bardo criollo de Trelles no encaja fácilmente en el esquema establecido de la literatura que hemos reseñado, lo que es rasgo de su individualidad y resonancia. Para Eneida Sansone, El Viejo Pancho ocupa un puesto de transición entre la poesía gauchesca y la nativista, aunque la ensayista no justifica en detalle tal aseveración. Algo parecido propone, con más herramientas, Zum Felde para quien El Viejo Pancho ocupa una posición intermedia entre los dos movimientos. Aunque esta declaración sea bastante difícil de probar, el crítico hace dos apreciaciones de la poesía campera de Trelles que parecen justificadas: una a nivel formal; la otra a nivel de contenido. La primera: "Apartándose igualmente de la décima convencional que parecía forma obligatoria de la poesía gauchesca de *El Fogón*, y de las primitivas formas payadorescas de Hidalgo y Hernández, el Viejo Pancho usa libremente de todos los ritmos de la estrofa castellana." La segunda apreciación, sobre el contenido, que le parece al crítico "la diferencia más fundamental que el Viejo Pancho presenta con respecto a los clásicos gauchescos", es el "tono esencialmente lírico de sus composiciones: ese tono *íntimo*, desconocido por la antigua poesía payadoresca [...] que era sustancialmente objetiva, relatora." En breve, entonces: aunque cronológicamente y en varias de sus posiciones ideológicas (ante la modernización y la inmigración contemporáneas por ejemplo), El Viejo Pancho pertenece al resurgimiento nostálgico de la poesía gauchesca clásica, realizado en momentos de auge tradicionalista y a instancias del semanario *El Fogón*, su poesía tiene rasgos que la separan de la del creador típico de la época. Como la de sus colegas, su voz es gauchesca, pero se diferencia de ellos formal y temáticamente. Veamos algunos ejemplos de su mejor obra.

Paja Brava (1916): el gaucho en desgracia, los gringos y el amor

Ya se ha notado que el gran libro de El Viejo Pancho exhibe una variedad de formas; sus temas, en cambio, no son numerosos. Hay dos grandes núcleos temáticos en *Paja Brava*, cada uno con aspectos secundarios que lo apoyan o extienden. El primero retoma una preocupación clásica del género: el gaucho como entidad que tuvo su edad de oro y que ha pasado a sufrir con el advenimiento de los tiempos modernos. El segundo gran tema es original de El Viejo Pancho, y ocupa el mayor espacio de la colección: el amor.

La preocupación por el gaucho y sus presentes tribulaciones se nota ya en los primeros poemas del libro. Así en 'Fruta del tiempo' (1899), el poema que abre la colección. El poeta es un gaucho viejo que rechaza la invitación de un joven para ir a una penca o carrera de caballos en el campo. El viejo explica cómo la

una vez que fue, recibió el mal trato de un comisario que hacía arde de su poder en compañía de los nuevos poderosos, para que el gaucho se ha convertido en un marginal indeseado. El poeta entonces rememora la época en que el gaucho había servido en las guerras y la contrasta con los tiempos actuales, en que el gaucho sano se ha convertido en "el pan que no se vende de esta tierra".

Como complemento de esta desilusión por los cambios a su alrededor, el gaucho de El Viejo Pancho, aunque menospreciado y casi extinguido en el presente, nunca cesa en su profundo nacionalismo, inspirado a menudo en la gesta liberadora liderada por Artigas. En algunos poemas se festeja la independencia de Uruguay, como en 'Vidalitas' (1899) (que termina: "Mi patria y la gloria, / Vidalita, / se hicieron amigas: / porque fue esta tierra, / Vidalita, / la cuna de Artigas"), escrito para un homenaje de escuela primaria, y '¡Ni carrera!', en que la imagen del líder oriental, se se enfrentara al centralismo de Buenos Aires en la década de 1810, es referente para el conflicto de límites entre los dos países.

Ya en el tercer poema de la colección, 'Cáidas' (1913), la transformación de la vida del gaucho se empieza a enfocar sobre el ámbito racial y da paso a uno de los subtemas más notables de la colección: el rechazo al gringo. El gaucho contempla un campo sembrado de trigo y lo contrasta con los tiempos de antes en que dominaba la ganadería cimarrona. El cuarto poema, 'Desencana... ¡A volar!...' (1899), expresa la desilusión del gaucho que ha vuelto a sus pagos y los encuentra tan cambiados que decide huir para nunca volver, incapaz de detener los cambios. Otra vez se presenta el contraste entre el mundo anterior de libertad y energía y el actual de domesticidad, ahorro y sedentarismo. La tierra de sus alrededores se usa ahora para la agricultura, y sus practicantes son rubios inmigrantes canarios, los mismos que llegaban en esos años al departamento de Canelones. La mina morocha que antes era compañera natural del gaucho ha sido desplazada por la inmigrante de "rulo", "frente de cuajada" y "mejiya rosada".

El tema de la presente infelicidad del gaucho y la indeseada aparición de los gringos agricultores, que ocupa los primeros cuatro poemas, es interrumpido en 'A lo oscuro' (1900), en que el gaucho acuerda una cita con su china. El tono es más ligero y feliz, pero cambia en el siguiente poema, 'Zoncercas' (1899), en que el amor retoma un aspecto del tema anterior: la nostalgia. En realidad, ni el tono gracioso de amorío en 'A lo oscuro', ni la convicción del poeta de 'Zoncercas' de que hay que evitar a la mujer, son típicos de El Viejo Pancho. Más bien lo contrario: el amor es generalmente triste y, como una droga, no puede el gaucho salir de sus garras. La actitud frente al amor que aflora en estos primeros poemas tiene dos caras: una violenta y vengadora, y otra dócil y humillada.

El Terruño y el último Viejo Pancho

En esta revista, también dedicada a asuntos y literatura camperos, pero de corte más moderno y menos nostálgico, publicó Alonso y Trelles la mayoría de sus poemas gauchescos a partir de 1917 y hasta su muerte. Su director, Agustín S. Smith, fue responsable de la 'galvanización' de la musa medio inerte de El Viejo Pancho, que pasó a crear algunos de sus textos más logrados.

