

Eduardo López Bago, activista, polemista y plagiario radical del naturalismo en Uruguay*

Daniel DOCAMPO JORGE
UNED
Universidad de Navarra

RESUMEN. El presente artículo da cuenta de la actividad periodística del impulsor y cabeza visible del naturalismo radical español, Eduardo López Bago, en Uruguay entre 1888 y 1890, en los diarios *El Censor* y *La Opinión Pública*, donde se dedicó a la crítica literaria de autores uruguayos desde presupuestos naturalistas. El cultivo de un estilo sarcástico y bronco le ocasionó considerables polémicas en las que no rehuía la confrontación. Asimismo, recurrió al plagio para confeccionar muchos de sus artículos, práctica común en su quehacer literario y periodístico que pasó desapercibida en la época.

PALABRAS CLAVE. Eduardo López Bago, naturalismo, Zola, Uruguay, plagio.

ABSTRACT. This article gives an account of the journalistic activity of the promoter and visible head of the Spanish radical naturalism, Eduardo López Bago, in Uruguay, between 1888 and 1890, in both *El Censor* and *La Opinión Pública* newspapers, in which he devoted himself to the literary criticism of Uruguayan authors from a naturalistic background. The cultivation of a sarcastic and harsh style caused him considerable polemics; however, he did not shy away from confrontation. Furthermore, he resorted to plagiarism to make many of his articles, a common practice in his literary and journalistic work which went unnoticed at the time.

KEYWORDS. Eduardo López Bago, naturalism, Zola, Uruguay, plagiarism.

INTRODUCCIÓN

Eduardo López Bago fue una figura clave en la difusión del naturalismo en España enmarcándose en su versión más extrema, el naturalismo radical, llevado a la práctica en lo que el autor denominó *novela médico-social* y *novela social*, adscritas ambas a los postu-

* Para la realización de este artículo, agradezco la inestimable ayuda de Martina Bertone, de la Universidad de la República (Montevideo), y la labor de la Biblioteca Nacional de Uruguay, especialmente en las personas de Gabriela Barreto y Natalia Cardozo, por facilitarme la mayoría de los periódicos uruguayos que he utilizado en este artículo. En este sentido, reitero mi gratitud a la Biblioteca Nacional al satisfacer la demanda de algunos textos de *La Época*, en proceso de restauración e inaccesible al público, y de *La Nación*, pues, debido a un error en el microfilmado, tuvo que habilitarse el desembalaje de la versión en papel. En ambos casos y en alguno más se encargó de fotografiar los artículos Graciela Guffanti, a quien también doy las gracias.

lados de Émile Zola y consiguiendo un gran éxito a finales del siglo XIX con más de una quincena de novelas, publicadas principalmente entre 1884 y 1888, de una temática considerada escandalosa y prostibularia para la época. A su vez, también ejerció una intensa labor periodística —literaria y política—, que le llevó a recalar en numerosos diarios madrileños. Tanto en los apéndices de sus novelas, donde rebatió los juicios negativos que la crítica le dedicaba, como en los diarios exhibió un estilo provocador y colérico que no rehuyó la confrontación e, incluso, fue el primero en estimularla.

A finales de septiembre de 1888 emprendió un largo peregrinaje por América y residió hasta 1914 en Uruguay (1888-1891), Argentina (1891-1894 y 1899-1914), México (1894-1895) y Cuba (1895-1898) entregándose casi por completo y con una actividad frenética al periodismo, generalmente en diarios y revistas de primera línea como director o redactor, lo que constituye, por su importancia, un caso excepcional entre los autores decimonónicos españoles que se aventuraron a probar fortuna en el Nuevo Mundo, quizás solo comparable con Eva Canel. Al igual que en España, se destacó por su vehemencia a la hora de defender sus ideas literarias y políticas sosteniendo encendidas polémicas con cualquiera que se atreviera a desdecir sus argumentos.

Por otra parte, sus novelas médico-sociales se distinguieron por incluir gran cantidad de contenido especializado de tema médico, filosófico o religioso que traspasó, para muchos críticos, el límite de lo puramente literario. De hecho, la profusa inserción de materia médica sin evadir ningún término científico hizo creer que López Bago había estudiado medicina. Sin embargo, este no hizo sino plagiar indiscriminada e impunemente muchos de esos contenidos especializados de diferentes áreas y los insertó en sus libros como si fueran suyos, conducta también repetida en algunos artículos periodísticos varios años antes de su producción novelística (Docampo Jorge 2018). Esta tendencia plagiaría no disminuyó en su etapa americana, nutriéndose de numerosos textos de diferentes autores para dar forma a sus artículos.

Aunque se ha estudiado en extenso su época española, especialmente por Fernández (1995), no ha corrido la misma suerte su periplo americano, del que solo se han dado algunos datos muy generales¹. El caso que nos ocupa está prácticamente inédito pese las múltiples disputas en las que se vio envuelto en los diarios *El Censor* y *La Opinión Pública*, como crítico literario, y, posteriormente, aunque no lo recojo en este artículo, en *El Liberal*, asumiendo el rol de periodista político, siendo testigo de un momento significativo para la sociedad uruguaya que dejaba atrás el régimen militarista tras la elección como presidente de Julio Herrera y Obes en 1890. Fuera de este fragmentarismo de datos, solo tengo constancia de un artículo de Baccino Ponce de León (1981) en el que se realiza una pequeña reseña de su actividad literaria en *La Opinión Pública* y se analizan sus críticas a la novela *Brenda* de Eduardo Acevedo Díaz. Y está en espera de publicación otro artículo de Luis Álvarez Castro, a quien agradezco que me lo haya dejado consultar, que toca la época de novelista español en el mismo diario, «Naturalismos transatlánticos: el diálogo entre Eduardo López Bago y Eduardo Acevedo Díaz en torno a *Carne importada* (1891)».

¹ Se encuentra en espera de publicación un libro sobre su estancia en México (Docampo Jorge en prensa).

No he localizado ningún texto en el que confesara su motivación para elegir Montevideo, si bien en la noticia que daba *El Censor* el 17 de octubre de 1888 sobre su llegada se decía que «fijará su residencia en Montevideo durante algún tiempo» («Noticias generales. Eduardo López Bago» 1888: 2)², por lo que seguramente ya vislumbraría la intención de dar el salto a su siguiente destino, la cercana Buenos Aires, plaza de grandes diarios y modernas revistas que podía llegar a estar muy bien retribuida —de ahí que pudieran contar con nombres de la talla de Benito Pérez Galdós en *La Prensa* o Emilia Pardo Bazán en *La Nación* en colaboraciones desde España— y que tenía un mercado editorial de gran proyección. No sería extraño que López Bago quisiera palpar la nueva realidad hispanoamericana desde un país que, a priori, no exigiría tanto como el coloso argentino. Además, Montevideo gozaba de una creciente prosperidad y, en la parte que nos ocupa, poseía una gran actividad periodística, aunque muchos diarios fuesen de vida efímera y de contenido político. El argentino Carlos Olivera señalaba en su artículo «Montevideo en 1884» (1887: 252) que «cuenta con tres veces más redactores de diarios que Buenos Aires» y solo hay que computar los periódicos que se crearon entre 1881 y 1890 (Scarone 1940 y 1941) para hacerse una idea de esta afirmación. Bien es cierto que no debía ser sencillo vivir como novelista, de lo que se quejaba José María Blanch Codoñer apenas estrenado el siglo siguiente:

[N]o se compran libros, no se adquieren cuadros, no, nada. Montevideo será productor; otros países, por ejemplo nuestros vecinos de ultra Plata, son el mercado consumidor. [...] El que estas líneas escribe es el que menos puede quejarse de la indiferencia pública al respecto de obras literarias o de arte, pero así mismo tan poca y tan reducida ha sido la venta de sus modestos libros, que seguro que no ha podido con su producto pagar la mano de obra su editor.

Hale sido necesario abrir mercado en Buenos Aires donde ha sido relativamente feliz en su empresa (1900a: 44)³.

