

La novelística naturalista-criollista uruguaya: *Beba* de Carlos Reyles y *Gaucha, Campo y Gurí* de Javier de Viana

Sabine Schlickers

a mediados de los años 90 del siglo XIX, la novelística uruguaya experimentó una suerte de “autoctonización” que puede entenderse como reacción a la nota cosmopolita y aristocrática de la novela hispanoamericana de fin de siglo, muchas veces situada en un ambiente decadente en Europa¹.

La vuelta a lo vernáculo respondió asimismo al vertiginoso proceso de modernización. La paulatina incorporación de Latinoamérica a una economía de división internacional del trabajo, la inmigración al Río de la Plata y la consolidación del mundo capitalista moderno transformaron todos los estratos de vida: la vida social y cultural se animó con la inauguración de nuevos teatros, óperas, clubs, exposiciones, museos, cafés y tertulias; las ciudades expandieron y cambiaron de estructura con la construcción de nuevas avenidas y suntuosos edificios; el tráfico y el ruido aumentaron con la introducción de tranvías y la circulación de más victorias... El acelerado ritmo de vida llevó pronto a nuevas enfermedades y vicios. La neurastenia, una especie de equivalente masculino para la histeria, primordialmente femenina, era, por ejemplo, una enfermedad de la civilización moderna. El neurasténico “se toma todas las cosas demasiado a pecho, y no pudiendo contener el exceso de sus emociones es arrastrado a un estado de fatiga física y psíquica”². Los trabajos de Beard, quien había concebido esta entidad nosológica en 1869, “se difundieron rápidamente en la Europa de los años

80 y [...] llegaron a Argentina”³. El sociólogo Ramos Mejía conocía el concepto, pero no utilizó el término, llamando a la neurastenia simplemente “neurosis”, que abarca la melancolía, el alcoholismo, el histerismo, el delirio de persecución, la epilepsia y el exhibicionismo⁴. Esta retahíla de enfermedades se reencuentra en la novela naturalista hispanoamericana, que presenta a través de un “documento humano”, víctima del determinismo biológico y/o social, las depravaciones de la época.

Pero no hay que creer que estas neurosis –que forman parte del discurso psicopatológico de la época– eran sólo producto de las ciudades modernizadas. La novelística naturalista-criollista demuestra que estas enfermedades y degeneraciones se encuentran asimismo en los gauchos, peones y “chinas” que se quedaron en el medio rural. Debido a la modernización de las estructuras de producción, el campo se despobló: el transporte por vía férrea y la introducción del alambrado, que fijó las posesiones de los latifundistas, llevó el 75% de los peones y gauchos al paro. En consecuencia muchos se trasladaron, junto con los inmigrantes, a las ciudades y capitales Buenos Aires y Montevideo, donde vivían miserablemente en los conventillos.

Pueden reconstruirse, pues, dos direcciones: Por un lado, la vida sobreagitada en la ciudad moderna produjo la añoranza de lo rural y la evocación nostálgica del pasado que se manifestó pronto en la reivindicación de un “patrimonio criollo”; por el

otro, la sombra de la modernidad había alcanzado ya el antaño idilio campestre que se tornó asimismo insoportable. De ahí que una novela como *Sin rumbo* de Cambaceres –en la cual el protagonista “se vuelve” del campo a la ciudad y de la ciudad al campo– sinteticé la falta de orientación general y la existencia de deseos incompatibles.

Los autores de la vertiente naturalista-criollista que se analiza a continuación pretendieron representar los “rasgos juzgados autóctonos y genuinamente representativos de la naturaleza y del campo americanos” y “del hombre en convivencia [...] con ellos”⁵. El criollismo de las décadas anteriores –por ejemplo la novelística de Acevedo Díaz– se ubicaba en la tradición romántico-realista. La novelística naturalista-criollista, por el contrario, recurre a los reconocimientos y métodos científicos coetáneos para explicar y criticar el funcionamiento de lo representado en los mundos narrados de manera objetiva y racional. Además, la imagen del gaucho como personaje fundacional idealizado cambia por la de un ente determinado biológico y socialmente, situado en un contexto histórico y geográfico en vías de transformación. La orientación americanista se traduce, pues, en las estructuras y elementos propios del Uruguay, en este caso, que abarcan el impacto de la naturaleza y la vida y costumbres de sus habitantes.

Después de las novelas naturalistas urbanas de autores uruguayos –*Abismos* (1890) de Manuel Bahamonde (cuya acción se sitúa en Buenos Aires), *Las hermanas Flammari* (1893) de Mateo Magariños Solsona y *El picaflor (Cuadros montevidianos)* (1894) de Juan Torrendell–, *Beba* (1894) ofrece el primer ejemplo para esta nueva orientación de la novela naturalista uruguaya: El mundo narrado se sitúa en una estancia en el llano uruguayo, razón por la cual los críticos contemporáneos consideraron la novela como primer representante del Naturalismo criollo⁶. Pero la investigación coetánea y moderna ignora las otras novelas naturalistas citadas y opina casi al unísono que fue Carlos Reyles (1868-1938) quien introdujo con *Beba* la novela experimental en el Uruguay⁷. De todos modos, Reyles tuvo con ella más éxito que sus precedentes: después de la primera edición, que salió en Montevideo, hubo en los dos años siguientes dos tiradas de *Beba* en Madrid.

Junto con su madre y su tío Ribero, Beba vive una infancia libre y desocupada en el llano. Siendo

una niña hipersensible y romántica, se aísla luego en el colegio, hasta que “en una quietud enfermiza y constante murria se [le trocara] la antigua é infantil alegría” (54). En Montevideo, donde pasa los inviernos, “se afinó su gusto y aprendió el difícil arte de vestirse con elegancia y agradar” (69). Se casa con el primer hombre que la impresiona, pero sus ilusiones se desvanecen ya en la noche de bodas. Su marido Rafael forma parte de la juventud elegante de Montevideo; es superficial, egoísta y poco sensible. Después de dos años, Beba vuelve a la estancia, acompañada por su esposo y sus padres, los Benavente, unos arrogantes miembros de la clase alta de la capital, que se aburren en el campo. Son personajes secundarios que sirven para subrayar la individualidad de Ribero y Beba, que intiman mucho en una cariñosa relación de comprensión mutua.

Ribero tuvo a los 20 años igualmente sueños románticos. Vivió entonces en la capital, se comprometió políticamente y quiso ser un gran poeta –pero el contacto con la realidad le hizo volver completamente desilusionado al campo. Después de la muerte de la madre de Beba, se dedicó a la educación de la niña y, cuando se vio de nuevo solo, emprendió la modernización de los labores del campo. Introdujo nuevas tecnologías y herramientas, crió potros y experimentó con técnicas pecuarias que se elaboraron en aquel entonces⁸. Después de muchos estudios descubrió el principio científico del cruce de consanguíneos. Ribero cree que, gracias a este nuevo método de cría, Uruguay llegará a una “época de prosperidad y engrandecimiento” (179), porque el país no tiene “agricultura en grande, ni industrias de ninguna clase; todo, pues, debemos esperarlo de la ganadería: gracias á ella llegaremos á ser fuertes y libres” (180).