En 'Remordimientos' (1ª ed., s. f.) el gaucho pide perdón a la china por haberle cortado la trenza en 'Resolución' (1899). El poeta recuerda la ocasión en que volvió a ver a la china que había



Portada de *El Terruño*, Año I, N° 4, octubre de 1917, con foto de Alonso y Trelles.

ofendido y creyó notar que, como él, seguía sintiendo el antiguo amor. Esto lo lleva a celebrar la causa de su pesar (el desdén de la china) pero a arrepentirse de la acción que tomó para calmarlo (cortarle la trenza): "Y bendeciré el rigor / de tu desdén asesino / que a lo largo e mi camino / sembró abrojos y dolor; / y cuando ya el estertor / se acerque de mi agonía, / he de maldecir el día / en que te inferí la ofensa / de robarte aqueya trenza / que consoló el alma mía". Esta resolución parece consistente con el esquema de placer en el rechazo que notamos antes, y agrega el remordimiento de haber actuado con violencia. Este último aspecto es consistente con un tono generalmente más estoico y meditativo de El Viejo Pancho tardío. En 'Misterio' (1919), el gaucho viejo gana el respeto de los jóvenes que lo rodean al contar sus historias de antes, y su ánimo se acalla al ver entrar a las chinas. Recuerda, sin odio ya, la historia de 'Resolución': "Y sus labios, contraídos / por un gesto e despecho, / hablaban de una trenza / cortada rente a cuero, / y de un amor infortunado y triste, / y de un desdén inexplicable y terco". Es cierto que en algunos textos se nota la continuación de la agresividad y el odio hacia la mujer que recuerdan los textos tempranos (por ejemplo '¡Como todas!' (1920), en que el gaucho niega el dolor de una viuda), pero en general hay un mayor estoicismo y una menor ansia de venganza en los poemas para *El Terruño*, que parecen corresponder con la mayor edad del autor.

Un aspecto digno de notar en estos poemas tardíos para *El Terruño* es la mayor presencia de la metáfora, característica que parecería acercarlos a movimientos de vanguardia contemporáneos, incluido el ya señalado nativismo que se estaba gestando por esos años localmente. Un ejemplo de metáfora es la frase "voy a la tablada de los gauchos zonzos / a venderles miles de esperanzas gordas", dicha por el tropero Desengaño en '¡Hopa... hopa... hopa!', seguramente uno de los poemas más logrados de El Viejo Pancho. Rico también en metáforas es 'Mágoa' (1920 o 1922), que comienza: "Campié [recorrí buscando] de mozo con ansia loca / la sé de un alma pa ser su fuente, / y la que en mi agua puso su boca / vertió desdenes en su corriente". Esta nueva inclinación hacia la metáfora sugiere que la poesía de El Viejo Pancho fue evolucionando en dirección a un tono no sólo más meditativo y estoico sino también más abstracto y por tanto más universal. Una posible corroboración de esta hipótesis es el hallazgo de un poema inédito en el Archivo Alonso y Trelles de la Biblioteca Nacional de Montevideo:

Aprovechate, gaviota

*Sobre la seda de unos labios rojos
Bebé, gurí, con sé loca y ardiente
Del bebestaje del amor la copa...
Aflojáles cabresto a los antojos,
Que, a lo mejor, la achura que galopa
Se te empaca e repente,
Sin darte tiempo ni a cerrar los ojos —*



Manuscrito de
'Aprovechate, gaviota'
(Archivo Alonso y Trelles
de la Biblioteca Nacional
de Montevideo).

'Aprovechate, gaviota'

Sobre la seda de unos labios rojos
bebé, gurí, con sé loca y ardiente
del bebestaje del amor la copa...
Aflojales cabresto a los antojos,
que, a lo mejor, la achura que galopa
se te empaca e repente,
sin darte tiempo ni a cerrar los ojos.

Suponemos que este sucinto texto fue escrito en los últimos años de Trelles, ya que su tema, la fugacidad de la vida, es consistente con la preocupación por la muerte que se nota en varios de los poemas tardíos (por ejemplo, 'Lo que no envejece' [1920], 'Mi testamento' [1922], 'A mi rancho' [1923]). 'Aprovechate, gaviota' trata entonces de un tópico universal, el *carpe diem*, y hace uso de lenguaje metafórico y versos y rima inusuales para el género gauchesco (seis endecasílabos y un heptasílabo, con rima *abca-bba*). La imagen central, "aflojales cabresto a los antojos, / que, a lo mejor, la achura que galopa / se te empaca e repente", se alimenta de lenguaje gauchesco (que en español castizo sería: dales rienda suelta a los deseos porque el corazón [la achura que galopa o la viscera que late] se puede detener en cualquier momento).

El uso de la metáfora en dicción gauchesca es novedoso en el contexto del género y también en relación con el nativismo de la época, movimiento que, como vimos por el ejemplo de Silva Valdés, aunque interesado en las imágenes sorprendentes, prefería un lenguaje no dialectal. Resulta entonces que, aunque independiente de la vanguardia, El Viejo Pancho supo ser innovador.

El éxito de *Paja Brava* y la fama de El Viejo Pancho

Hasta mediados de siglo hay varios indicios del éxito de *Paja Brava*. El primero es editorial. Hasta la oficial de 1954, hubo quince ediciones, algunas de ellas ilustradas por destacados artistas nacionales. De la tercera edición, de 1923, dijo Orosmán Moratorio (hijo del mencionado amigo y editor de Trelles) que "fue un acontecimiento por todos celebrado. En los primeros tres días de su aparición y sólo en Montevideo, se vendieron mil quinientos ejemplares". Aunque la popularidad ha ido disminuyendo desde los años cincuenta, cada década ha tenido su edición de *Paja Brava*, siendo la última de 1988.

Aunque sin excesos celebratorios, la crítica seria de la época que siguió a El Viejo Pancho también ha tendido a tratarlo con bondad. Su obra recibió la atención de los prominentes intelectuales de los años veinte y treinta, Gustavo Gallinal y Alber Zum Felde, y en las dos décadas siguientes, de José Pereira Rodríguez. En general estos críticos coinciden en que la obra de El Viejo Pancho representa lo mejor del movimiento asociado a *El Fogón* (también suele salvarse Elías Regules), y apuntan las cualidades idiosincrásicas de subjetivismo y estilo que hemos señalado más arriba. Un representante más reciente del género criollo, Serafín J. García, redactó un prólogo positivo para la edición de *Paja Brava* en la Biblioteca Artigas. El texto de esa edición, además, fue cuidado por uno de los grandes críticos de la Generación del 45, Ángel Rama, quien volvió a publicar *Paja Brava* en propia casa editorial, Arca, en 1968. En cambio Emir Rodríguez Monegal, compañero de generación y eterno adversario de Rama, escribió una nota negativa en *Marcha* al cumplirse el centenario del nacimiento de Trelles. En ella comienza mencionando los varios homenajes públicos donde faltó, a su ver, "el análisis literario a fondo y sobró (siempre sobra) el enternecimiento y la culería". Por su parte, Monegal le achaca a la obra de El Viejo Pancho el ser demasiado accesible, "una poesía que no exige preparación ni esfuerzo alguno, que va por caminos trillados, que descansa alegremente en lo anecdótico, que respeta los gustos del ambiente", y propone que merece ser objeto de un estudio sociológico más que literario.