Y, por circunscribirme al año de la llegada de López Bago, Manuel del Palacio, que había residido en Uruguay como ministro plenipotenciario de España (1884-1886), también lamentaba que: «Se lee mucho, pero poco en español, porque las mujeres, que son las que leen más, buscan con predilección los libros franceses, ingleses o alemanes» (1888: 55)⁴. Sin embargo, el ambiente literario que encontró el escritor español fue muy complejo y más rico de lo que aseguraba Palacio, que solo registraba autores (poetas) afines al movimiento romántico: «La vida literaria de Montevideo es muy escasa, por más que cuenta literatos tan eminentes como Aurelio Berro y Zorrilla San Martín entre los ya populares, y con jóvenes poetas del talento de Fragueiro y de Carlos Roxlo» (1888: 55). En este aspecto, ya empezaba a superarse el romanticismo en favor de las doctrinas realista y naturalista,

² He modificado los signos de puntuación, actualizado grafías y corregido algunos errores en los textos que voy a citar a lo largo de este trabajo.

³ Buenos Aires resultó un enclave capital para la actividad cultural uruguaya, con nombres tan ilustres como Eduardo Acevedo Díaz o Juan Zorrilla de San Martín que escribieron allí sus obras más importantes (remito a Real de Azúa 1968a: 4-5).

⁴ También se queja Blanch Codoñer del «egoísmo de nuestro pueblo en no gastar dinero en obras nacionales [y] preferir *por el precio* y por el concepto las obras de Zola, Daudet, Tolstoi y de otros genios universales, sobre las de nuestros autores» (1900a: 46).

que confluyeron al mismo tiempo en Hispanoamérica, y que, como ha estudiado extensamente Ardao (1968), supuso en la década de 1880, no sin polémica ni resistencia, el destrocamiento del idealismo por la pujante escuela positivista. En palabras del naturalista Víctor Pérez Petit, el éxito literario romántico venía de la mano de

novelones infantiles, tontos, adocenados, escritos con toda la cursilería del romanticismo llorón de la decadencia de la escuela [...]. Copiando los argumentos encalambrados, los tipos harto sobados del héroe simpático y del traidor odioso; reproduciendo descripciones pomposas, falsas, llenas de colorinche, sin el talento de un Chateaubriand por supuesto, e intercalando dialogados interminables, vulgares, inútiles, sin el interés que a los suyos sabía prestar el autor de *Quintín Durward*⁵; mechando todo el relato con algunos vocablos regionales o sacando a escena mal diseñados tipos comarcanos creían aquellos ingenuos importadores de las modas ultramarinas que hacían literatura (1938: 41-2).

Pérez Petit aludía a toda la novelística anterior desde *Caramurú* (1850) de Alejandro Magariños Cervantes, considerada la primera novela uruguaya, hasta llegar a la figura de Eduardo Acevedo Díaz que con *Ismael* (1888) daba el espaldarazo definitivo para el asentamiento del realismo y el naturalismo en el país. También alababa el intento anterior de *Cristina* (1885), de Daniel Muñoz, si bien su única obra no resultó, ni con mucho, de la trascendencia de la trayectoria literaria de Acevedo Díaz.

Con alguna excepción, lo mismo puede decirse de la poesía y del teatro, donde el romanticismo pervivió más tiempo. Como documenta Zum Felde, los poetas uruguayos estuvieron todavía a finales de siglo «bajo la tutela tradicional de los viejos dioses románticos. En la lírica siguió primando todavía, hasta 1900, la influencia hugoniana» (1930a: 28), que se trocaría por la modernista. Asimismo, la dramaturgia nacional ocupó un lugar marginal ya que «la producción vernácula era, por entonces, escasa; y esta misma, de valores insignificantes. [...] La escena se limitaba al repertorio extranjero, atendido por compañías españolas, italianas y francesas» (1930b: 33). Y ese repertorio no llevó el teatro puramente realista-naturalista «hasta los primeros años del nuevo siglo, coincidiendo con las nuevas manifestaciones del teatro vernáculo, que inicia Florencio Sánchez, influido a su vez por [los] dramaturgos ideólogos y realistas» (1930b: 34). Esto contrastaba con el empuje del realismo-naturalismo en la novela que «había avanzado en modo arrollador, ganando la batalla. Hacia 1895 el romanticismo había muerto totalmente en la novela» (1930b: 28). Este largo dominio del idealismo, común en toda Hispanoamérica, desentonaba con la España de López Bago de 1888 que ya había practicado con gran éxito el naturalismo en la novela con Pérez Galdós o Pardo Bazán o el mismo López Bago, si bien en un escalón literario muy inferior; y contaba con destacables ejemplos en poesía calificados de naturalistas por *Clarín* de Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce o algunos poetas festivos (Beser 1968: 198-201, Niemeyer 1992: 34-7 y 41-5). En la dramaturgia, habría que esperar más tiempo tanto en España como en Hispanoamérica para seguir el ejemplo de los autores nórdicos y eslavos, con Henrik Ibsen a la cabeza, con el que se acometiera un cambio que sacudiera los sólidos cimientos del teatro romántico-realista dirigido a un público burgués

⁵ Se refiere a Walter Scott, que publicó *Quentin Durward* en 1823.

simplón que empezó a conocer con *Realidad* (1892), del omnipresente Pérez Galdós, una nueva manera de enfrentarse a lo que se consideraba un mero entretenimiento escénico⁶.

En el caso uruguayo, voy a tratar, principalmente, de la novela a la que dedicó López Bago casi la totalidad de su actividad crítica. Resulta revelador que proclamara en su crítica al poema *Tabaré* que: «Creo que la novela es la única epopeya moderna» (1888aa: 4). Y no cabe duda de que este género, por su relativa inmediatez y su extensión, era el que con más rapidez se podía adaptar a las tesis naturalistas. Así lo vio en Uruguay el escritor Samuel Blixén, «iniciador en el país de la crítica realista de inspiración zoliana, que prosiguió en su primera época Víctor Pérez Petit» (Ardao 1968: 279). En 1887 dio a la estampa el artículo «Novela nacional. (A propósito de *Páginas sueltas*, de José Luis Antuña, hijo)», contenido posteriormente en *Cobre viejo* (1890), en el que lamentaba, más allá de que las nuevas corrientes pudieran asomar en alguna obra de calado romántico y en determinados artículos de prensa, que no se materializara en la novela un realismo-naturalismo de mayor entidad. Este crítico fijó su empeño en la conveniencia que proporcionaría a Uruguay una, hasta ese momento, inexistente «novela nacional» de entidad que imitara la empresa de Zola, Alphonse Daudet o Pérez Galdós acometida por novelistas profesionales y, con ello, dar a conocer realmente, con sus virtudes y sus defectos, a través de la observación y el estudio, el carácter y las costumbres del país en el extranjero. Este anhelo quedaba condicionado por la adhesión a la novela realista y naturalista para que «pintara fielmente nuestros hábitos y lograra llamar la atención o suscitar interés en Europa» (Blixén 1890: 204) porque «la novela naturalista es útil, y particularmente para nosotros que la necesitamos nada menos que como *réclame*» (215). Blixén equipara los términos, algo común en la época al difundirse a la vez, aunque el naturalismo suponía extremar la búsqueda de la veracidad realista. Y no solo circunscribió a Uruguay este *réclame*, sino que lo hizo extensible a Hispanoamérica: «La novela realista, la mejor, según la moderna estética literaria, la más completa según lo indica por sí sola la Razón, es la más conveniente en estos países que recién se forman y surgen a la vida» (212). De ahí que sentencie que «[n]o hay necesidad, para escribir novela americana, de ir a buscar personajes en los arsenales de la imaginación [...]; nuestros personajes están ahí, a la mano, esperando que alguien los advierta, los estudie y los trasplante a la novela» (218). Estas consideraciones servían de base a Blixén para amonestar *Páginas sueltas* (1887), recopilación de artículos literarios de José Luis Antuña, como paradigma de un romanticismo trasnochado donde la «intriga es sencilla y casta, los personajes puros y angelicales [y] cortados por el mismo patrón» (205) y donde no se podía sacar ningún provecho de su lectura, ya que: «¿Pueden servir acaso de ejemplo para los hombres, esos seres que provienen de la quinta esfera del cielo, sufren con la sonrisa en los labios todas las amarguras, y gozan todos los placeres vertiendo lágrimas de suprema felicidad?» (206). El crítico uruguayo censuró decididamente la «perfectibilidad suma [en la