La transformación del antiguo sistema feudal agrario en una sociedad productiva y exportadora corresponde a los cambios en la realidad extratextual del Río de la Plata. Imprescindible para el progreso –y aquí destaca una intención de sentido que vuelve a aparecer en *La Raza de Caím*– es el esfuerzo propio, la responsabilidad de cada uno y un espíritu abierto. Porque de hecho, “la lepra de la sordidez ya hace presa en los degenerados paisanos” (183) y “el sanchismo nos ahoga” (184). La estancia de Ribero, por el contrario, simboliza el “nacimiento de una industria nueva y generosa” (187). Aquí descuella también el lector enfocado por Reyles, que no escribía para su propio grupo social, los ricos estancieros, sino para un lector “progresista de las

capas medias emergentes” (Meyer-Minnemann 1997:195). Reyles mismo retrató este lector enfocado posteriormente en su conferencia “Nueva Vida” (1901), discurso dirigido a la juventud masculina del Uruguay, en el que equipara el partido liberal con el progreso (204).

La viruela negra impide el regreso de los Benavente a Montevideo. Encerrados en la pequeña estancia, la atmósfera se pone cada día más tensa. Cuando llega al fin el día de la partida, nadie quiere quedarse, a pesar de una tormenta que ha causado ya muchos estragos. Un accidente en un río caudaloso posibilita el encuentro amoroso entre tío y sobrina. Vueltos a la estancia, Beba le confiesa la verdad sin rodeos a su marido. Pero cuando Beba quiere arrojarle en los brazos de Ribero, éste la aparta en solidaridad íntima con el esposo burlado. A partir de allí el amor se enfría y las catástrofes se precipitan. Una crisis económica les trae serios problemas pecuniarios, los obreros abandonan la estancia, y Ribero sufre de escrúpulos burgueses. La situación se agrava con la aparición de “pestes y enfermedades” en las nuevas crías (359). Resulta que “los descendientes de un hijo de Príncipe tenían [una enfermedad incurable], y nosotros al haber hecho apareamientos entre hermanos, hemos favorecido la potencia hereditaria y con ella el desarrollo del mal” (373). Ribero mata a su caballo preferido, exclamando: “todo lo nuestro está maldito!” (375), y Beba confirma: “hemos ido contra la corriente y la corriente nos ahoga...”. Porque la ley de la herencia parece actuar de la misma manera fatal en el engendramiento incestuoso entre tío y sobrina: Beba da a luz a “un niño muerto, un monstruo” (387). Y ella corrobora el pronóstico de Ribero: “aquel hijo que parecía haber venido al mundo á echarle en cara su falta, de que todo lo de ellos estaba dejado de la mano de Dios” (395). Sin embargo, descuello aquí una contradicción elemental: Ni Beba ni Ribero padecen de una tara hereditaria, *conditio sine qua non* para que el cruce de consanguíneos produzca tales monstruosidades.

Después del parto, Beba se vuelve depresiva. Está convencida de que será abandonada por Ribero, y no quiere vivir más. Se despide de la ciudad que se despierta llena de activismo, reconociendo que queda excluida de la vida febril, dominio exclusivamente viril: —“Si yo hubiera pertenecido al sexo fuerte [...], á qué empresas, por difíciles que fueran, no habría dado feliz término, pero siendo mujer...” (405)⁹. Con inmensa piedad consigo misma

se arroja al río.

La discusión intraficcional de las leyes de la herencia, “la fundamentación de la muerte de la protagonista en circunstancias de origen y de carácter social”, y “la oposición entre campo y ciudad”, más el discurso objetivador, revelan que *Beba* “se pensó como un ejemplo de novela naturalista” (Meyer-Minnemann 1997:189). Así fue recibida también por los contemporáneos, quienes resaltaron, sin embargo, únicamente las descripciones del campo americano y la *couleur locale*¹⁰.

El narrador hetero-extradiegético neutro cumple mayormente con las premisas naturalistas de la impasibilidad, impersonalidad e imparcialidad. Sin demostrar nunca piedad con los personajes, hace, sin embargo, de vez en cuando comentarios cínicos o sarcásticos que denuncian el comportamiento de ellos, sobre todo en el caso de los Benavente. El autor implícito y el narrador simpatizan con Ribero y sus planes de modernización y comparten su denuncia de la falta de “volición viril” en la juventud elegante de la capital.

El rasgo naturalista más sobresaliente es el afán científico que se manifiesta por medio de los experimentos de cría de Ribero. Las observaciones, el estudio, la documentación y el método reflejan por medio de múltiples *mises en abyme* el experimento literario del autor implícito. Las huellas de algunos hipotextos del ciclo de los *Rougon-Macquart* refuerzan la inscripción de *Beba* en el Naturalismo. Mientras *Germinal* destaca solamente por el nombre simbólico del semental, las descripciones de la *natura naturans*, cómplice del amor, hacen pensar en *La faute de l'abbé Mouret*. El tema del incesto aparece también en *La curée* de Zola (aunque el incesto no se basa allí en una consanguinidad), *Os maias* de Eça de Queirós y *La madre naturaleza* de Pardo Bazán —pero el incesto entre los personajes de estas novelas no tiene consecuencias, o sea, no engendran hijos. En otro hipotexto muy importante, *Le docteur Pascal*¹¹, por el contrario, el incesto entre tío y sobrina no está sancionado ni dentro del mundo narrado ni por parte del autor implícito. Pascal, que es además mucho mayor que su sobrina, a quien había asimismo cuidado y educado en su casa, engendra con ella un hijo que espera ser libre de todo defecto hereditario. En *Beba*, una metáfora de connotación establece un paralelo entre la cría de potros consanguíneos y el hijo de los protagonistas. Resulta, sin embargo, que

no es el sistema desarrollado por Ribero el que no funciona, sino que la falla reside en un acto de sabotaje del mayordomo, quien no le había anunciado las enfermedades de los potros a Ribero.

Muy distinto es el caso de *Gaucha*, descrita por Javier de Viana (1868-1926) en su única novela homónima (1899/1901). Viana, un autor olvidado hoy, fue “uno de los autores más leídos de su tiempo”¹²; Barros-Lémez menciona unos setecientos cuentos que fueron recogidos en 16 volúmenes durante la vida del autor¹³. El análisis que sigue se limita a su primera colección de cuentos, *Campo* (1896), que tenía un enorme éxito¹⁴, a *Gaucha* y a *Gurí* (1901, contiene la novela corta *Gurí* y 7 cuentos), que recibió una reseña muy negativa de Montero Bustamente¹⁵.