Más allá de lo discutible de esta evaluación (en especial, lo que los caminos trillados, que va en contra de los aspectos idiosincrásicos que hemos notado), Rodríguez Monegal con seguridad tiene razón en cuanto al tono retórico de los homenajes de que fue objeto Trelles. Pero mientras que ese elemento no se puede negar, por otro lado el gran número de homenajes en el caso de Trelles debe verse también como indicación de la popularidad y el respeto de que fue objeto su obra. Entre los homenajes que hemos podido constatar, se encuentran los siguientes: 8 de enero de 1922, celebración al estilo gauchesco en San José, Uruguay; e fecha anterior a 1941, bautismo de calle y plaza con el nombre de El Viejo Pancho en Montevideo; 25 de julio de 1943: plantación de un ceibo, árbol nacional de Uruguay, y colocación de una placa conmemorativa en la plaza de la calle que lleva el nombre de El Viejo Pancho en Montevideo; 3 de marzo de 1946, homenaje en Ribadeo: "velada literaria a fin de que todos los ribadenses puedan enterarse de la categoría artística alcanzada por el más ilustre ribadense de todos los tiempos" y creación del Comité Hispano Uruguayo pro Monumento al poeta en su villa natal; 28 de julio de 1946, nuevo homenaje en Ribadeo, que incluyó el descubrimiento de una placa conmemorativa en la fachada de la casa donde había nacido; 1 de setiembre de 1957, conmemoración del centenario del nacimiento de Trelles en Ribadeo, que incluyó la inauguración de la Biblioteca Pública El Viejo Pancho y el descubrimiento en la Plaza de España de uno de dos bustos gemelos del poeta, creados por el escultor uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín —el segundo fue colocado el mismo año en la plaza El Viejo Pancho de Montevideo. Un último dato digno de notar es que varios de los poemas de El Viejo Pancho se convirtieron en canciones de artistas populares. Entre ellos estuvo Carlos Gardel, quien grabó cinco poemas, hecho que no sólo confirma la popularidad y respeto de Trelles, sino que seguramente contribuyó a que se acrecentaran.

¿Con qué imagen nos quedamos, hoy, de la obra de José Alonso y Trelles? Creo que es una imagen triple. Primero, la de un

enturero que, sin olvidar sus raíces, logró integrarse plenamente en un nuevo contexto que lo inspiró y que supo reconocer su talento. Esta experiencia no es demasiado común en la migración moderna, que a menudo implica infelicidad y desencuentros. Segundo, la de un creador dinámico y polifacético, que probó suerte en una variedad de medios de expresión, que incluyeron el periodismo satírico de aldea y el teatro para aficionados. En todos ellos alcanzó un éxito por lo menos decoroso. Tercero, la del poeta que logró dominar un registro nuevo para él, el de la poesía chusca, al que aportó sus propias e idiosincrásicas visiones del amor y del mundo, logrando una mezcla aplaudida por varias generaciones.

Esta especie de Josef Conrad gallego, triunfador e innovador en una lengua adoptiva, es el que ha quedado plasmado en la imagen popular y en los textos sobre literatura nacional. En cuanto al mérito de su obra quizás siga valiendo la evaluación que el mismo Trelles hizo alguna vez, luego de afirmar que 'La Güeya' había sido su mejor poema: "Creo también –pese al generoso entusiasmo de muchos– que sólo ocho o diez de mis composiciones vivirán algunos años. El resto se lo llevará el viento." Cada lector de esta nueva edición podrá elegir su propia antología a partir de todos los textos que se conocen del autor.

Gustavo San Román

LA GÜEYA

Pulpero, eche caña,
caña de la güena,
yene hasta los topes ese vaso grande.
No ande con miserias.

Tengo como un juego
la boca de seca,
y en el tragadero tengo como un ñudo,
que me ahuga y me apreta.

Deme esa guitarra...
¿Quién sabe sus cuerdas
no me dicen algo que me dé coraje
pa echar esto ajuera!...

Hoy de madrugada
yegué a mis taperas,
y oserve en el pasto mojado po'el sereno
yo no sé qué güeyas...

Tal vez de algún perro...
¡Pero, ¿de ánde yerba!
si al lao de mi rancho no tengo chiquero
ni en mi casa hay perra...

Dentré, y a mi china
la encontré dispierta...
Pulpero, eche caña, que tengo la boca
lo mismo que yesca...

Yo tengo, pulpero,
pa que usté lo sepa,
la moza más linda que han visto los ojos
en tuita la Tierra.

Con eya mi rancho
ni al cielo envidea...
Pero eche otro vaso pa ver si me olvido,
que he visto una güeya...

DEL VIEJO PANCRO

Pulpero, eche caña
Caña de la güena
Yene hasta los topes ese vaso grande
No ande con miserias

Tengo como un juego
la boca de seca
Y en el tr. gadero tengo como un ñudo
Que me ahoga y me apreta

Déme esa guitarra
¿Quién sabe sus cuerdas
No me dicen algo que me dé coraje
Pa echar esto ajuera

Hoy de madrugada
Yegué a mis taperas,
Y oserve en el pasto mojado po'el sereno.
Yo no sé qué güeyas

Tal vez de algún perro
Pero, ¿de ánde yerba!
Si al lao de mis ranchos no tengo chiquero
Ni en mi casa hay perra

Dentré y a mi china
la encontré dispierta
Pulpero, eche caña, que tengo la boca
lo mismo que yesca

Yo tengo, pulpero,
Pa que usté lo sepa
La moza más linda que han visto los ojos
En tuita la Tierra

Con eya mi rancho
Ni al cielo envidea.
Pero eche otro vaso pa ver si me olvido
Que he visto unas güeyas!!

Tala, Setiembre de 1899

Facsímil de la
primera edición de *La
Güeya*, publicada en
El Tala Cómic, el 10
de setiembre de
1899.

[(Sin título) *El Fogón*, 2ª época, Año I, N° 42, 15 de setiembre de 1899, pág. 499]

MISTERIO

Era memoria linda
la memoria del viejo
pa contar sucedidos
de quién sabe qué tiempo,
mientras corría el cimarrón la rueda
y se enredaba en el ombú el pampiero.

Pero había que amañarlo
p'arrancarlo al silencio
si le araba la frente
con sus rejas el ceño,
y en el oscuro espejo e las pupilas
encendían su luz ciertos recuerdos.

Porque entonces en sus labios,
temblequiantes y secos
beyaquiaba el rezongo
como potro mañero,
y de un costao al otro de la boca
tranquiaba el pucho de tabaco negro.

A ocasiones él solo
comenzaba los cuentos
que el gauchaje del pago
recogía en silencio,
viendo resucitar, como a un conjuro,
la atormentada juventú del viejo.

Gurí en la guerra grande,
mozo cuando Quinteros,
soldao en la el Quebracho,
y herido en la del Cerro,
ande un caudío levantaba el poncho,
ayí estaba él apeliando el cuero.

Eran de ver sus ojos
medio acosados del sueño
arder como las brasas
del tizón trasfoguero,
cuando echando a la nuca el "borsalino"
les contaba e peleas y entreveros.