⁶ En esta tardanza confluyeron diversos factores por la complejidad de un género en el que había de tenerse en cuenta no solo la obstinación del público en rechazar un teatro analítico y complejo y que dejaba al descubierto (sin embellecerlas) sus corrupciones e inmoralidades, sino también la escasa preparación de los actores declamatorios para afrontar la sencillez naturalista o los reparos de los empresarios teatrales ante un posible fracaso en taquilla. Todavía a principios del siglo XX, Ibsen era considerado por gran parte de los espectadores como un dramaturgo confuso y oscuro.

que] [f]altan los tonos de la vida, falta la realidad, falta la pasión; es decir, todo lo que palpita, impresiona o interesa en una obra literaria» (207). Poco después, esa «novela nacional», aun con reminiscencias románticas, quedaría inaugurada desde la óptica realista-naturalista con *Ismael* de Acevedo Díaz. Es cierto que hubo intentos anteriores enclavados en el romanticismo (Englekirk & Ramos 1967: 34-45, Cánova 1990), pero ninguno tuvo ni su rigor histórico ni documental y tampoco su capacidad literaria. Como expresaría Blixén en el revelador prólogo a la novela naturalista *Las hermanas Flammari* (1893: XI), de Mateo Magariños Solsona: «Este libro es hermoso, por una sola y exclusiva razón: porque ha tratado de ser una reproducción de la vida. La vida [...] es hoy por hoy el principio de toda Belleza».

El reclamo de Blixén hacia lo nacional (algo que venía sucediendo en gran parte de Hispanoamérica) no fue el único, pero sí el primero que se posicionaba incondicionalmente por el realismo-naturalismo. Uruguay, después de años de inestabilidad política y social, comenzaba a considerar su propia identidad cultural. Francisco Bauzá, por ejemplo, ya hizo lo propio en 1883 desde los moldes románticos y en un estudio sobre Francisco Acuña de Figueroa declaraba que, a excepción de este, «[n]uestra literatura no es todavía lo que puede llamarse una literatura nacional [s]ubyugada por la autoridad de los modelos del romanticismo europeo» (1883: 283) y clamaba contra la precariedad poética de ese tiempo de la que solo salvaba a Alejandro Magariños Cervantes y a Juan Zorrilla de San Martín e instaba a la «generación actual [...] para dar a la inspiración poética un giro nacional» (284). De igual forma, como analizaré más adelante, un año después Juan Carlos Blanco en el prólogo a la *Colección de artículos* de Sansón Carrasco demandaba tanto en las artes como en las ciencias una mirada autóctona y bien formada⁷.

López Bago llegó en un momento clave para la identidad social y literaria de Uruguay y lo supo entender con rapidez mostrándose categórico y radical en su innegociable alegato naturalista que divulgó ardentemente a los lectores uruguayos. Y si a Blixén se le menciona como el iniciador de la crítica realista-naturalista, no menos importante fue la olvidada labor del escritor español, del que puede decirse que se convirtió en el primer gran defensor del naturalismo, mostrando una conciencia clara del significado que podía aportar no solo a la literatura sino a la sociedad del país. Además, insistió en hablar de naturalismo y no de realismo, que consideró como un híbrido romántico-naturalista anulando la equiparación del binomio realista-naturalista. Su concepción naturalista, no obstante, fue más amplia y abarcó a realistas como José María de Pereda o Armando Palacio Valdés⁸, denostan-

⁷ Para un conocimiento muy general pero certero de este asunto, *vid.* «Literatura y nacionalismo: Bauzá y Zorrilla de San Martín» (Rocca 2001: 41-7).

⁸ En el artículo «Naturalistas e idealistas», de 1884, ya puntualizaba que: «El naturalismo, entre tanto, ataca y se defiende [contra el romanticismo]. Tiene comentadores y novelistas. Novelistas como Pérez Galdós, Pereda y Palacio Valdés y la condesa Pardo Bazán; autores dramáticos como Sellés» (1884c: 456). Y explicó, ante la afirmación de que la «escuela naturalista nos viene de Francia» (457) que: «Ya lo ha demostrado suficientemente, mejor que yo pudiera hacerlo, la señora Pardo Bazán en su polémica *La cuestión palpitante*. El naturalismo está [incluso] en el *Quijote* de Cervantes [...]. El naturalismo viene de Francia, de Inglaterra, de Italia; en Alemania los *lieds* verdaderamente populares son naturalismos, como lo

do a otros como Alexandre Dumas (hijo) con altas dosis de romanticismo en sus novelas, especialmente patente, según señaló en muchas ocasiones a lo largo de su vida, en *La dama de las camelias*, sobre todo en su versión teatral. A ese realismo combatió siempre López Bago por insuficiente y poco veraz.

López Bago era reconocido por su exitoso naturalismo y podía ser considerado una autoridad en la materia. Es significativo que Benjamín Fernández y Medina, experto de la época en literatura uruguaya, calificara la novela corta *Gil* (1894) de Pérez Petit, como «un boceto de novela médico-social (modelo López Bago)» (1895c: 324), y no modelo Zola, lo que da cuenta del ascendiente con el que contaba.

EL CENSOR

El pensamiento crítico de López Bago

El joven periódico de orientación progresista y liberal en defensa del Partido Colorado *El Censor* de Montevideo, fundado y dirigido por Enrique Kubly el 13 de mayo de 1888, incorporaba a su redacción a Eduardo López Bago el 17 de octubre de ese año presentándolo en una evidente declaración de intenciones como «célebre escritor [...], jefe de la escuela naturalista en España, cuyas obras como *El Cura*, *La Pálida*, *La Buscona* y varias otras de igual mérito, han sido leídas con avidez en todos los países donde se habla el idioma castellano» («Noticias generales. Eduardo López Bago» 1888: 2). Kubly fue un personaje muy polémico, liberal y anticlerical convencido que practicó un activismo político altamente combativo y que se movió en las altas esferas del poder presidencial (Bresciano 2002). Cejador y Frauca (1918: 399) lo definió como «áspero y ceñudo, a la vez rebelde y vendible, en ideas positivista [y que] clavó los puntos de su pluma con cólera y saña». También Eusebio Martínez de Velasco recalcó en *La Ilustración Española y Americana*, siendo Kubly ministro plenipotenciario de Uruguay en España y Portugal, que «parecerá a algunos un fanático del liberalismo» (1885: 6). En todos estos aspectos casaba muy bien con la ideología de López Bago que defendía sin ambages, inspirándose en su admirado Emilio Castelar y en Zola, la causa republicana y liberal a través del ataque y la controversia periodística. En esta actitud parece que cifró el autor español su salida de España «buscando aires de bendita libertad que, por fatalidad monárquica, están enrarecidos en mi patria, la vuestra de antaño» (López Bago 1888b: 1), como lamentó en el breve preámbulo de su primer artículo, el día 19. Aun así, parece que pudieron influir otras razones, como sus sonados desencuentros con algunas personalidades políticas de importancia y el declive del interés de la novela naturalista en España y sus nuevos bríos al otro lado del Atlántico y la oportunidad que suponía el mercado hispanoamericano (Fernández 2005: 26-8), sobre todo,

son en España las coplas del pueblo, como lo son en Francia, como lo son en todas partes» (457). Como se anotará más adelante, para López Bago el naturalismo no era otra cosa que «la verdad en todo» (457).

para un escritor como él avalado por las altas ventas de sus libros. No obstante, en esos largos años solo consiguió publicar las novelas *Carne importada* (1891) y *El separatista* (1895)⁹.

Tanto Kubly, en la parte política donde cargó duramente contra los desmanes del gobierno de Máximo Tajes, como López Bago, en la literaria, formaron un equipo controvertido. Es significativo que años después el semanario satírico *Montevideo Cómico* al dar noticia de la aparición del diario *La Prensa*, matizara que está «[r]edactada por Kubly Arteaga, exdirector de *El Censor* y compañero de López Bago» (P. P. T. 1895: 154). No en vano el lema del diario fue: «O con nosotros o contra nosotros».