El mundo narrado de *Gaucha* se ubica asimismo en la campaña, es decir en Gutiérrez, cuando este departamento de Minas¹⁶ era todavía, “una cueva de perdularios, refugio de bandoleros y desesperación de policías” (9). Juana, la protagonista, llega a vivir allí en casa de su tío don Zoilo cuando se mueren sus padres. Este ex-peón taciturno, solitario y bárbaro, sin ideas sociales ni políticas, vive en perfecta armonía con la naturaleza: “Lentamente, en el transcurso de los años y ayudado por el medio, una evolución regresiva se fue operando en él, hasta convertirlo en el ser primitivo, puro músculo, puro impulso” (145).

Juana es la nieta de un aristócrata de la capital y sufre de una melancolía misteriosa, combinada con arranques furiosos, que el narrador explica con el mecanismo de la herencia:

Producto de aquel héroe frustrado, –visionario romántico, arrancado a su delirio de cosas grandes por un vuelco repentino del azar,– y de aquella china viril, destinada a engendrar hijos de matrones, morrudos y vigorosos,– resultó ella, por herencia atávica, un fruto exótico sin destino ni misión. ¡Nunca, nunca había sido feliz! (113s.).

El narrador transmite la perspectiva de Juana, pero no le concede la voz. Juana se acuerda de que siendo todavía niña, le gustaba “jugar a los muertos” (114) con Lucio, su compañero de infancia. Lucio, el hijo ilegítimo de una prostituta, sufre igualmente de estados melancólicos inexplicables para él y es también un producto de la herencia y del medio ambiente, que desatan “la suprema indiferencia fatalista de su raza” (111, 93). Sólo el amor hacia

Juana logra conmovirlo. El triángulo queda completo con la aparición de Lorenzo, hijo de un “viejo soldado de las guerras civiles”, que vagabundea por los campos desde que tiene doce años. Lorenzo es “uno de esos hombres nacidos para las grandes empresas, corazones osados e instintos bravíos” (ibid.), pero debido a una suerte contraria o un nacimiento tardío, el dominador e indómito “gaucho de raza” se convirtió en un bandido cruel en vez de un héroe o caudillo. Según Garganigo (1972:66),

Viana expresses [in this characterization] his views on *caudillismo*. Lorenzo is then the same as his counterpart Ismael in the novel [...] by Acevedo Díaz. Both operate by instinct and both lend themselves at first to a patriotic cause, not knowing where their feelings lie nor bothering to discover reasons as to why they are fighting.

Sin embargo, en *Ismael* el protagonista-gaucho lucha por la independencia, aunque ésta se concibe como libertad anárquica, mientras que Lorenzo actúa simplemente obedeciendo a sus bajos instintos y nunca luchó por causa patriótica alguna¹⁷. El mecanismo de su crueldad se activó por una mujer que le hizo perder la fe en el amor –tópico de la literatura de la época. Garganigo (1972:66) subraya el determinismo que rige en su comportamiento: “When one has lived with violence all his life, Viana seems to imply, it is impossible to change” (cfr. también Visca 1956: xxviii). De hecho, el narrador lo presenta como víctima de la evolución, es decir de la modernización de las estructuras sociales en el campo (cfr. pp. 132, 201). Esto establece un obvio paralelo con Juana: “ella era la única extraña, el único elemento enfermo e inservible en la sociedad en que vivía” (204)¹⁸. Ambos son unos seres desarraigados y amenazados de extinción –pero debido a su fuerza, Lorenzo será el único que sobrevivirá. Juana le tiene miedo, pero a la vez le fascina “aquel hombre infamemente grande, aquel rebelde cuyos actos vandálicos eran ejecutados sin misericordia” (131) –y estos sentimientos contradictorios explican en parte su apatía cuando él la viola brutalmente. Ella sabe que ha sido víctima, y el narrador transmite sus reflexiones respectivas en discurso indirecto libre:

¿Es culpable la virgen a quien un desalmado agarra y viola?... Y ese era su caso. Lorenzo la había poseído indefensa, ligada de pies y manos

por su enfermedad extraña, por la absoluta falta de voluntad, que no le permitió ni siquiera una protesta contra la brutalidad del bandolero (216s.).

Garganigo (1972:65s.), por el contrario, opina que Juana encuentra “pleasure” durante la violación, “pleasure” que culmina en la escena final, la múltiple violación por Lorenzo y toda su banda (5 hombres en total) que terminará con la muerte de Juana.

Juana, por su parte, sigue planeando un suicidio sin encontrar las fuerzas para cometerlo. En eso llega Lorenzo con un grupo de bandidos que matan a don Zoilo y a Lucio. Juana interpreta lo ocurrido según la lógica darwinista:

el rubio Lorenzo y sus compañeros han triunfado. Ellos quedan, los fuertes, los representantes de la raza indomable [...]. Lo que desaparece es lo débil, lo muy viejo como el hurraño trenzador y los ranchos de adobe, lo insignificante como Lucio y ella, lo que no tiene objeto, lo que es extraño y está de más en el mundo... (258).

Según Sum Scott (1986:57), *Gaucha* tuvo escaso éxito¹⁹, pero no indica las causas. Viana explica en el prólogo que “la crítica nacional y extranjera condenó unánimemente el final del libro” (7). Por consiguiente, Viana añadió en la segunda edición los dos capítulos que terminan la historia con la muerte de Lucio y Zoilo y la múltiple violación de Juana.

La investigación califica a Viana de escritor

realista-naturalista²⁰ o naturalista (–criollista)²¹ y *Gaucha* de novela naturalista mala²², pero no hay acuerdo si predomina el determinismo biológico o sociológico en el mundo narrado: Para Visca (1956:xviii, xx), Juana es una “histérica” determinada en primer lugar por las taras hereditarias. Pese a que la enfermedad extraña de Juana se menciona repetidas veces, queda al fin y al cabo para el narratorio tan inexplicable como para ella misma: la genealogía remonta a los abuelos sin que se constatará una lesión o enfermedad hereditaria, y los padres de Juana ni siquiera se mencionan. Roxlo (1915/VI:156) opina que “más que una moza en cuyas venas pugnan dos jugos hereditarios y contradictorios, el final segundo responde sumisamente al propósito perseguido por el autor, como imagen del campo en que el partidismo y el vagabundaje perpetúan las llagas de lo atávico”. De hecho, la naturaleza, muchas veces retratada con rasgos antropomorfos²³, es otra protagonista en el mundo narrado de *Gaucha* y de los cuentos de Viana. Las descripciones del paisaje no son nunca gratuitas: aparte de ejercer una función estética y referencial, construyen sobre todo una relación metonímica entre el personaje, su estado de ánimo mental o moral y el medio ambiente. El papel predominante de la naturaleza y los diálogos magistrales, que transcriben fonéticamente la oralidad y la idiosincrasia del lenguaje gauchesco, salpicado por sentencias, dichos, ironías, etc., le



otorgan a la novela (y a los cuentos) cierta visión criollista²⁴ que produjo juicios encomiásticos: “Gaucha es nuestra tierra. Su lucha es la lucha de nuestra raza” (Roxlo 1915/VI:148). Sin embargo, las técnicas narrativas y el enfoque científico (sociológico y psicológico) superan el criollismo pintoresco.