Los gurises, al óirlo,
silenciosos y trémulos,
sentían por las venas
correrles como un juego
la alborotada sangre de la raza,
y el fin pedían de la historia al viejo.

Pero cáiban las chinas
curiosando el respeto
con que los gauchos óian
las locuras del cuento,
y, sin saber por qué, sobre los párpados
del viejo historiador se echaba el sueño.

Y sus labios, contraidos
por un gesto e despecho,
hablaban de una trenza
cortada rente al cuero,
y de un amor infortunao y triste,
y de un desdén inexplicable y terco.

[El Terruño, Año II, N° 24, junio de 1919]

INSOMNIO

I
Es de noche; pasa
rezongando el viento
que duebla los sauces
cuasi contra el suelo.
En el fondo oscuro
de mi rancho viejo,
tiraio sobre el catre
de lecho de tientos,
aguaito las horas
que han de tráerme el sueño,
y las horas pasan,
y ni yo me duermo,
ni duerme en la costa
del baño el tero,
que ocasiones grita
no sé qué lamento
que el chajá repite
dende ayá muy lejos...

.....
¡Pucha que son largas
las noches de invierno!

II
A través del turbio
cristal del recuerdo
van mis años mozos
pasando muy lentos.
Y después que gozo
si a vivirlos güelvo,
pensando en los de ahura
no sé lo qué siento...
Noviyos sin guampas,
yeguas sin cencerro,
potros que se doman
a juerza e cabresto;
bretes que mataron
los lujos camperos,
gauchos que no saben
de vincha y culero,
patrones que en auto
van a los rodeos...

.....
¡Pucha que son largas
las noches de invierno!

III
La puerta del rancho
tiembla porque el perro
tiritita contra eya
de frío y de miedo...
Tuito es hielo ajuera,
tuito es frío adentro,
y las horas pasan,
y yo no me duermo;
y, pa peor, en lo hondo
de mi pensamiento
briyan encendidos
dos ojos matreros
que persigo al ñudo
pa quedarme en eyos...
Son los ojos brujos
que olvidar no puedo,
porque ya pa siempre
robáronme el sueño

.....
¡Pucha que son largas
las noches de invierno!

[El Terruño, Año I, N° 6, diciembre de 1917]



José Alonso y Trelles por Hermenegildo Sabat
(en Sabat Pebet, pag 52).

¡HOPA... HOPA... HOPA!

Cuasi anohecido, cerquita e mi rancho,
cuando con mis penas conversaba a solas,
sentí ayer ruidaje como de pezuñas
y el grito campero de ¡hopa!, ¡hopa!, ¡hopa!...

Salí, y en lo oscuro vide uno de poncho
yevando a los tientos lazo y boleadoras,
que al tranco espacioso de un matungo zaino
arriaba animales que parecían sombras.

—“Paresé, aparcerero, paresé y disculpe—,
le dije: —¿Qué bichos yeva en esa tropa.”

—“Voy pa la tablada de los gauchos zonzos
a venderles miles de esperanzas gordas”.

—“Si el mercao promete y engolosinado
güelvo po'estos pagos en procura de otras,
no olvide que tengo mis potreros yenos,
y que hasta e regalo se las cedo todas”...

Sonrióse el tropero, que era el Desengaño,
talonió el matungo derecho a las sombras,
y aún trae a mis óidos el viento e la noche
su grito campero de “¡hopa!, ¡hopa!, ¡hopa!”.

[El Terruño, Año III, N° 36, junio de 1920]

Pensar la Biblia con Paul Ricoeur

Paul Ricoeur, uno de los filósofos más notables de la segunda mitad del siglo, acaba de publicar *Penser la Bible*, un libro que retoma sus reflexiones teológicas. Y es a propósito de ese regreso y de ese libro, que la edición del 24 de junio del diario *La Nación* publica una jugosa entrevista al filósofo. En el diálogo, Ricoeur se refiere al mal, al Holocausto y a la naturaleza del pecado, pero también a Sartre, a Heidegger, a la interdisciplinariedad, y al pensamiento que ocupa hoy la filosofía; su mediatización, el regreso a la plaza pública. Ricoeur habla con la misma elocuencia sobre política, sobre la vida de los 'cafés filosóficos', sobre la sonada polémica con Lacan a propósito de su libro *De l'interprétation...* En todo caso, la justificación de la entrevista, y la de esta pequeña glosa, tiene que ver con *Penser la Bible*.

Consultado primero sobre la calificación, bastante corriente, de Ricoeur como filósofo cristiano, éste responde: "Siempre he recusado esa expresión, utilizada precisamente para descalificarnos, o bien para recuperarnos. Lo he hecho

por razones de rigor. La expresión nos remite al neotomismo y a la idea de una fusión teología-filosofía. Pero yo nunca he tenido la menor tentación de mezclar las dos disciplinas. En esto me sentiría bastante afín a la posición de Simone Weil, que decía apoyarse simultáneamente en la fuente hebrea y en la griega, de las que brotaron textos radicalmente distintos. No es lo mismo haber estructurado, por un lado, colectividades históricas determinadas (como el judaísmo y el cristianismo) y, por otro, haber creado escuelas para nada emparentadas con comunidades eclesiales. Como no soy propenso a la



quizofrenia, me defiendo contra toda confusión. Por otra parte, creo que más se ha puesto en duda la racionalidad de mis argumentos. En nuestro reciente libro de conversaciones (*La nature et la règle*, ed. Odile Jacob), Jean-Marie Changeux y yo discutimos filosóficamente la cuestión de en qué y cómo puede pensar el cerebro. Nada de cuanto allí expreso evidencia una inspiración profesional". Pero *Penser la Bible* es, ante todo, un comentario del Antiguo Testamento: "El libro parte de esa premisa: la Biblia hebrea es fundadora—dice Ricoeur—. El Dios de Jesús es el Dios de Abraham y Moisés. Tal es la idea modular implícita en nuestra línea de pensamiento: la realización encarnada en el Nuevo Testamento no anula ni agota el sentido fundacional. Por largo tiempo, la teología—repito: la teología, no la exégesis—ha pretendido que la Iglesiaemplazó a Israel. No hay nada de eso. Pienso en el servidor sufriente de Isaías, figura anónima y abierta que identifico con el Cristo que da su vida. Esta realización no sustituye ni satura el texto del profeta: por el contrario, lo consolida".

Wim Wenders y el final de la violencia

Casi puede decirse que el decimotercero largometraje de Wenders es una obra espontánea: el realizador y su guionista, Nicholas Klein, estaban preparando, en la primavera de 1996, una película de ciencia-ficción titulada *The Billion Dollar Hotel*, un proyecto de presupuesto colosal en el que también tenía que participar el líder de U2, Bono, amigo de ambos. Como el proyecto se estancó, Wenders decidió embarcarse en uno nuevo en vez de quedarse sentado esperando. Juntos parieron *El final de la violencia* en cuestión de once semanas, incluida la escritura del guión y el rodaje en las cercanías de Los Angeles. Las pinturas hiperrealistas de Edward Hopper les sirvieron de inspiración, y Bono acabó componiendo el tema final de la película.