El citado primer artículo en *El Censor* formaría parte de una serie de juicios literarios muy exhaustivos sobre las obras de distintos autores uruguayos bajo el título común de «Campaña crítica». Sin embargo, la suspensión del diario el 31 de octubre únicamente le permitió abordar el análisis de la novela en dos tomos *Los amores de Marta* (1884), de Carlos María Ramírez (días 19, 20, 22, 23, 24 y 25), cuyas críticas reuniría poco después en el opúsculo *Campaña crítica. Don Carlos María Ramírez como autor de «Los amores de Marta»* (1888); y de la epopeya *Tabaré* (1888), de Juan Zorrilla de San Martín (días 29, 30 y 31). López Bago se ensaña con dos importantes figuras de la cultura uruguaya y, como aprecia Fernández (2005: 27) al hablar del folleto de *Los amores de Marta*, su análisis va encaminado «en una línea de periodismo satírico que parece imitar el estilo de *Clarín* y que le proporciona pronta publicidad y animadversiones», y que no se aleja de su trayectoria en España donde precozmente «exhibe [...] el rasgo principal de su ejercicio como crítico, esto es, el afán por la polémica ruidosa» (2005: 24). Y, efectivamente, López Bago se alineó con lo que *Clarín* —al que admiraba profundamente a pesar de las grandes disputas que mantuvieron— llamó y desarrolló en el prólogo de *Palique* (1893) «crítica higiénica y policiaca» como sinónimo de una crítica satírico-festiva. Como indica Beser (1968: 68-9), «la burla, el ataque sin piedad» lo reservó *Clarín* «para los libros que carecen de valor artístico, para los escritores que se muestran incapaces de salir de la vulgaridad y se convierten en parásitos de la vida literaria». Pero también *Clarín* desarrolló una crítica seria, basada en «el estudio minucioso, iluminador, conducido por una simpatía creadora» (Beser 1968: 69).

En López Bago existirá esa dicotomía, aunque en muchos fragmentos de sus críticas higiénico-policiacas incluirá un aparato teórico, que suele ser plagiado, que anulará por momentos el escarnio y la mofa. Es el caso de *Brenda* y *Tabaré* de *La Opinión Pública*. Higiénico-policiacas serán sus reseñas sobre *Los amores de Marta*, *Tabaré*, *Los buitres* (las tres con una sátira violenta y despiadada) y *Brenda* (con una sátira muy comedida) y serias *Ismael*, *Por la vida* y *Colección de artículos*. Si en España se desempeñó en alguna ocasión como crítico literario desde esquemas tradicionales, no tengo constancia de que se sumara al estilo más despiadado de *Clarín*, aunque en 1887 dirigió *La Sátira* subtitulada como «política y literaria» donde pudo hacerlo. Ya en América se distinguió como escritor festivo-satírico en muchas publicaciones de todo género. Especialmente feliz fue su práctica en una columna muy común en la prensa española que frecuentó mucho en su carrera periodís-

⁹ Hay que sumar a estas la pequeña «novela de costumbres de la vida sportiva» titulada *Blair-Athol*, que publicó en cuatro entregas en la revista argentina *El Gladiador* en 1902.

tica y que se basaba en comentar pequeñas noticias políticas y literarias de otros diarios de forma jocosa y epigramática, como una especie de «Palique» clariniano condensado¹⁰.

López Bago escribió sus críticas sin la rigidez del academicismo preceptista al cultivar un estilo desenfadado y contemporáneo, esto es, en el que cabían digresiones, referencias sobre su vida, chistes, citas y anécdotas de todo tipo, generalmente literarias, y donde no se eludía el ataque a otros autores. Además, estuvieron acompañadas muchas de ellas de gran erudición plagaria en *La Opinión Pública* (en *El Censor* solo he localizado un pequeño texto copiado). Este análisis se desentendía de los esquemas tradicionales que abogaban, como teorizaron los preceptistas Revilla & Alcántara (1884: 204), por que la crítica no fuera «un juicio meramente subjetivo y arbitrario, sino una función de la más elevada importancia». En la crítica sería consiguío acercarse a lo que se entendía por justicia literaria, pero fue en la higiénico-literaria donde López Bago, como hizo *Clarín*, pulverizó los pilares fundamentales del «buen hacer» periodístico, lo que produjo un gran asombro en la prensa montevideana —aunque *Clarín* también fue censurado por esta crítica, por ejemplo, por Juan Valera, cultivador de una crítica benevolente (Mayoral Díaz 1970)—. De esta forma, López Bago pasó por alto el decoro lingüístico cuando «[e]l lenguaje de la crítica ha[bía] de ser mesurado, digno, severo sin acritud, enérgico sin violencia, reflejándose en él de un modo adecuado la alteza de la misión que el crítico desempeña» (Revilla & Alcántara 1884: 205); y también la imparcialidad que

es condición inexcusable de toda sana crítica. Por imparcialidad se entiende que el crítico haga cumplida justicia a la obra que juzga, sin dejarse llevar de móviles que perturben, extravíen o corrompan el juicio.

La imparcialidad supone que ninguna pasión debe mover al crítico y perturbar la serenidad de su juicio, pero no implica frialdad e indiferencia, como piensan algunos. El crítico debe amar la belleza con calor y pasión; debe interesarse por el Arte y consagrarse con afán a su fin, sin lo cual fuera la crítica fría, escéptica y verdaderamente infecunda. Pero no ha de dar oídos a la pasión y la preocupación, ni menos dejarse llevar de la vulgar idea que identifica la crítica con la sátira, y supone que la misión del crítico se reduce a rebuscar defectos y ocultar bellezas en las obras. El crítico no ha de ser clemente, pero tampoco despiadado; ha de ser juez severo, justo y apasionado solo por la belleza y por el Arte (Revilla & Alcántara 1884: 203).

Aun así, López Bago creyó en su imparcialidad como crítico, pese a la evidente prédica naturalista. Es verdad, como dice Baccino Ponce de León (1981: 49), que en sus críticas «no vacila en tomar partido a su favor, ni disimula su actitud, francamente adversa a toda otra tendencia», pero también supo considerar las obras que reseñaba desde la escuela a la que pertenecían. Así lo dejó claro con las románticas *Tabaré* y *Brenda*. De esta última apostillará que: «Y no se me objete que yo como naturalista estoy haciendo la crítica de *Brenda* con la parcialidad de un enemigo. Rebátanse con otros mejores mis razonamien-

¹⁰ Este tipo de sección ya se practicaba antes de la llegada de *Clarín* al periodismo, por ejemplo con los excelentes «Cabos sueltos» del periódico *Gil Blas*. Pero se definen muy bien desde la crítica higiénica y policiaca. López Bago daría buena cuenta de ello meses después en Montevideo en «A vuela pluma» de *El Liberal*, inspirada en la del diario del mismo nombre de Madrid; o con «A punta de pluma y de tijera» en *El Correo Español* de México.

tos, cuya bondad y solidez no pertenece a ninguna escuela» (1888s: 4). De hecho, muchas de sus consideraciones fueron compartidas por la crítica. Pero se hace palpable el trato desigual que da a las obras afines, sin recurrir a sátira de ningún tipo y disculpando cualquier desviación naturalista. Son famosas las palabras de *Clarín* en *Un viaje a Madrid*: «[Q]uiero ser justo, quiero ser franco, quiero ser imparcial [pero] [v]iviendo en Madrid, tal vez un santo podría ser crítico del todo imparcial» (1886: 8). Solo hay que leer sus polémicas con Luis Bonafoux o Cánovas del Castillo para darse cuenta de la ironía de este aserto.