Garganigo (1972:75) reconoce asimismo que Viana trataba “to incorporate in his work anything that would make it more universal, less limited to the scope of national literature”²⁵. Garganigo (1972:67) critica la poética naturalista en *Gaucha*: Juana “is but a puppet incarnating some preconceived philosophy of life based on some literary interpretation of the Zolaesque ‘experimental method’ and Taine’s ideas”. Repite así la crítica de Sorondo²⁶, sin citarlo: Juana “parece víctima de extraña herencia –o (quizá) de las ideas de la escuela naturalista sobre la herencia”. Sum Scott (1986:65) opina, por el contrario, que Viana concibe el personaje principal correctamente según los presupuestos del Naturalismo: “La novela expone el estado abúlico de Juana desde el principio”, y el narrador otorga “abundantes explicaciones interpretativas sobre el ‘caso’ de la protagonista”. De hecho, su tara hereditaria se refuerza por la influencia del medio ambiente, puesto que el estado de Juana empeora en casa de don Zoilo.

La investigación moderna suele criticar además la “torpeza” de la presentación y la consiguiente inverosimilitud de los caracteres²⁷, pero no resalta que ello se debe al hecho de que el narrador heteroextradiagético neutro adopte frecuentemente la perspectiva de los personajes (focalización interna) sin otorgales la voz, o, si lo hace, hablan igual que él²⁸. De ahí la ambivalencia en aquellos pasajes en los que el narrador trata de explicar racionalmente un determinado comportamiento, por ejemplo:

Una inquietud inexplicable le encendió la sangre [a Lucio] [...]. ¡La extraña y complicada máquina del alma humana! ¡La necia pretensión de los psicólogos profesionales de inducir estados de alma por datos fisiológicos, como se inducen fenómenos químicos por conocimientos físicos! ¿Se sabe nunca cuál es la causa que nos hace saltar bruscamente de la confianza a la duda, del placer al dolor? (108).

Cabe interpretar este pensamiento transmitido en discurso indirecto libre (a partir de “¡La extraña”) como una digresión del narrador o como

transcripción del pensamiento de Lucio. En el segundo caso, el problema reside en el hecho de que el gaucho ineducado no sería capaz de esta reflexión; en el primer caso, el problema se refiere a la concepción naturalista de *Gaucha*, que es precisamente en gran parte una vivisección de los estados de alma de Juana y de Lucio a base de datos fisiológicos. De esta manera podría entenderse también la alusión despectiva a Taine (“la virtud y el vicio son productos como el vitriolo y como el azúcar”), es decir que el autor implícito se distancia de la concepción mecanicista del hombre y se acerca implícitamente a la concepción psicológica de Paul Bourget²⁹ (1883-85). Viana comparte con Bourget la intención de revelar las depravaciones de su sociedad, pero no para constituirse, como Bourget, “como un representante de los valores de una sociedad preindustrial”³⁰.

Aquellos críticos que rechazan la poética naturalista de *Gaucha*, tratan de ubicarla dentro del Modernismo. Hay que tener en cuenta que los investigadores de la literatura uruguaya siguen mayormente la conocida definición de Onís, quien considera el Modernismo como expresión de (la crisis de) la modernidad³¹. Garganigo (1972:68), por ejemplo, sitúa a Viana dentro de esta supuesta tradición modernista, y concluye:

Viana’s commitment to the betterment of society at a time of crisis in Latin America is reflected in this novel. His concern for the disappearance from the social scene of people like don Zoilo, Juana, Lucio, all useless human beings, points toward an implicit betterment of society with the survival of the fittest.

Sin embargo, esta reconstrucción de la intención de sentido se sitúa dentro de los moldes del Darwinismo/Naturalismo, de ninguna manera del (primer) Modernismo³².

En este contexto, habría que vincular la obra narrativa de Viana a la polémica en torno al Modernismo/Decadentismo, que estalló con la publicación de las tres “Academias” (1896-98) *Primitivo*, *El extraño* y *El sueño de rapiña* de Reyles y en la que Viana participó³³. Garganigo (1972:68), por el contrario, se limita a repetir algunos procedimientos estilísticos ya estudiados por Freire (1957) y a enlazar las cuatro descripciones sobre el mismo bañado en *Gaucha* con la pintura impresionista para concluir: “This corresponds to the deep-rooted desire among the Modernists to

universalize their art". No obstante, Zola había utilizado esta técnica ya en *Une page d'amour* (1878) –inspirándose también en los impresionistas–, así que el uso en *Gaucha* acerca la novela más al Naturalismo, que, por otro lado, era igualmente una corriente literaria universal.

Viana mismo presenta la novela en el prólogo a la segunda edición como “estudio serio, real” (6) y como “obra de ciencia” (8). Garganigo (1972:63) opina que “as a scientific observer”, Viana “was more a victim of a system he tried to impose on his creations. The excessive attempts at psychoanalysis have a false ring” –a lo que hay que objetar que el psicoanálisis no existía todavía en 1901 en el Río de la Plata. Visca (1956: viii) pretende que “el mismo Viana calificó su novela como ‘ensayo de psicología nacional’, pero no indica la fuente. Cabe asimismo suponer que el narrador transmite en la cita de la p. 108 (cfr. *supra*) implícitamente las dudas del autor implícito acerca de la psicología experimental³⁴. Puede concluirse que *Gaucha* está concebida como un estudio científico-psicológico y como “humilde pintura de mi tierra, [...] una obra de sentimiento” (Viana, *op. cit.*, 8). En el prólogo, Viana llama repetidas veces la atención sobre la ficcionalidad y literariedad de la novela sin inscribirla ni en el Naturalismo ni en la corriente de la novela psicológica –aunque pertenece a ambas.

El tiempo narrado en *Campo* –que lleva el subtítulo *Escenas de la vida de los campos de América*– y *Gurí* abarca unos treinta años: empieza en los años 70, fecha de la modernización del campo que obligó a los gauchos a trabajar en los latifundios o a exponerse a la miseria o a la delincuencia; abarca las revoluciones entre 1881 y 1886, presentando de manera antirromántica a los caudillos violentos y a los gauchos y peones que sirven de “carne de cañón” sin saber ni siquiera para qué o quién luchan (cfr. “La yunta de Urubolí” en *Campo*, “Las madres” en *Gurí*), y termina en los años 80 y 90 con la presentación de una juventud decadente que vive en la capital (“Sangre vieja” en *Gurí*) y de los antiguos gauchos que no logran desprenderse de sus formas de vida y del imaginario del pasado, así que se convierten en bandidos, vagabundos y seres embrutecidos, en suma: en unos entes indolentes, decadentes y patológicos (“En familia” y “Teru-Tero” en *Campo*; “Por matar la cachila” en *Gurí*).