Uno de los ángulos de reflexión utilizados por Wenders fue el mundo de las bandas de gangsta-rap estadounidenses y sus mensajes ultraviolentos. Acabó reflejándolos en la película, e incluso llegó a mantener alguna conversación con uno de los líderes indiscutibles del universo rap, Tupac Shakur, acerca de cómo debía tratarlo.

Más que sobre la violencia, Wim Wenders ha querido filmar un ensayo sobre la representación de la violencia. De ahí que el protagonista de su historia sea un director de cine—Mike Max (interpretado por Bill Pullman)—poco escrupuloso a la hora de hacer dinero con películas extremadamente sangrientas, hasta que la violencia llama a su propia puerta. A Andie Mac Dowell le ha tocado ser su mujer: tras ver *sexo, mentiras y video*, Wenders, que la considera literalmente "un ángel", se había prometido integrarla a alguno de sus filmes. No puede dejar de mencionarse tampoco, que *El final de la violencia* cuenta con la última aparición en pantalla de uno de los últimos grandes del cine: el gran Samuel Fuller. "Fue un tributo, y un honor", asegura Wenders.

a
n
i
m
a

m
u
n
d
i



M I C R O

Aarón de Anchorena, por Napoleón Baccino

El miércoles de la semana pasada se presentó en el Salón de Actos del Edificio Libertad el último libro del autor de *Maluco*. Esta vez, el encargo—hecho a Baccino directamente por el presidente Sanguinetti—fue narrar la privilegiada y enigmática vida del miembro más (des)conocido de la aristocracia argentina de fines del siglo pasado, Aarón de Anchorena, y de su casa, torre y parque en la barra del río San Juan. El libro, deliciosamente editado, ya está en los anaqueles de las librerías de Montevideo.

Mosaicorrompecabezas, de Álvaro Gelabert

Nacido en Montevideo en 1964 y alumno del Taller de Nelson Ramos, Álvaro Gelabert es considerado una promesa entre los jóvenes plásticos uruguayos, habiendo obtenido ya importantes premios y menciones. Su *Mosaicorrompecabezas* podrá ser apreciado desde el lunes 6 (inauguración) hasta el 31 de julio en la Galería del Instituto Goethe (Canelones 1524).

MAXIMA VELOCIDAD



*Deje atrás el tránsito pesado,
peajes y congestionamientos
y entre a Internet por una vía
más rápida: UruguayNet,
la Red Uruguaya de Información
que está a su disposición pagando
solamente una llamada local.*

 Más líneas de entrada y modems
de mayor velocidad, para
conectarse rápidamente y lograr
una comunicación más fluida.

 Mayor seguridad en las
transmisiones, gracias al empleo
de la más moderna tecnología
en comunicaciones.

 Posibilidad de utilizar el servicio
desde cualquier lugar, simple-
mente con su nombre y contraseña.

**LLAME AL 0800-1111 Y UNA PERSONA ESPECIALIZADA LO REGISTRARA
AUTOMATICAMENTE EN URUGUAYNET, SIN TRAMITES NI DEMORAS.**

 **UruguayNet**

La industria del tercer milenio.



Un alivio de luto largamente esperado



Varias veces ha dicho Mario Delgado Aparain que lo importante es divertirse cuando de contar historias se trata. También ha declarado que lo mejor es escribir para el placer propio y del lector. Éste debe disfrutar aquello que lee; si no fuera así, se perdería la principal razón de existencia de la literatura: la capacidad de divertir. De esa forma ha construido un camino en la narrativa que, sin lugar a dudas, le ha dado muy buenos frutos.

Por más de una razón, los lectores uruguayos deberían apreciar en su justo valor a *Alivio de luto*. En primer lugar, porque presenta un exorcismo de los años de proceso militar. Es una novela que, situándose en la parte más oscura, sabe recorrerla llenarla de pasión literaria. En segundo lugar, porque al haber sido una de las tres novelas finalistas del Premio Alfaguara 1997 marca el hito más importante —en la materia, siempre discutible, de los concursos— en la novelística uruguaya de los últimos veinte años. El reconocimiento al valor de una novela implica también el reconocimiento de una generación de escritores que comenzaron a publicar sus obras a mediados de los setenta y principios de los ochenta. La novela de Mario Delgado Aparain representa la emergencia a nivel internacional de una literatura que hasta ahora permanecía en un discreto claroscuro en cuanto a difusión. Concebida como el alivio de luto después de los años oscuros, la novela se transforma literariamente hablando, en un alivio de luto para la literatura uruguaya de hoy.

El escenario de este *Alivio de luto*, es el Mosquitos de *La balada de Johnny Sosa*. Desde el comienzo se plantea el tema de la dignidad, y nada mejor para ello que la atmósfera de esos años. En este senti-

do la novela de Mario Delgado desliza una mirada distendida, ya que aquellos aspectos más terribles de la existencia del hombre están narrados de manera tal que uno puede llegar a sonreír ante diversas situaciones.

En esa historia, Gregorio Esnal, un “aficionado a los hechos inservibles de la historia universal y a las emisiones radiales de onda corta”, se transformará en un héroe civil, ya que a través de sus clases sobre historia universal, logrará redimensionar el nivel de la esperanza, transformando mediante su relato casi mítico el propio concepto que de sí mismos tienen aquellos que le escuchan. Entre sus alumnos se encuentran las esposas de los oficiales del Ejército, algunas farmacéuticas, y un jubilado del Banco Transatlántico. Es a través de ellos que el relato delirante de Esnal se convierte en literatura. Es ante todo una novela esencialmente disfrutable, porque en la construcción de cada personaje Mario Delgado deja caer ese entrañable cariño que le caracteriza a la hora de construirlos.

Quien haya vivido por esos años en el interior probablemente se sentirá reflejado en ese personaje, aislado, escuchando por la noche Radio Nederland, dando clases de Historia Universal para poder sobrevivir, y esquivando la censura del poder. Este Esnal, personaje perfectamente reconocible en la realidad, llega a convertirse para el lector en un nuevo José Arcadio Buendía, tal es la conexión que el escritor logra con su lector.

Así, la zaga de los Striga, húngaros de pura cepa, se transforma en tema central de esa particular historia de la humanidad, sutil manera de Esnal, para levantar ante el pueblo el nombre de la hija adolescente de su amigo Milo Striga, preso

por conspirar contra los militares. Del otro lado del escritorio se encuentra el coronel Werner Valerio, un personaje que “partía de la extraña base de que con cualquiera tenía asuntos pendientes antes de conocerlo”; su esposa Amelia, enviada junto con otras a espiar al profesor, y que termina por apoyarlo, porque al decir de Valerio, “habíamos quedado en que ustedes iban a vigilarlo, no a protegerlo... veo que las jodió a todas. Es clarísimo, tienen el síndrome de Estocolmo...”; o Rina Kleffer, la musa inspirada que “con una mirada de dulce encuentro en sus ojos” puede llegar a trastocar el alargado ascetismo sexual de Esnal. Una sorpresa, sin lugar a dudas, es la presencia de Eduardo Darnauchans como personaje, definido por el narrador de la siguiente manera: “feroz, tortuoso y con una melancolía lo suficientemente diabólica en los ojos, como para llevar al suicidio colectivo a toda la Escuela de la Fuerza Aérea”.