Pero fuera una u otra crítica, la finalidad buscada era la misma pese a que, como apunta Sobejano (1965: 405), «hasta los comentadores más comprensivos tienden a justificar la crítica higiénica o policiaca de *Clarín* con argumentos que despojan a esta de su condición de crítica “directamente literaria”». Es un error pensar en un humorismo vacuo, en una sátira por la sátira, ya que es palpable su intencionalidad sea *Clarín*, López Bago o Emilio Bobadilla, otro de los grandes escritores españoles satírico-festivos. Como lamentaba el primero: «[E]l vulgo español da mucha más importancia a lo serio solo por serlo» (Alas 1891: 3). La crítica higiénica y policiaca clariniana o lopezbaguiana puede parecer, en un primer momento, ligera y superficial, pero resulta tanto o más moralizante (literariamente hablando) que la crítica seria y así lo vio *Clarín* al matizar sobre la denominación de aquella «que yo me atrevo a llamar en broma, por lo que respecta a los epítetos, pero en serio por lo que toca al fondo» (Alas 1893: XVIII). Y será patente en López Bago, que buscará la divulgación de las teorías naturalistas en (casi) todo momento. El autor español estaba convencido de la misión de la crítica como un arma poderosa y sagrada para guiar a los lectores. Años más tarde, dirá en el álbum-revista bonaerense *La Mujer*: «La crítica está para eso. Para confirmar las apreciaciones del público cuando este acierta, para oponerse a ellas cuando el público, sugestionado, sigue corrientes que no son las del buen gusto, sino las de la moda, y toma el arte por artificio» (1899a: 7). Y defenderá su criterio por encima de todo, sin importarle desagradar a escritores consagrados. En el prólogo a *Tortilla al ron* (1885) de José Conde Salazar ya dejó claro que: «[N]o soy amigo complaciente de nadie y me tengo por enemigo de todo el mundo» (López Bago 1885c: V); y en el primer párrafo del primer artículo de *El Censor* saludaría a la prensa invocando el «compañerismo periódico» «pese a los que me atribuyen de huraño y bilioso más condiciones que de amable y benévolo» (1888b: 1). Su fama de descontentadizo le acompañó en todos los países en los que estuvo y, como escribió en *La Ilustración Sud-Americana* de Buenos Aires, «para convertir la crítica en panegírico, bien puede decirse, empleando la locución familiar, que “entran muy pocas [obras] en libra”¹¹» (1901: 351).

Hay que subrayar que López Bago siempre partió de la base de que sus invectivas higiénico-policiacas se referían al terreno puramente literario, aunque se trató de una premisa más teórica que real. Y de ahí vinieron sus primeras polémicas. También se llegaría a apoyar en *Clarín* acudiendo al citado prólogo de *Palique* en su etapa en *El Correo Español* de México, matizando que con la crítica higiénica y policiaca está «defendiendo y justificando los ataques a la *personalidad literaria* y los derechos de la sátira en verso y prosa»

¹¹ Entrar pocas en libra: ‘no poderse contar sino pocas de aquellas cosas de que se trata’ (DLE 2014).

(1894e: 1). Su naturalismo militante pasó por encima de todo y batalló sin tregua contra los románticos, e, incluso, como ya se ha mencionado, contra los realistas al estilo de Dumas (hijo), a los que denominó «falsificadores de realismo» (1899b: 7), con el emblema imprescindible de la veracidad que se acompañaba de la naturalidad:

Es que esa necesidad creciente de exactitud que nos penetra a pesar nuestro se manifiesta en todo, lo mismo en el teatro que en todas partes. Nos empuja a todas las verdades humanas. Las exageraciones de Alejandro Dumas, los espléndidos versos de Victor Hugo no bastan ya. Hay que conservar la fe en lo verdadero, hasta cuando lo verdadero parece derumbarse por todas partes. La verdad sigue siendo superior, inatacable, soberana (1899d: 2).

El naturalismo es la naturalidad en todo, la verdad en todo, lo humano en todo (1884c: 456).

Esa veracidad quedaba indefectiblemente condicionada en la doctrina zolesca por la plasmación de la realidad desde la óptica de las ciencias experimentales a partir de la combinación objetiva, aséptica e impersonal de la *observación* y el *experimento* con la finalidad de señalar y analizar los males que aquejaban a la sociedad. En *La novela experimental* (1880), Zola utiliza el concepto de «observación provocada», tomado de la *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865) del médico francés Claude Bernard —obra clave en el pensamiento zolesco—, equiparando la ciencia con la literatura. Así, el método naturalista buscó extremar el realismo precedente y requirió que el escritor, a partir de la observación y la documentación, realizara un experimento en la novela situando a los personajes en determinadas condiciones biológicas y sociales para provocar una respuesta limitada a esos condicionantes, sin dejar nada a la imaginación. No es casual que las novelas de López Bago llevaran en su portada una supuesta cita firmada por Bernard que no he localizado: «La moral moderna consiste en buscar las causas de los males sociales, analizándolos y sometiénolos al experimento». Zola estudió el *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1847 y 1850) del alienista Prosper Lucas para establecer las causas biológicas (genéticas) del comportamiento humano; y recurrió a la introducción del primer tomo de la *Historia de la literatura inglesa* (1863) y la *Filosofía del arte* (1865-1869) de Hippolyte Taine para hacer lo mismo con las causas sociales, producto de la raza, el medio ambiente y el momento. La hipótesis, por tanto, debe desembocar en unos resultados razonados que no tengan discusión por su filiación científica. Esos esquemas rígidos y deterministas, junto con los ambientes sórdidos y ateos que solían retratar los naturalistas (si bien no excluyeron sus contrarios), se convirtieron en los puntos más polémicos de su doctrina. Novelistas como Pérez Galdós o Pardo Bazán se desmarcaron de ellos, pero los naturalistas radicales como López Bago, Alejandro Sawa, Remigio Vega Armentero o José Zahonero los convirtieron en la piedra angular de sus obras¹². A esto hay que sumar un lenguaje que rechazaba el retoricismo romántico y que abundaba en tecnicismos científicos, sin eludir descripciones médicas detalladas de enfermedades o intervenciones médicas. Con todo, López Bago en sus críticas englobó como naturalistas a escritores que no cumplían al pie de la letra todos los presupuestos zolescos (como se verá en Uruguay), poniendo en alza

¹²

Remito a Gutiérrez Carbajo (1991) para tener una idea de los postulados del naturalismo radical.

el valor que daban a la verdad. Ya dijo *Clarín* en el «Prólogo» a *La cuestión palpitante* (1883) de Emilia Pardo Bazán que: «*El naturalismo no es un conjunto de recetas para escribir novelas, como han creído muchos incautos*» (Alas 1883: XII). Es necesario decir, además, que las novelas de López Bago no están exentas de ese romanticismo que criticaba, sobre todo en el uso de técnicas folletinescas. Él mismo confiesa en el «Apéndice» a *Crimen legal* (1886), de Alejandro Sawa, que, al igual que este, recaló en el naturalismo por «infidelidad literaria [...] después de haberse postrado de rodillas, confundiendo con la multitud de adoradores del Sol-Hugo y hasta de las palideces la luz byroniana» (1886a: 253). Los naturalistas, incluido el mismo Zola, no pudieron desprenderse del todo del romanticismo que les precedió (Fernández 1995: 140-4).

Por otra parte, en este periodo solo se ocupó de la poesía en las reseñas a *Tabaré*, preconizando la claridad y rechazando los personajes simples y la importancia concedida a la forma y los ripios, y con una gran exigencia de la normativa lingüística. López Bago, poeta romántico en su juventud, no volvió a componer versos entendiendo que en la novela y en el teatro naturalista era posible efectuar un cambio en la sociedad. No obstante, no se opuso a la poesía romántica sistemáticamente y, por citar un caso, sintió una gran admiración por Bécquer, del que tuvo a gala haber sido amigo. Otro caso fue el modernismo, que, como *Clarín*, aborreció. En realidad, como el novelista ovetense, supo valorar en su justa medida a los cultivadores de otras corrientes pero desde la premisa de la originalidad. *Clarín*, en «La crítica y la poesía en España», pondría el foco en las «medianías [que] no saben más que imitar, dándole siempre vueltas al mismo amaneramiento, al poeta de su predilección [...]; no piensan en la técnica de su arte [...]. Todo se reduce a escribir *como* Campoamor, o *como* Bécquer, o *como* Núñez de Arce, o *como* Quintana, o *como* los traductores de los poetas clásicos o de los modernos extranjeros» (Alas 1890: 211-2). Pérez Petit, hablando de la novela, denominaría a este tipo de escritores «albañiles del romanticismo, [...] turbamulta de noveladores de ínfima categoría que vinieron a desprestigiar con sus ridículos y disparatados engendros la obra de sus mayores» (1938: 41-2). Este pensamiento, más allá de su incompatibilidad con el género, resulta clave para entender el hastío literario hacia el romanticismo que mostró López Bago.