Los críticos coetáneos reaccionaron de modo distinto: Montero Bustamante (1901:292) criticó que

Viana “quiere darnos literatura nacional y nos da un *mélange* de histerismos y degeneraciones, como si nuestra tierra primitiva y feraz, [...] limpia de las impurezas del asfalto parisien (sic), no produjera tipos sanos y fuertes, capaces de acciones nobles é ideales levantados”. Ferreira (1896), por el contrario, elogió lo “esencialmente nacional, limpio de toda mescolanza extranjera” en *Campo*. En *La Cruzada* (2.10.1896), el articulista anónimo concluyó que hay asimismo en Viana “una indolencia característica de la raza” y subrayó que “todo lo que allí [en *Campo*] se pinta es verdad”.

El largo cuento “En familia” (en *Campo*, véase Cantonnet 1969:75-145) ejemplifica la interdependencia de *race*, *milieu* y *moment*. Algunos personajes malos parecen serlo desde su nacimiento, por ejemplo Bentos, el narrador homo-intradiegético en “Los amores de Bentos Sagraera” (en *Campo*), mientras que en la mayoría actúan las fuerzas nocivas del medio ambiente: Chicas jóvenes que se prostituyen en “Doña Melitona” y *Gurí*; un pardo cornudo que apuñala finalmente a su mujer por ser puesto continuamente en ridículo por los otros gauchos, en un cuento intercalado en “En familia” (en *Campo*); un ex-esclavo que obedece ciegamente las órdenes de su patrona y asesina brutalmente a la amante del patrón (“Los amores de Bentos Sagraera” en *Campo*).

Gurí, el protagonista gaucho de la novela corta homónima, llamado así por su baja estatura y su cara infantil, quiere terminar su relación con la prostituta Clara. Cavila mucho antes de lograrlo, porque *Gurí*, “puro músculo y pura sangre” (38), “tenía ya el *hábito*” (43) de hacer el amor. Pero él mismo se desconoce, porque “el vicio” le ha vuelto muy perezoso. Cuando corta finalmente por lo sano, Clara quiere vengarse y se dirige a su comadre, pidiéndole embrujarlo. Su hermana menor se entera de ello y se lo cuenta todo a *Gurí*, quien reivindica en vano su pañuelo –objeto con el cual se efectúa el embrujo. Algún tiempo después, queriendo hacer el amor con otra mujer, se acuerda de repente del embrujo y, lleno de miedo y debido a la auto-sugestión³⁵ –que se llama hoy en día *self-fulfilling prophecy*–, se vuelve impotente y atrae una fiebre mortal de la que ni siquiera un curandero puede salvarlo. Un fenómeno irracional encuentra así una explicación racional³⁶: la conocida superstición de los gauchos –véase también “En las cuchillas” en el mismo tomo³⁷– se combina con “la teoría de la autosugestión de Alfredo Binet y otros franceses [en particular Féré

y Ribot] que se distinguieron en sus estudios de psicología experimental” (Sorondo 1950:67)³⁸. De ahí que destaque, al contrario de *Gaucha*, una concepción mecanicista del hombre: la “química psíquica” sustituye al alma, “se goza como se respira ó se digiere” (21) –lo que corresponde tanto a la poética naturalista como a la pretensión científica que se subraya por los recursos a Bremond (44), Taine (52) y a “la psicología científica contemporánea” (110). El narrador se adhiere en general al discurso objetivador; la primera persona del plural se emplea sólo en explicaciones psicológicas (*Gurí* 20, 51, 53, 62) para demostrarle al narratario la universalidad de las leyes que determinan la conducta del personaje o para subrayar la no-particularidad de los sentimientos del protagonista.

La auto-sugestión de Gurí se refuerza por su indolencia, que corresponde a “la pobreza y la desidia nativa” (11) y que caracteriza a la mayoría de los personajes que viven en el campo³⁹, es decir que se debe a determinada influencia del medio ambiente. Uno de los aspectos del letargo es la falta de sensibilidad de Gurí para percibir los encantos de la naturaleza⁴⁰. El hecho de pertenecer a una “raza

concluída” (17) se explica asimismo por la genealogía de Gurí: Su padre, un “indio fornido y rudo”, adquirió fama como “oficial de los blancos” en “la época bárbara de los caudillos” (35). Gurí heredó el carácter indomable, taciturno –pero en la época de transformación que le tocó vivir, ya no tiene ningún campo de acción para liberarse de sus energías, y tampoco logra canalizarlos mental o espiritualmente, porque se niega a educarse y desprecia a la “gente ilustrada” (36).

Puede concluirse con Garganigo (1972:69) que *Gurí* es una “continuation of the socio-psychological study of the decadent gaucho element” que Viana había emprendido ya en *Gaucha* y en los cuentos de *Campo* y *Gurí*. La intención de sentido sería “to shock the lethargic gaucho into a new mode of existence, with the aid of science” (*ibid.*, 82). Esta hipótesis es discutible, porque significaría que Viana enfocaba un público en su mayoría analfabeto⁴¹, y pierde de vista que dentro de los mundos narrados de *Gaucha*, *Campo* y *Gurí*, la ciencia no ofrece ninguna solución para reconciliar lo tradicional, natural y vernáculo con lo moderno y europeo.

Bibliografía

1. Textos

Acevedo Díaz, Eduardo, *Brenda* (1886), Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1917.

—————, *Ismael* (1888), Montevideo, Centro Editor, 1968.

Bahamonde, Manuel, *Abismos* (1890), Buenos Aires, Lajouane.

Cambaceres, Eugenio, *Sin rumbo. Estudio* (1885), ed. de R. Gnutzmann, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993.

Eça de Queirós, José María, *Os maias. Episodios da vida romântica* (1888), Lisboa, Livros do Brasil, s.f.

Magariños Solsona, Mateo, *Las hermanas Flammari* (1893), Montevideo, Barreiro y Ramos.

Pardo Bazán, Emilia, *La Madre Naturaleza* (1887), Madrid, Clásicos Taurus, 1992.

Reyles, Carlos, *Beba* (1894), Montevideo, Dornaleche y Reyes.

—————, “Primitivo” (1896), en “Academias” y otros “ensayos”, Montevideo, García & Cía, s.f. (1940), pp. 37-63.

—————, “El extraño” (1897), en “Academias” y otros “ensayos”, Montevideo, García & Cía, s.f. (1940), pp. 65-115.

Reyles, Carlos, "El sueño de Rapiña" (1898), en "Academias" y otros "ensayos", Montevideo, García & Cía, s.f. (1940), pp. 117-144.

—————, *La raza de Caín* (1900), Paris, Ollendorff, 1927.

Torrendell, Juan, *El Picaflor (Cuadros montevidEOS)*. *Novela original* (1894), Montevideo, "Joya literaria" de Cuspineria, Teix y C.^a

Viana, Javier de, *Campo. Escenas de la vida de los campos de América* (1896), Madrid, América, s.f.

—————, *Gaucha* (1899/1901), Montevideo, Artigas, 1956.