Como todas las grandes novelas, el lector podrá degustar estas páginas, sentir latir múltiples sensaciones a lo largo de todo el libro. El relato de Mario Delgado no es mezquino al construir un lenguaje certero para expresar sensaciones, atmósferas, espacios o personajes; en cada caso está la palabra justa, el ojo casi poético del autor, y sobre todo el eterno placer de escribir y leer.

Jorge Ernesto Olivera

ALIVIO DE LUTO - Mario Delgado Aparain - Alfaguara - Montevideo - 1998 - 243 págs - Distribuye Santillana.

Olga Orozco: un oído en la colina



Los poemas de este libro están aparentemente alineados, esperando en fila ser leídos, como noches sucesivas, o a la deriva de un tiempo sin pulso. Rutilantes de todo su cobre, de toda su platería, de sus pabellones de palabras-centinela para fijar una certeza donde antes había sólo entrechocar de cuerpos bajo la niebla. Orozco construye sólo con palabras todo paisaje que merezca el interés estético, el arraigo emocional de la lectura

al principio incrédula o extrañada de los estadios en los que está obligada a pernoctar, con palabras que nos transportan (en la acepción musical de transportar una

melodía de una tonalidad a otra) a otra tonal-edad. Arreglo de palabras que es para nuestro oído como el mar que escuchaba Debussy, la fijación inconsciente de un lenguaje cuyo fondo es el vacío, o quizá el fruto de una memoria acústica de hechos casi inaudibles, del dominio de lo infrarrojo, ronroneo de una tormenta disuelta, grito de un animal prehistórico que produce un vigoroso remordimiento en el césped de una plaza urbana.

Parece un salto de acrobacia usar un lenguaje que nos remonta tan lejos para, por medio de una voz inconfundible, volverlo estro identificador, estampa indeleble de estilo sin recurso a otro artificio que el uso de retratos de palabras, quizá la retransmisión a distancia de un mensaje de alta defi-

nición, un 'documento experiencial', rechazo de la representación, o la bifurcación como un límite del borde.

¿Duros fragmentos, cascotes inalcanzables arrancados a una arcilla ciega, metamorfosis insensatas? O, mejor quizá, fundaciones errantes de una profesión de fe de una profusión de escenarios al mediodía. Catecismo de poesía. Rara sustancia de la que está hecho este libro que deberíamos leer para vencer la dificultad de entender la dificultad de escribir poesía.

Carlos Pellegrini

ECLIPSES Y FULGORES - Olga Orozco - Editorial Lumen, Serie Poesía, con prólogo de Pere Gimferrer - Barcelona, España - 1997 - 154 págs - Distribuye Blanes.

Palabras difíciles



R e h e r m a n n

Nadie habrá dejado de observar que hay gente a la que no le gustan las palabras difíciles. En primer lugar habría que intentar definir qué se quiere decir con "palabras difíciles", y luego continuar con las consideraciones acerca de la gente. Una palabra difícil es aquella que hace necesario un viaje hasta el diccionario. El mecanismo intracraneano del lector a quien le desagrada encontrarse en semejante situación es el siguiente: viene leyendo un texto, con determinado tono afectivo que lo envuelve y lo conecta de cierta manera con el escritor y el mundo referido por las palabras, y de pronto zas, una palabra desconocida que rompe el clima armonioso de la lectura. Difícil. El tipo debe mover una serie importante de músculos dorsales y de otras zonas del cuerpo, retirarse del contacto blando con el respaldo del sofá, poner en marcha el resto de su organismo, desplazarse hasta la biblioteca y retirar del anaquel el diccionario. Si se trata de un lector preocupado, tendrá un diccionario en dos tomos, por lo que seguramente elegirá el equivocado -todo esto lo piensa el tipo antes de mover el primer músculo- y deberá poner en juego sus bíceps y sus deltoides y quién

sabe qué otros aparatos corporales, y le sobreviene una pereza mortal. Entonces da en pensar en el causante de sus molestias: el escritor. Pero éste qué se cree, piensa el tipo, que porque ponga palabras difíciles lo que dice es más importante. Así son los pedantes, sigue pensando, los que quieren ocultar su torpeza básica detrás de complicaciones innecesarias. El tipo, sentado en el sofá, elabora un discurso amplio sobre el esnobismo y la complejidad, maldice desde Kierkegaard a Kristeva, pasando por Kant y sin olvidar a Köhler, y decide que no se necesita poner palabras difíciles para decir la Verdad. De algún lado el tipo sacó que la verdad se escribe con mayúscula y es sencilla, o que al menos bastan palabras simples para enunciarla.

Por otra parte, no se sabe por qué el tipo espera que el escritor diga una verdad, si quiera minúscula, lo que evidencia el ansia enfermiza que tiene por encontrar la verdad en un lugar tan inapropiado como un artículo de revista, pero eso es algo que no se puede evitar.

Tomemos una frase abundantemente citada en reuniones de decoradores e impresa en numerosos marcadores de libros: lo esencial

es invisible a los ojos. ¿Hay palabras difíciles en esa frase? Cualquiera entiende lo que significa "esencial". No parece necesario ponerse a rebuscar un término oscuro. ¿No alcanza con "esencial"? Preguntas del tipo. Lo que no se cuestiona es lo esencial de "esencial", es decir, a qué esencia se refiere el autor que la escribió. Como era francés, uno podría pensar en la nafta (*essence*), ya que dice en escribir ese texto en medio de un desierto, donde había aterrizado por problemas mecánicos. Tal vez se había quedado sin nafta, tal vez la nafta constituía para él lo esencial: *essence essentielle*. Como no tenía nafta no la veía: ¿no se adquiere de pronto la verdadera magnitud de su afirmación? ¿No será que hemos tapizado el planeta con una Verdad que en realidad era un grito desesperado destinado a algún beduino que supiera dónde había una estación de servicio?

De manera que no hay por qué alarmarse cuando una palabra desconocida irrumpe en medio de un texto, si con las conocidas uno no sabe a qué atenerse. Las cosas más simples pueden terminar resultando las más oscuras. Sencillamente, una cuestión de metasemia.

HEMISFERIO DERECHO - Horacio Verbitsky, Prólogo de Juan Gelman - Planeta - Buenos Aires, 1998 - 271 págs - Distribuye Planeta.