Además de estas críticas a obras uruguayas, también daré cabida a otros artículos que escribió (o plagió) en *La Opinión Pública* sobre el naturalismo, destacándose una vez más en su apasionada labor de propaganda.

La sátira más despiadada: *Los amores de Marta* (1884) de Carlos María Ramírez y *Tabaré* (1888) de Juan Zorrilla de San Martín

En el examen a *Los amores de Marta* se refirió a su labor como una «tarea de Zoilo» (1888b: 1), aludiendo a Zoilo de Anfípolis, paradigma de crítico duro y resentido por sus ataques a Homero y Platón; también fue uno de los pseudónimos de *Clarín*, al igual que su diminutivo *Zoilito*, y demuestra a las claras la intencionalidad que perseguía López Bago. El autor español se muestra inmisericorde con la obra y el autor, «el primer nombre traído por la fama a mis oídos» según afirma (1888b: 1), a lo largo de seis entregas en las que detalla el argumento acompañándolo de citas textuales y de sus correspondientes glosas

jocosas. Este tipo de análisis lo censuró *Fray Antón* (pseudónimo) (1888: 1) en *La Nación*, como se verá más adelante: «[E]l método de crítica [...] nos parece muy descaminado: nada de consideraciones generales acerca de la obra. No, señor. Él examina línea por línea la novela. Y así le sale su crítica...». El autor español se recrea en lo que Sobejano denomina, refiriéndose a *Clarín*, «paliques gramaticales» (1965: 407), que practicó en numerosas ocasiones para ridiculizar distintas incorrecciones del lenguaje.

Aunque no lo menciona expresamente, López Bago censura *Los amores de Marta* desde el «rito naturalista» (1888f: 1), al que parece que asume que ha querido incorporarse. La obra de Ramírez, que relata la intensa vida amorosa de la protagonista de ese nombre, se suele emparejar con *Cristina* (1885) de Daniel Muñoz siendo ambas etiquetadas por Blixén como los primeros «ensayos» (1890: 224) de «novela nacional» respecto a la «vida de la ciudad» (222) en Uruguay. A *Cristina* la catalogó de «novelita sentimental» y con *Los amores de Marta* fue más preciso anotando el destello iniciático que supuso para el realismo-naturalismo uruguayo como una «obra sin duda alguna de mucho mérito, pero que contiene extrañas fluctuaciones entre el romanticismo y el naturalismo, más de una escena en que la fantasía ha suplantado a la observación, y más de dos personajes que se empeñan en ser inverosímiles» (1890: 24). Montero Bustamante (1928: 84), que dedicó uno de sus *Ensayos* a Ramírez, también apunta, sin dar una opinión negativa, hacia esa dualidad catalogándola como una novela romántica «con librea naturalista [escrita cuando] Zola conmovía entonces el mundo literario y fuerza era rendir tributo a la influencia del maestro de Medán¹³» y en la que constantemente se percibe «el entallado frac romántico [y que deja] el sabor agrídulce de los romances de Octavio Feuillet y Jorge Ohnet¹⁴»¹⁵. Pero ya se forjaba un cambio respecto al cándido romanticismo de obras precedentes, tal es el caso de la idealización de la mujer siendo Marta, para Manuel Herrero y Espinosa, «una heroína que inspira pocas simpatías al lector» (1884: 220). En este camino hacia el realismo-naturalismo es significativa la inserción de contenido médico tanto en el discurso, con las descripciones de aspectos clínicos, como en su influencia en el carácter de los personajes. Y más en este caso en el que Marta presenta una enfermedad muy novelesca como el *bovarismo* o la histeria (Mañé Garzón 1990: 40, Pitta Bonilla 2017: 162), tratada por López Bago en algunas de sus obras. No es casualidad que tanto *Los amores de Marta* como *Cristina* se publicaran antes en las páginas del diario liberal y anticlerical *La Razón* de Montevideo en su periódico literario, *El Lunes de La Razón*, entre 1883 y 1884 la primera y en 1883 la segunda. En esa publicación, de la que Muñoz era director y Ramírez colaborador, entre muchos textos románticos también dieron cabida al realismo y al naturalismo en una época donde «[p]ocas

¹³ A Zola se le conocía como el «maestro de Medán» por la residencia habitual que tenía en esta localidad francesa, cercana a París.

¹⁴ Los franceses Octave Feuillet y Georges Ohnet alcanzaron mucha fama en la segunda mitad del siglo XIX con sus folletines.

¹⁵ Por citar otro ejemplo, Zum Felde diría de *Cristina* y de *Los amores de Marta* que, pese a «un romanticismo demasiado ingenuo, carente de todo nervio psicológico y de todo interés social», ya se percibe el empuje realista-naturalista «en algunas acertadas descripciones del ambiente urbano de entonces» (1930a: 275).

obras del naturalismo se publicarán en esos años» (Pitta Bonilla 2017: 126). Así, por ejemplo, pasó con el cuento *Nantas* (1878) de Zola, traducido por Muñoz, entre diciembre de 1883 y enero 1884. Asimismo *La Razón* publicó en 1883 *La evangelista* (1883) de Alphonse Daudet con «una reseña crítica acerca del propio autor. En dicha reseña, se establece que el escritor francés es aceptado, pese a su pertenencia al naturalismo, por su capacidad de emplear el lenguaje de acuerdo a un estilo artístico que le permite disfrazar las crudezas de la vida social» (Pitta Bonilla 2017: 126). Y más adelante trataré sobre los artículos costumbristas de Muñoz en ese periódico compilados en *Colección de artículos* (1884), firmados con el pseudónimo de *Sansón Carrasco*, algunos de los cuales calificó López Bago de naturalistas. Por tanto, se percibe en esos dos autores una clara intención de incorporar la corriente realista-naturalista al país, impulsada desde su ideología liberal. Bien es cierto que su gran actividad periodística relegó a un plano muy marginal la novela, publicando Muñoz solo *Cristina* y Ramírez añadiendo a *Los amores de Marta* la anterior e inconclusa *Los palmares* (1871), que apareció por entregas en la revista *La Bandera Radical*, de la que fue fundador y director. El propio Ramírez definió *Los amores de Marta* en el «Prefacio de la primera edición» como «un pasatiempo inofensivo» (1884 I). El público acogió bien esas novedades, ya que Antonio Barreiro y Ramos, el gran editor uruguayo que se ocupó de la novela de Ramírez y de la *Colección* de Muñoz, refiere en enero de 1885 hablando de los *Estudios literarios* (1885) de Francisco Bauzá que «ha sido muy bien recibido por el público inteligente, hasta el punto de que dentro de dos meses la edición quedará completamente agotada, como ya lo están *Los Amores de Marta* y *Sansón Carrasco*» (Desteffanis 1885: 148-9)¹⁶.

La crítica de la época también mostró mucho entusiasmo por la novela de Ramírez. Según refiere Desteffanis (1884: 244): «Es ya [...] un hecho notable [...] el que esta haya despertado tanto interés en ambas orillas del Plata y que poetas de la talla de don Alejandro Magariños Cervantes [en *El Siglo*], don Jacinto Albistur [en *El Siglo*], y don Josué E. Bordoní [en *L'Italia* de Montevideo] la hayan favorablemente juzgado». En este sentido, Ramírez insertó en la segunda edición una «Carta-prefacio» agradeciendo a Albistur «sus benévolos conceptos [dedicándole] no solo la nueva edición de mi novela, sino la misma obra» (1884 I). A estas reseñas, que no he podido consultar, hay que sumar la que hizo Zorrilla de San Martín el 3 de julio de 1884 en *El Bien Público*, diario católico del que era fundador, calificándola como «obra literaria con que el brillante ingenio del doctor Ramírez ha enriquecido nuestra literatura nacional, obra que, a no dudarlo, ocupará uno de los primeros puestos en las letras uruguayas» (1975: 138). Aunque de forma poco clara, Zorrilla de San Martín parece encuadrar la obra en el realismo llegándola a calificar como *novela de tesis o tendenciosa* (etiqueta vinculada a ese movimiento) y que sirve para «demostrar que en la posesión y en el goce desordenado de las riquezas no está la felicidad» (139). Pero