—————, *Gurí y otros cuentos* (1901), Madrid, América, s.f.

Zola, Émile, *Une page d'amour* (1878), Paris, Gallimard, Folio, 1989.

—————, *La curée* (1871), Paris, Gallimard, Folio, 1995.

—————, *Germinal* (1885), Paris, Gallimard, Folio, 1978.

—————, *Le docteur Pascal* (1893), Paris, Gallimard, Folio, 1993.

2. Estudios

Acevedo Díaz, Eduardo, "Beba", en *La Alborada* (6/1902/198).

Anderson-Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Atienza Medrano, A., "Beba", en *La Prensa* (15-4-1895) y *La Razón* (24-4-1895).

Barros-Lémez, Álvaro, *La obra cuentística de Javier de Viana*, Montevideo, Arca (Libros del Astillero), 1985.

Berisso, L., "Letras americanas", en *El Mercurio de América* (1/1900/3).

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine* (1883-85) y *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1885), Paris, Gallimard, 1993.

Cantonnet, María Ester, *Las vertientes de Javier de Viana*, Montevideo, Alfa, 1969.

La Cruzada (Montevideo), "Campo" (2-10-1896), pp. 254s.

Dill, H.-O.; Gründler, C.; Gunia, I.; Meyer-Minnemann, K. (eds.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt, Vervuert, 1994.

Fernández y Medina, B., "Campo por Javier de Viana", en: *El Bien* (Montevideo, 1-10-1896).

Ferreira, Eduardo, "Beba", en *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, 1895, pp. 9, 19-21.

—————, "Campo", en *La Tribuna popular* (Montevideo, 11-9-1896).

Freire, Tabaré J., *Javier de Viana, modernista*, Montevideo, Universidad de la República, 1957.

Garganigo, John F., *Javier de Viana*, New York, Twayne, 1972.

Gómez de Baquero, E., "Un juicio sobre Beba", en *La Razón* (Montevideo, 17-7-1897, reproducción de *La España moderna*).

Gran Enciclopedia Rialp, Madrid, Rialp, 1981.

- Grossmann, Rudolf, *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München, Hueber, 1969.
- Guillot Muñoz, Álvaro, "Estudio sobre Carlos Reyles", en *Historia sintética de la literatura uruguaya*, vol. I, Montevideo, Vila, 1931, pp. 5-56.
- Gullón, Ricardo (ed.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1993.
- Meyer-Minnemann, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997 (1991¹).
- Montero Bustamente, R., "Gurí", en *Vida moderna* (Montevideo 1/1901/3), pp. 292-296.
- Nouzeilles, María Gabriela, *El romance patológico: Naturalismo, medicina y nacionalismo en Argentina (1880-1910)*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1994.
- Onís, Federico, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Pérez Petit, Víctor, "Beba", en: *El Siglo* (Montevideo, 26-12-1894).
- Quesada, Ernesto, "Una Novela Argentina: Ocantos: León Saldivar (sic)", en *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, Lajouane, 1893, pp. 277-326.
- Ramos Mejía, José María, *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina (1878-82)*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1915.
- , "La vida moderna y la locura", en Lagomaggiore, Francisco (ed.), *América literaria*, vol. I, Buenos Aires, Imprenta de La Nación, segunda edición notablemente aumentada, 1880, pp. 134s.
- Reyles, Carlos, "Vida Nueva" (1901, discurso pronunciado en Melilla), en: "Academias" y otros "ensayos", Montevideo: García & Cía, s.f. (1940), pp. 195-206.
- Roxlo, Carlos, *Historia crítica de la literatura uruguaya. Desde 1885 hasta 1898*, Montevideo, Barreiro y Ramos, vols. IV y VI, 1913 y 1915.
- Santillán, Diego A. de, *Gran enciclopedia argentina*, Buenos Aires, Ediar, 1960.
- Sarmiento, Domingo F., *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga (1845)*, Buenos Aires, Santillana, 1997.
- Sisson, D. E., "Degeneración", en *Estudios* (Buenos Aires) 1/ 1901/ 1, pp. 160-172 .
- Sorondo, Jorge A., "Triple imagen de Viana", en *La literatura uruguaya del 900*, Montevideo, Número, 1950, pp. 198-207.
- Sum Scott, Renée, *Javier de Viana: un narrador del 900*, Montevideo, Banda Oriental, 1986.
- Varela Jácome, Benito, "Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX", en: Luis Iñigo Madrigal (ed.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, 1987, pp. 91-133.
- Visca, A. S., "Prólogo" a *Gaucha* de Javier de Viana, Montevideo, Artigas, 1956, pp. vii-xxxix.
- Wild, Gerhard, "Carlos Claudio Reyles Gutiérrez: *La Raza de Caín*", en Roloff, V./Wentzlaff-Eggebert, H. (eds.), *Der hispanoamerikanische Roman*, 2 vols., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, vol. I, 1992, pp. 92-104, 325-327.
- Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay*, 3 vols., Montevideo, Nacional Colorada, 1930.
- , *La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964.

* Este artículo es una versión reducida y levemente modificada de una investigación mayor que saldrá con el título *El lado oscuro de la modernización: la novela naturalista hispanoamericana* el año que viene.

¹ Véase Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997 (1991¹).

² *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid: Rialp, 1981, s.v. “neurastenia”.

³ María Gabriela Nouzeilles, *El romance patológico: Naturalismo, medicina y nacionalismo en Argentina (1880-1910)*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1994, p. 207, n. 47.

⁴ Véanse José María Ramos Mejía, *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina (1878-82)*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915, p. 160, e Id. “La vida moderna y la locura”, en Francisco Lagomaggiore, (ed.): *América literaria*, vol. I, Buenos Aires, Imprenta de La Nación, segunda edición notablemente aumentada, 1880, p. 134.

⁵ H.-O. Dill; C. Gründler; I. Gunia; K. Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt Vervuert, 1994, p. 101.

⁶ Véanse Víctor Pérez Petit, “Beba”, en: *El Siglo* (Montevideo, 26-12-1894) y A. Atienza Medrano, “Beba”, en *La Prensa* (15-4-1895) y *La Razón* (24-4-1895); Eduardo Ferreira resalta que *Beba* “es genuinamente nacional, sin asunto alguno importado del extranjero, y pertenece al género moderno” (“Beba”, en *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, 1895, p.19), y Carlos Roxlo subraya también que *Beba* “señalaba nuevos caminos á nuestra incipiente literatura, modernizándola” (en: *Historia crítica de la literatura uruguaya. Desde 1885 hasta 1898*, Montevideo, Barreiro y Ramos, vol. IV, 1913, p. 269). Eduardo Acevedo Díaz hace asimismo hincapié en la descripción del “hombre-peón de la cabaña de cruz y refinamiento” (“Beba”, en: *La Alborada* 6/1902/198). El crítico español E. Gómez de Baquero lee *Beba* según las pautas del Naturalismo europeo (“Un juicio sobre *Beba*”, en: *La Razón*, Montevideo, 17-7-1897).