En su país, pero no sólo en él, Horacio Verbitsky es considerado una suerte de superhéroe del periodismo de investigación y denuncia. *Hemisferio derecho*, su decimotercer libro, es una antología de textos periodísticos publicados en la prensa argentina de los ochenta y noventa, reunidos aquí bajo el criterio metafórico al que le da el título. No es el hemisferio izquierdo, racional, calculador y agudo el que prioriza la línea de selección de estos textos, sino el derecho, el de las emociones y la imaginación en estado más libre. Con ánimo narrativo, y textura literaria, las columnas de opinión siguen la línea de denuncia agresiva de Verbitsky, analizando distintos casos -más o menos resonantes a nivel de opinión pública, con protagonistas más o menos públicos o anónimos- de la Argentina de las dos últimas décadas.



T I N T A F R E S C A

CRÓNICAS DEL MAR TAJEADO - Álvaro Leites - Aymará Editorial - Montevideo, 1998 - 111 págs - Distribuye Aymará.



Siguiendo ese rastro difícil y las más de las veces ingrato de publicar y difundir autores uruguayos jóvenes, Editorial Aymará entrega esta colección de cuentos de Álvaro Leites, quien según palabras de Omar Prego "se mueve con facilidad en un ancho registro que va desde el realismo más estricto a lo fantástico", destacando asimismo "el pulso firme en un escritor joven, una escritura que parece ajena a la vacilación o al desamparo."

LAS MARAVILLOSAS - Antonio Larreta - Ediciones Trilce - Montevideo, 1998 - 79 págs - Distribuye Trilce.



Las maravillosas nace como una obra de teatro escrita especialmente para cuatro actrices de la Comedia Nacional: Estela Medina, Gloria Demassí, Elisa Contreras y Andrea Davidovics. Un diálogo es la trama donde cuentos, poesías, canciones y relatos tejen la vida de mujeres inolvidables de la historia uruguaya, desde los tiempos de la Colonia hasta la actualidad, rescatando personajes reales y ficticios, desde Cata de *El combate de la tapera* a María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou o Blanca Luz Brum.

Ecce Nietzsche

La obra en ocasiones se lleva mal con la vida y hay quienes apenas tienen espacio -no es que un sofocante resquicio- para convivir con su biografía. Friedrich Nietzsche ya había declarado haber nacido póstumo antes de pasar una década internado en un asilo para dementes, para darse a morir, en silencio, junto con el siglo XIX.

De todos modos, se probó que la escritura nietzscheana tampoco estaba terminada a mediados de este siglo, cuando fue publicado *My sister and I*, libro que fuera traducido en 1951 al castellano como *Mi hermana y yo*. Supuestamente, éste era el libro de memorias que, para escándalo de la fraternidad de adeptos que el autor de *Así habló Zaratustra* ganó en esta centuria, Nietzsche habría escrito en 1890, en el sanatorio de Iena.

En una trama casi novelesca, los incidentes bibliográficos cuentan que Nietzsche se lo llevó a otro paciente de Iena para que el libro escapara a la vigilancia de la hermana del filósofo, Elizabeth, quien habría de ser, con el correr de las décadas, y estando ya la osamenta de Friedrich bajo buenos pies de tierra, su gran publicista.

Los mismos detalles explicarían que el original se perdió en un incendio, pero el estudioso Walter Kaufman añadió otro misterio, no menos novelesco. Según él, un plagiario llamado Plotkin le reveló antes de fallecer haber sido el verdadero autor de la



obra, y a nadie más que a Kaufman se lo contó. O, hasta el día de hoy, no se sabe de nadie más que hubiera participado del secreto.

A su turno, Nietzsche, Plotkin y Kaufman se han llevado el misterio de la autoría a la tumba, y lo que queda es un libro abrumador y relampagueante.

Porque Plotkin o Nietzsche se ingeniaron para escribir una vida de Nietzsche que no desmerece la obra. Si bien se puede dudar del puño que la escribió, una vez cerrado el libro casi queda la convicción de que recuenta, en forma autobiográfica, la vida de aquel individuo bajo, enclenque y miope que se hartó de las convenciones de la humanidad, proclamó la muerte de Dios y demolió la filosofía a martillazos o aforismos.

"He sido un rebelde contra el universo, y el universo ha cumplido su venganza contra mí. La opinión de Tolstoi de que el 'amor' está en el centro de todas las cosas siempre provocó risa en mí. Ahora yo provoqué risa."

Recluido, agujereado por la sífilis, desbordado por la vigilancia de su hermana y de su madre, Friedrich mantiene en tono autobiográfico el temple del resto de su obra. En ningún momento se arrepiente, y su única queja es haber equivocado los procedimientos para rematar a su mayor contrincante, Dios. Ahí, al mismo tiempo, las quejas familiares, el recuento de miserias, amistades, ilusiones no del todo perdidas y adquisiciones sobre mundo, incesto y amores.

El escenario donde se montó esta autobiografía o novela, un hospicio para un individuo incomprendido y desahuciado por sus contemporáneos (a los que consideró siempre inferiores), baña de patetismo y entereza estas 'confesiones', que fatalmente terminan diseminándose por toda la obra del filósofo.

Porque si el resto de la escritura nietzscheana se apoderó del siglo XX, plagiaría o confesional, *Mi hermana y yo* adjunta una arista imprescindible, que algo o alguien había estado retaceando. El verdadero calibre del hombre de genio; la grandeza, la derrota.

Amir Hamed

l
i
b
r
o
s

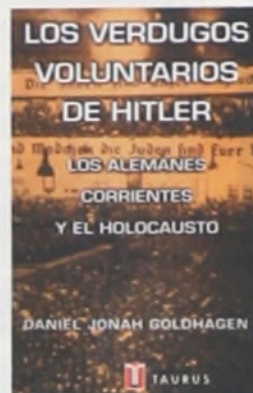


p
o
s
t
e
r
i
o
r
e
s



libros

Recordando con ira



nota

Los verdugos voluntarios de Hitler (*) es un libro que produjo un verdadero revuelo de dimensiones sociales en una época en la que pocos textos llegan siquiera a ser tema de debate entre los intelectuales. El motivo del escándalo no era alguna transgresión superficial sino simplemente los hechos que narraba, las conclusiones a las que llegaba y la fuerza y accesibilidad de la exposición.

El libro es una extensa investigación histórica que sirvió de tesis para la graduación de Daniel Jonah Goldhagen, un profesor de estudios gubernamentales y sociales de la Universidad de Harvard. Se trata de un trabajo sobre algunos aspectos del Holocausto, la masacre de seis millones de judíos durante la Segunda Guerra Mundial, tema que ha sido tratado en cientos de obras, tanto documentales como ficcionales, y que parecía agotado en cuanto a nuevas revelaciones. Sin embargo, Gold-

hagen decidió señalar lo que estaba a la vista de todo el mundo pero que pocos, a excepción de las víctimas, estaban dispuestos a decir: el Holocausto no fue la obra de unos pocos miles de hombres enloquecidos y sádicos, sino que fue producto del antisemitismo colectivo de prácticamente toda una nación; quienes asesinaron a seis millones de personas no fueron exclusivamente unos criminales vestidos con

uniformes negros sino que también fueron amables padres de familia, obreros, intelectuales, curas, mujeres y hasta niños. Todos los estratos de un pueblo consagrado a la masacre no sólo por culpa de un demente austríaco sino por una enfermedad social que venía incubando desde los lejanos días de Martín Lutero.