¹⁶ Solo he localizado la segunda edición de *Los amores de Marta*. Posiblemente la primera pudiera estar publicada en un volumen por la imprenta del mismo diario, algo que solía ser habitual. Esto parece sustentarlo Desteffanis que indica en 1884 que la obra está «nítidamente reimpressa en dos bonitos volúmenes por el activo e inteligente editor don Antonio Barreiro y Ramos, propietario de la acreditada Librería Nacional, que tantos títulos tiene adquiridos a la gratitud del país» (1884: 244).

alabando el personaje de Marta destaca el acierto de que no sea una «reproducción fotográfica» (139) en un momento crítico para el romanticismo: «Es que el arte no es la sola realidad: es el consorcio indescriptible entre el espíritu inmortal y la naturaleza, la realización de la belleza ideal, con toda la infinita extensión de lo abstracto, por medio del color, la línea, el sonido o la palabra. El arte no reproduce; crea» (139-40). Y sentencia que: «Marta no es un retrato porque no debía serlo» (140). Resulta indicador de la sacudida que produjeron los textos de López Bago la comparación con el talante que adoptó Zorrilla de San Martín en su crítica pese a las «encendidas polémicas» (Ardao 1968: 120) que mantuvo con *La Razón* desde *El Bien Público*. El vate uruguayo indicaba que «no por estar yo en campo opuesto o inconciliable dejaré de ver con satisfacción patriótica desde mi puesto de combate sin cuartel [...] el indisputable talento de Carlos M. Ramírez» (Zorrilla de San Martín 1975: 142). Porque incluso cuando toca temas controvertibles lo hace sin aspereza, como al hablar de la moralidad del pérfido y lascivo personaje de Genoveva Ortiz, al que considera como un «tipo repugnante [que] reduce muy considerablemente el número de las personas en cuyas manos yo pondría la novela de Ramírez» (1975: 141).

En cambio, López Bago no concede ni a la obra ni al autor ningún mérito y, mucho menos, da cuenta de ese tanteo naturalista, enfrascándose en una crítica altamente demolidora en la que es palpable su ignorancia de la literatura uruguaya. Un mes después de su llegada afirmarí­a que: «Conozco muy poco de las producciones que componen la biblioteca uruguaya y solo a medida del tiempo, que mis trabajos me permiten, puedo informarme del mérito que tienen lentamente con arreglo a la lentitud de la lectura» (1888w: 4). No cabe duda de que López Bago no es *Clarín* y adolece de su profundidad y de su genio, pero la sátira que despliega raya a gran altura y demuestra un gran conocimiento del oficio. Aunque, lógicamente, es una crítica higiénico-literaria española, sin referencias a la realidad uruguaya, como sucederá también con la crítica seria¹⁷. López Bago manifiesta especial énfasis en censurar el modo dialectal y no puramente castellano empleado por Ramírez defendiendo que «el defecto capitalismo [*sic*; capitalísimo] de que adolece su tan encomiada obra es, a mi juicio, el de no estar escrita en un idioma, sino en dialecto [y] no con la genuina acepción que dicta la autoridad del diccionario y de la gramática» (1888b: 1). También incide en otros aspectos formales mofándose del tipo de símiles «que harían morir de risa a la retórica y poética» (1888b: 1) o de lo que denomina como «voquibles de su excesiva propiedad» (1888f: 1) aludiendo a lo que entiende un uso desacertado de las palabras, especialmente si es figurado, y sancionando que «[p]ara adjetivar no hay más que un Ramírez en el mundo» (1888c: 1). A este respecto, el autor español, al igual que *Clarín*, abogó constantemente por la pureza idiomática en Hispanoamérica renegando de barbarismos o neologismos, llegando a dirigir el artículo «En pro del idioma español» en el *Almanaque de «La Mujer» para el año 1900* a Miguel de Unamuno calificándole de «antipurista» (1900b: 9). Zorrilla de San Martín coincidió en esta defensa del castellano, de ahí que, pese a los elogios a Ramírez, anotara que «tiene que flaquear en el estilo: es periodista y periodista notable» (1975: 138). Y haría una llamada extensible al país a que «cultivemos [el] estudio

¹⁷ Esto cambiará en *El Liberal*, donde muestra un gran conocimiento de la política y las gentes del país. El diario estuvo activo desde el 1 de octubre de 1889 hasta el 31 de marzo de 1890.

[de la lengua castellana], velemos por su conservación y pureza» (1975: 138). Transcribo unos pocos ejemplos suficientemente representativos del estilo y pensamiento de López Bago:

Y entre Jorge y Marta empieza una de montar, de todos los diablos. «*Parecíale a ella —dice Ramírez— que el bigote y la patilla (¿una sola?) del joven, asomando con excesiva timidez a su rostro (¿al de Marta?) tenían un color parecido al de la lluvia de azúcar que adorna comúnmente las naranjas acarameladas*». Lo dicho. No se puede ser parroquiano de la Confitería del Gas y novelista¹⁸. Ya tenemos la cara de Jorge en dulce y si se libra de que Marta la dé un lametón no es por milagro, sino porque esta naranja acaramelada tiene pelos. Unos pelos *tímidos con exceso* pero pelos al fin, y del color del azúcar, es decir, de *la lluvia de azúcar*, porque debieron salirle una vez que estuvo el mayordomo en Jauja, donde llueven comestibles, y salió a la calle sin paraguas¹⁹. Jorge es un personaje disolvente... y hasta soluble... en el agua... y de color naranja... al parecer. ¡Guapo mozo!

El mayordomo monta a Marta varias veces porque tiene en la estancia caballos *de toda confianza PARA ANDAR señoras*. Y aquí entra una duda. ¿Es que Marta quiere *andar* por el lomo del caballo? ¿o, por el contrario, es que en las estancias las señoras se ponen a los pies de los caballos para que estos las anden de pies a cabeza? Peligros de escribir en dialecto, señor Ramírez de mis pecados.

[La] vieja escocesa, [...] cuando oye pronunciar el nombre de su hijo, no crean ustedes que se sonríe, pues lo que sucede es que *se le descorre por entero la cortina de sus blancos dientes* (Textual).

[...] Ramírez, aficionado a símiles originalísimos, dijo [...] que en el comedor, *lucían las blanqueadas paredes ¿cómo creerán los lectores? pues allá va: como pechera de camisa recién planchada*. Y, ¿quién sabe?, acaso la madre de Jorge, cuando tuviese que hacer obra en su casa, en lugar de buscar a los albañiles mandaría llamar a la planchadora, y de paso que se atendía en las paredes a lo que hubiere menester, se haría dar en la dentadura una mano de almidón y de plancha para que *las cortinas* estuviesen limpias y sin arrugas.

¡Ah! señor Ramírez, señor Ramírez. Si Emilio Zola supiera que andaba Vd. por el mundo, una de dos, o rompía su pluma o le rompía a Vd. el bautismo, literariamente hablando. ¡Ni Zola, ni Dickens, ni el mismísimo Teófilo Gauthier²⁰ pueden competir con esas descripciones que a ti te se [*sic*]²¹ vienen a las mientes, notabilidad! (1888d: 1).

¹⁸ La citada confitería era muy famosa en Buenos Aires y Ramírez (1884 I: 93) la menciona en la descripción de Marta: «[E]l dulce más delicado de la Confitería del Gas no despierta sensaciones tan golosas como aquellas dos hileras de dientes que parecen granos de arroz con leche». Esto provocó la burla lopezbaguiana en el segundo artículo arguyendo que «para saber lo que es Marta hace falta [...] hacerse parroquiano de la Confitería del Gas» (López Bago 1888c: 1). Es de reseñar que en la descripción de Marta se percibe claramente la oscilación romántico-realista por la que se la empieza a retratar de forma prosaica para acabar con la típica melosidad idealista (1884 I: 92-3).

¹⁹ El valle de Jauja, en Perú, se hizo proverbial por su riqueza ya desde el siglo XVI.

²⁰ Zola en *La novela experimental* habla de su «prodigioso talento descriptivo» (1880: 230), aunque no sea de su agrado.

²¹ Entiendo como humorístico el error propio del habla coloquial en la secuencia de los pronombres clíticos «te se».