⁷ Véanse Roxlo (*op. cit.*, p. 270), A. Guillot Muñoz (“Estudio sobre Carlos Reyles”, en: *Historia sintética de la literatura uruguaya*, vol. I, Montevideo, Vila, 1931, pp. 5-56, p. 16), R. Grossmann (*Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München, Hueber, 1969, p. 362), Meyer-Minnemann (*op. cit.*, p. 189) y G. Wild (“Carlos Claudio Reyles Gutiérrez: *La Raza de Caín*”, en V. Roloff / H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Der hispanoamerikanische Roman*, 2 vols., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, vol. I, 1992, pp. 92-104, 325-327, p. 93).

⁸ Cfr. Roxlo (*op. cit.*, p. 275). Es curioso que R. Sum Scott califica *Beba* como “primera novela de calidad sobre el gaucho” (*Javier de Viana: un narrador del 900*, Montevideo, Banda Oriental, 1986, p. 49).

⁹ Ya antes había reconocido que “estos deseos de actividad [...] no cuadran con mi condición de mujer!” (240s.). En el citado discurso “Vida Nueva”, Reyles no menciona a las mujeres –como si no formaran parte de la sociedad o de la vida actual y futura.

¹⁰ Sólo Acevedo Díaz (*op. cit.*) opina que “hubiera sido acertado [...] un estudio previo de esas transformaciones sucesivas, por lo menos un análisis de causas filosóficas que las exhibiese grado á grado, para demostrar [...] la razón de ser genealógica de los mismos modelos que nos presenta en su hermoso libro, y la razón de lo que los sociólogos llamarían atavismos [...]. Entonces, la literatura del señor Reiles (sic) habría sido verdaderamente ‘documentaria’”.

¹¹ Ferreira (*op. cit.*) y Gómez de Baquero (*op. cit.*) reconocieron este vínculo intertextual.

¹² María Ester Cantonnet, *Las vertientes de Javier de Viana*, Montevideo, Alfa, 1969, p. 39.

¹³ Alvaro Barros-Lémez, *La obra cuentística de Javier de Viana*, Montevideo, Arca (Libros del Astillero), 1985, p. 10.

¹⁴ Hubo elogios por parte de Ferreira (“*Campo*”, en *La Tribuna popular*, Montevideo, 11-9-1896), B. Fernández y Medina (“*Campo* por Javier de Viana”, en *El Bien*, Montevideo, 1-10-1896) y en *La Cruzada* (“*Campo*”, 2-10-1896). John F. Garganigo (*Javier de Viana*, New York, Twayne, p. 168, n. 1) menciona además reseñas positivas que aparecieron en 1896 en *La Alborada* y en *El Día*.

¹⁵ R. Montero Bustamante, “*Gurí*”, en *Vida moderna* (Montevideo 1/1901/3), pp. 292-296.

¹⁶ El escenario de *Gaucha* y de varios relatos de *Gurí* se sitúa “al este del país, actualmente la 9ª sección del poblado Pablo Aramendía del departamento de Lavalleja”, donde Viana tenía una hacienda (Sum Scott, *op. cit.*, pp.70s.).

¹⁷ La descripción negativa del gaucho brutal, indolente e ignorante –que se encuentra asimismo en otros cuentos de Viana, por ejemplo en “Pájaro-bobo” y “En familia” (en *Campo*)–, se opone a su idealización en el Romanticismo, donde figuró como “superhuman figure, the centaur of the national epic, the great lover of the plains, the prince of solitude” (Garganigo, *op. cit.*, 75). Puede concluirse que Viana continúa la novelística de su maestro y compatriota Acevedo Díaz: mientras que las novelas históricas de Acevedo Díaz están situadas en la época de las guerras de independencia, los cuentos de Viana están situados en la época de transformación. Además, Viana supera la poética romántico-costumbrista (*Brenda*) o realista-criollista (*Ismael*) de Acevedo Díaz por una naturalista-criollista.

¹⁸ Al parecer, Viana mismo sufría de un dilema parecido, no pudiendo adaptarse ni a la vida en el campo ni en la ciudad moderna (véase Sum Scott, *op. cit.*, para éstos y los siguientes datos biográficos). Su familia tenía abolengo, pero cuando Viana nació estaba tan empobrecida que hay que ubicarla en la clase media. Se educó en un colegio progresista de Montevideo. Políticamente, defendía la política de los *blancos*, al igual que Acevedo Díaz, trabajó como periodista en un diario de la provincia y escribió unas *Crónicas de la revolución del Quebracho* (1881-86), revolución en la que participó al final. En sus cuentos critica las guerras (civiles) que trajeron la destrucción y el retroceso al país. Resulta interesante que Viana, “antes de retirarse de la vida política para dedicarse a la literatura” (*ibid.*, 17), había empezado una carrera de médico alienista que quería completar en París. Puesto que su solicitud fue rechazada, y que carecía de fondos económicos para seguir adelante, tuvo que abandonar la carrera de medicina después de tres años. Entre 1898 y 1918 vivía en Buenos Aires.

¹⁹ Habría que añadir el elogio de L. Berisso, quien la califica de “obra fuerte y magistral”, “obra de arte, original en forma y fondo preciosa” y de “joya regional” (“*Letras americanas*”, en *El Mercurio de América* 1/1900/3). Sum Scott (*op. cit.*, p. 120) cita una carta de Viana dirigida a Reyles que data del 24-8-1901, en la que se lamenta del mal éxito de la primera edición de *Gaucha*. Al parecer, Reyles había juzgado de manera positiva *Gurí* (1901).

²⁰ Por ejemplo Alberto Zum Felde (*La narrativa en Hispanoamérica*, Madrid, Aguilar, 1964) y Garganigo (*op. cit.*). T. J. Freire (*Javier de Viana, modernista*, Montevideo, Universidad de la República, 1957, p.5) opina, por el contrario, que Viana “exaltaba como teorizador el realismo y el naturalismo que desmentía al escribir sus cuentos y novelas”.

²¹ Véanse Sum Scott (*op. cit.*) y B. Varela Jácome (“Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX”, en Luis Iñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. II, 1987, pp. 91-133).

²² Para E. Anderson-Imbert, *Gaucha* es una “olvidable novela [...], que al abultar los defectos con que [Viana] componía sus cuentos, disminuyó las virtudes con que también los componía [...]. La concepción naturalista de la vida era en él tan surgente que cada imagen, cada adjetivo, la saca a luz” (*Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 354). Según el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, *Gaucha* es una “novela frustrada por el exceso naturalista” (edición de R. Gullón, Madrid, Alianza, 1993, vol. 2, s.v. “Viana” y cfr. *infra*).