Para demostrar esta participación colectiva, Goldhagen ni siquiera necesita los casos más sutiles de colaboración con el exterminio, como es el caso de los burocratas y obreros que lo hicieron posible ensuciarse las manos, sino que utiliza numerosos casos de participación directa voluntaria y consciente por parte de alemanes que no militaban en las SS y que generalmente ni siquiera eran miembros del Partido Nacional-Socialista. Circunscribe en la opinión pública al horror de los campos de concentración (estos sí comandados por SS de la división Totenkopf), el Holocausto fue perpetrado en gran parte fuera de ellos y es allí donde Goldhagen encuentra la mayoría de las pruebas que avalan su tesis. Goldhagen se concentra en casos específicos; la mayor parte del libro está dedicada a describir los fusilamientos masivos realizados por el Batallón Político 101 y a la 'marcha de la muerte' que se realizó para evacuar el campo de concentración de Helmbrechts. A pesar de centrarse en estos dos casos, el autor los contextualiza constantemente para demostrar que no se trata de casos aislados sino de todo lo contrario. Los casos elegidos son particularmente significativos tanto porque los perpetradores de los mismos son básicamente civiles militarizados pero ajenos al partido nazi, lo que ayuda a demostrar la tesis de Goldhagen, como por el hecho de ser matanzas más o menos desconocidas, lo que ayuda a mantener el horror de los actos narrados. Esto no es casual; por desgracia la sobreexposición, aunque sea bien intencionada, de esas fábricas de la muerte que fueron Auschwitz, Treblinka y Bergen Belsen ha contribuido a que el espanto ante lo que significaron se anestesie un poco. El manejo de los enormes números de se-



Un soldado se divierte con sus 'juguetes' judíos, contemplado por sonrientes alemanes.

Las conclusiones eran en realidad bastante evidentes y ya habían sido tratadas en otros libros, pero al ser expuestas en una forma tan metódica y clara funcionaron de una forma que recuerda al cuento del traje nuevo del emperador. Y quien quedó desnudo frente al dedo acusador de *Los verdugos voluntarios de Hitler* fue la totalidad del pueblo alemán.



Una alegre muchedumbre contempla a los judíos que restriegan una calle vienesa con pequeños cepillos.

la Iglesia alemana, inexcusable colaboradora del exterminio durante la Segunda Guerra Mundial. *Mea culpa* asumido sólo tibiamente por el resto de la Iglesia (a la que se podría calificar como culpable por omisión en casi su totalidad), y que todavía no se ha hecho en profundidad por otros colaboradores directos o indirectos del genocidio como el pueblo lituano o inclusive el gobierno de los Estados Unidos, más preocupado antes de la guerra por mantener fijas sus cuotas de inmigrantes que por dar asilo a los que escapaban de la barbarie. Pero eso es otro tema; como dijimos antes, *Los verdugos voluntarios de Hitler* no es una lectura para amantes de Leo Buscaglia, y es definitivamente deprimente, pero es indispensable tanto para los interesados en la historia del siglo XX como para quienes quieran saber algo más sobre los conceptos de responsabilidad y colaboración en los regímenes criminales. Algo que no es ajeno ni lejanamente histórico en estas latitudes.

Gonzalo Curbelo

(*) LOS VERDUGOS VOLUNTARIOS DE HITLER: LOS ALEMANES CORRIENTES Y EL HOLOCAUSTO - Daniel Jonah Goldhagen - Taurus - 1997 - 780 págs - Distribuye Santillana.

aspectos mecánicos. Se puede sentir en algunas líneas una gran furia contenida, pero el autor sabe perfectamente que la ausencia de explosiones vuelve el juicio más punzante y severo. Y el libro plantea, definitivamente, un juicio; no a las nociones de Alemania y alemán, pero sí a una generación que participó con entusiasmo en la peor aberración de la historia moderna.

Los verdugos voluntarios de Hitler no es, obviamente, un libro de fácil o agradable lectura a pesar de lo ágil de su prosa. No lo intenta tampoco ya que la necesidad de existencia del texto no tiene nada que ver con el placer que pueda provocar. Es más bien un documento que demanda reacciones y que en cierta forma las ha conseguido ya que su popularidad en Alemania tuvo mucho que ver con el reciente *mea culpa* de

Humo



M a r o s a

Día de abril, como una niña de pie -sin saber adónde dirigirse, hacia dónde caminar- entre los durazneros oscuros y las benedictinas de plata.

Y un ánade maligno guía equivocadamente, malignamente, las sabrosas nubes de fresa, color ciruela, bien cargadas de perfumes y pájaros.

Y el té bulle su sangre tenue y roja y cascotea dentro de las tazas frágiles como mariposas, las tazas de leve carnazón, de magno-rígida y leve.

Y en el hogar, quiere abarcar todo el hogar y huir por la chimenea, y caer y retorcerse y seguir siempre así, un rosal indomable y rioso.

Y reloj adentro, músicas guerreras, clarines de otro tiempo, llaman otra vez a ciervos y cazadores a los bosques de la vida.

Y el jardín es una comarca por la que nunca íbamos y todo llena de hallazgos; viejos frutales muestran, desenterrados, a flor de tierra, los ojos dulces y el hombro lleno de higos.

Y vuelan nombres azucarados, nombres como mariposas, "Amelia", "Aracelia", "Mayo", "Abril", mariposas con un ala empapada de miel, mariposas caídas en un plato de frutas y de almíbar.

Y por todas partes, entre la luz y la sombra, cumplen sus oscuros ritos, seres extraños, entre deslumbradoramente blancos y misteriosos, entre flores y druidas.

Y los roedores siguen sus ocultos zaguanes.

Y en el corazón de las frutas, las mariposas se acurrucan, todavía envueltas, todavía cerradas.

Y un cadáver con olor a almendras, un pequeño animal, avergonzado de su muerte, arroja las manos reseca, infinitamente.

Y el día de abril no sabe qué hacer.

Y todos los caminos, los rojos caminitos de abril, no saben qué hacer, y se alargan y se re-tuercen, sin norte ni sur.

Los caminos de abril, como víboras rojas y perfumadas y ciegas.

Y de lejos viene un llamado, un solo llamado. De lejos. Del país de las grullas.



THERE ARE NINE MISTAKES IN THIS PHOTOGRAPH.
Can you find them?

Duane Michals