²³ “el penacho de flores ásperas y duras, de algún erguido caraguatá: tristes flores que no poseen color ni perfume que semejan existencias consumidas sin haber llenado una misión, mujeres feas que envejecen en la horrible melancolía de haber sentido el amor sin lograr inspirarlo” (194). En los cuentos se encuentra asimismo el procedimiento contrario, es decir que rasgos humanos se comparan con la naturaleza: “Hay árboles que sólo producen espinas, y hay, á su semejanza, almas en las cuales cada broto es un odio” (“Doña Melitona” en *Gurí*, 271).



²⁴ “La Argentina le trajo a Viana renombre internacional como narrador criollista”; la tradición del relato criollista fue iniciada en el Uruguay por Benjamín Fernández y Medina “con sus dos colecciones de cuentos juveniles, *Charamuscas* (1892) y *Cuentos del Pago* (1893), aunque sus narraciones no tienen gran mérito literario” (Sum Scott, *op. cit.*, pp. 89, 48). Viana le dedicó el cuento “La yunta de Urubolí” (en *Gurí*).

²⁵ Tendría que rezar “regional literature” y entenderlo en un sentido muy restrictivo (cuadro de costumbres, folclore).

²⁶ J. A. Sorondo, “Triple imagen de Viana”, en *La literatura uruguaya del 900*, Montevideo, Número, 1950, pp. 198-207, p. 203.

²⁷ Véanse Zum Felde (*Proceso intelectual del Uruguay*, 3 vols., Montevideo, Nacional Colorada, 1930, vol. 2, p. 209), Sorondo (*op. cit.*, p. 203) y Visca (*op. cit.*, xxxiv).

²⁸ Visca (*op. cit.*, p. xxxv, n. 7) reconoce este último aspecto, pero confunde las instancias del narrador y del autor (real).

²⁹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1883-85) y *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1885), Paris Gallimard, 1993.

³⁰ Meyer-Minnemann (*op. cit.*, 88). Sólo en “Las madres” (en *Gurí*, 260) descuella una versión romántica e idealizada del gaucho de antaño que se acerca a las mitologías gauchescas desarrolladas paralelamente en la Argentina.

³¹ Cfr. F. Onís, “Introducción” a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934. El estudio de Freire (*op. cit.*) constituye una excepción, porque reconstruye los rasgos modernistas en los cuentos del último período de Viana a nivel de la expresión (cromatismo, cuidado estilístico, etc.), descartando explícitamente la concepción modernista del mundo, que Freire equipara con el decadentismo.

³² El autor implícito no tiene tampoco el objetivo de que los personajes desaparezcan. Al contrario: lo constata simplemente por medio de su narrador quien los observa imparcial e impasiblemente. Además, siguiendo a Garganigo, habría que concluir que la sociedad mejora por medio de los fuertes sobrevivientes –Lorenzo y su banda–, lo que sería absurdo porque encarnan la barbarie y la violencia.

³³ Viana rechazaba, al igual que Reyles, la idea del “arte por el arte” modernista, pero le interesaban las innovaciones del lenguaje y de la forma (cfr. Sum Scott, *op. cit.*, p. 54).

³⁴ No obstante, esta hipótesis descarta el hecho de que Viana recurriera a la psicología experimental con mucho empeño en *Gurí* (cfr. *infra*), novela corta que tiene además una larga fase experimental propia (cfr. Garganigo, *op. cit.*, p. 70).

³⁵ “Una idea es como un cáncer: lo que ella corroe sirve á su vez de corrosivo y le ayuda en su acción destructora, activando la obra de disociación y aniquilamiento” (*Gurí*, 118). En *La Nación* (5-12-1886) apareció un artículo sobre la “auto-sugestión” que explica la teoría de Bernheim respecto a la capacidad del ayuno. La sugestionabilidad era considerada como “rasgo típico del degenerado mediano”, es decir, el tipo criminal más numeroso (cfr. D. E. Sisson, “Degeneración”, en *Estudios* (Buenos Aires) 1/1901/1, pp. 160-172, p. 161).

³⁶ En “La vencedura” (en *Campo*), por el contrario, un fenómeno racional encuentra una explicación irracional: un curandero logra salvar la vida de un hombre que ha recibido el mordido mortal de una víbora. Al contrario de los gauchos, “almas sencillas y afectuosas” (107), el narrador articula sus dudas con respecto a esta “salvación no probable, pero posible, mediante la intervención del misterio, mediante la buena voluntad de un poseído que cura en nombre de Dios, por favor de Dios, como las aguas de Lourdes curan las dolencias de los fanáticos cristianos” (105). El rencor del autor implícito hacia los curanderos resalta asimismo en “Doña Melitona”, una vieja ladrona lista cuyo oficio de curandera consiste en efectuar abortos (273).

³⁷ Trata de un gaucho, un viejo caudillo, perseguido después de una derrota de su bando por seis colorados. Logra perderse de vista cuando cae la noche. Acostumbrado a la oscuridad y al terreno, pierde sin embargo la orientación y da varios círculos, volviendo varias veces después de algunas horas al punto de partida. Se siente malherido “en lo hondo su orgullo de gaucho, de hombre campero, de baqueano en todo el país” (140). Sarmiento había descrito las habilidades de los baqueanos y rastreadores en *Facundo (Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* 1845, Buenos Aires Santillana, 1997, pp. 50ss.) –la pérdida de orientación del viejo gaucho es un signo de su degeneración, que él mismo atribuye, por el contrario, supersticiosamente a una fuerza malévola, superior.

³⁸ La psicología experimental se enseñaba en Buenos Aires desde 1898 (s.v. “psicología” en Diego A. de Santillán, *Gran enciclopedia argentina*, Buenos Aires, Ediar, 1960), época en la que Viana residía en la capital argentina, por lo que es dable suponer que tenía conocimiento de ella. Los estudios *Le magnetisme animal* (1887) de Binet y Féré, *La suggestibilité* (1900) de Binet y *Dégénérescence et criminalité* (1887) de Féré se encuentran en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

³⁹ Véanse Casiano (“En familia” en *Campo*), Lucio en *Gaucha*, las comadres de Doña Melitona en el cuento homónimo (en *Gurí*), etc.

⁴⁰ La superioridad perceptiva y expresiva del narrador destaca asimismo en “Pájaro-Bobo” (en *Campo*, 240s.), procedimiento utilizado igualmente por Reyles en “Primitivo” (que se publicó asimismo en 1896).

⁴¹ Sum Scott (*op. cit.*, pp. 43s.) cita una carta que Viana escribió a Acevedo Díaz después del mal éxito de *Gaucha* (1899). Allí se lamenta a la vez de que Acevedo Díaz no se había expresado respecto a *Campo* y del desinterés literario del público uruguayo en general: “en este país se gana con la literatura lo que se gana con la honradez y la abnegación cívica [...]: ni siquiera la consideración”. Según Sum Scott, la correspondencia revela que Acevedo Díaz fue el mentor literario de Viana. De hecho, en “La Yunta de Urubolí” (en *Gurí*, 243), el narrador cita media frase de las “páginas magistrales” de Acevedo Díaz.