Continúa el autor en este [tomo II] usando esos voquibles de su excesiva propiedad como *orgullo melancólico*²², *reflejos cenicientos de cabellos rubios*, *viaje zootécnico por las capitales de Europa*, *palabras hirientes*, *trajes de clarín blanco* con los que viste el autor a una hermosa viuda sin explicarnos a la vez si vestida de clarín sonaba ni dónde tenía la embocadura²³, aunque añade que *sus polleras susurraban*, propiedad que hasta ahora atribuyeron los poetas no a los clarines sino a la brisa, los arroyuelos, las olas del mar y otras cosas menos guerreras que el instrumento con que se viste la viuda en cuestión. Continúa empleando verbos tales como el de *desvestirse*²⁴; hablando de cartas que necesitan un *sustitutivo*²⁵; [...] de *atmósferas capitosas* (*capiteuse* en francés)²⁶; de tardes que eran *auspiciosas*²⁷; [...] de mariposas de *fatídico volido*²⁸, etc., etc., etc. Y no se me diga que todo ello son frases con que procura dar realidad a la obra, usando americanismos propios del Plata, y que esto se halla conforme en un todo con el rito naturalista. No tengo por americanismos ninguno de los desatinos que acabo de copiar textualmente ni creo que el señor Roxlo pueda probar que pertenecen al lenguaje familiar de ningún país²⁹, pero aun cuando así fuera (ya ven ustedes si soy yo condescendiente) repito lo que ayer dije en contestación al redactor de *La Época*: el naturalismo aconseja que los personajes hablen el lenguaje propio de su educación, clase social, etc., etc., pero no que el escritor lo emplee también en sus descripciones pues debe usar de lo castizo y lo literario, si por literato quiere que se le tenga (1888f: 1)³⁰.

²² En el folleto *Campaña crítica* (López Bago 1888a: 31), «excesiva» se corrige por «exclusiva».

²³ *Clarín*: López Bago juega con el significado de dos de sus acepciones: 'instrumento musical de viento, de metal, semejante a la trompeta, pero más pequeño y de sonidos más agudos' y 'tela de hilo muy delgada y clara que suele servir para vueltas, pañuelos, etc.' (DLE 2014).

²⁴ En América, *desvestir* se utilizaba por *desnudar*, especialmente en su forma reflexiva. El DLE lo aceptó en el *Suplemento* de 1899 dando ambos términos como sinónimos, aunque autores como Monner Sans (1895: 196) matizaron sus diferencias, de donde *desvestirse* funcionaba «no como sinónimo de *desnudarse* sino en el sentido de aligerarse de ropa, o trocarse la puesta; y en el de 'despojarse el sacerdote de sus ornamentos'». Las distintas ediciones del *Diccionario de la Real Academia Española* que manejo, a excepción de la de 2014, las he consultado desde la versión en línea del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE).

²⁵ El personaje de Rodolfo piensa escribir una carta de amor a Genoveva pero no lo hace y, en su lugar, decide ir a verla a su casa. De ahí que diga Ramírez (1888 II: 111) que: «La carta proyectada y no escrita requería, sin embargo, un sustitutivo». *Sustitutivo* era un término del argot médico en España que fue ampliado su campo de acción a otras disciplinas. En el DLE de 1925, donde aparece por primera vez (también como *substitutivo*), se define así: 'dícese de la substancia que puede reemplazar a otra en el uso' (NTLLE). En América, según he podido comprobar, también se trata una palabra ajustada a textos de carácter técnico y muy alejada de lo puramente literario.

²⁶ El galicismo *capitoso*, no aceptado en el DLE, deriva del adjetivo francés *capiteux*, *-euse* con el significado de 'embriagador' o 'que sube a la cabeza' referido al vino. Su uso metafórico se dio en distintas partes de Hispanoamérica. La aclaración etimológica de López Bago se da porque *capitoso* se encontraba en los diccionarios desde el latín *capito*, *-ōnis* como: 'caprichoso, terco o tenaz en su dictamen u opinión' (DLE 2014).

²⁷ *Auspicioso*: 'de buen auspicio o agüero, favorable' (DLE 2014), derivado de *auspicio*. En la época no se encontraba como adjetivo en el DLE.

²⁸ *Volido*: 'vuelo' (DLE 2014). Aunque su uso ya estaba extendido en muchas partes de Hispanoamérica, el DLE lo registró por primera vez en 1927 con un asterisco, marca referida a vocablos incorrectos o extranjerismos (NTLLE).

²⁹ Más adelante se referirá la polémica de López Bago con el periodista Carlos Roxlo.

³⁰ En la alusión al naturalismo se entiende que López Bago está juzgando *Los amores de Marta* como obra naturalista.

[Marta] fue un poco más allá de los que se acostumbra en los bailes. Juzgue el lector «*al descubrir su busto, descubriría ella un modelo de coloración y de forma...*». El verbo *descubrir* me parece que no es americano, y la significación en este caso bien clara está, puesto que el autor, por si alguna duda cabe, explica lo que quedaba al descubierto. *La coloración y la forma del busto*. En suma, todo, porque cuando todo está tapado se puede ver la forma, mas para la coloración es preciso destapar o *descubrir* por completo. ¡La coloración del busto de Marta descubierta! ¡Y yo que la creía tonta! Pues es otra cosa ¡Porque mire Vd. que desnudarse de medio cuerpo para arriba en medio de un baile...! ¡Estas señoritas que se le ocurren a Ramírez no son ni siquiera tipos originales! De ellas me ocupé yo en *La Prostituta*³¹ (1888h: 1).

El autor español caricaturiza el argumento romántico —aunque, ya se ha dicho, muchas de sus novelas no le anden a la zaga— y los defectos en que incurre a la hora de caracterizar tipos y ambientes, más propios del «mundo de la fantasía» (1888c: 1), como, por ejemplo, el embaucador y mujeriego Rodolfo de Siani, prototipo de personaje folletinesco de novela francesa, del que «[n]i Feuillet ni Ohnet, que describiendo personajes de ese jaez han dicho inverosimilitudes de tamaño monumental, llegan ni con mucho a Ramírez» (1888f: 1).

Además, cada «Campaña crítica» viene aderezada con ataques directos y constantes, escuchándose el autor español en una sátira dirigida al escritor y no a la persona:

Ruégole al criticado que no se ofenda por cuanto de su singularísima manera de cultivar las letras tengo precisión de decirle. Todas mis censuras al escritor se dirigen (llamémosle tal por una sola vez), y la misma caballerosidad me vedaría siempre atacar al Ramírez (don Carlos María) de la partida de bautismo o del registro civil, en una palabra, al hijo de su padre y al hermano de su hermano. Antes por el contrario me apresuro a reconocerle, en bien de los suyos y para beneplácito mío, una cabeza más a propósito para serlo de familia que para escribir novelas (1888b: 1).

Pero, por mucho que partiera de esa premisa, la animadversión que mostraba rayaba en el ataque personal: «[La literatura uruguaya] tiene como regla general autores de gran valía, de los que es una excepción, sin duda para confirmar dicha regla, el que escribió *Los amores de Marta*» (1888b: 1); «*Los amores de Marta* son a la manera de *La vida de don Pirrimplim* [*sic*] en su desarrollo, en la forma infantil del relato. Se suceden los novios como una aleluya a otra, y solo faltan los *monos* para que sea ya que no el autor, su libro, una obra ilustrada» (1888d: 1)³²; «Aquí y allí hay de todo, como en todas partes. Bueno, mediano y malo, y luego usted como escritor» (1888d: 1); o «[P]udiera formar con ellos [los disparates de Ramírez] un libro voluminoso cuyo título más adecuado fuera: *Diccionario de desatinos ramirezianos* [...], obra de lectura muy recomendable para las personas que no sepan leer» (1888j: 1). A esto hay que sumar el prólogo al primer artículo, muy co-

³¹ *La prostituta* (1884) fue una de las novelas médico-sociales más polémicas de López Bago. Ya el título, incluso, fue censurado por su crudeza.

³² López Bago se refiere a los llamados pliegos de aleluyas infantiles, esto es, una serie de viñetas (a las que denomina *monos* aludiendo a un ‘dibujo rápido y poco elaborado’ [DLE 2014]) glosadas con versos octosílabos pareados. Jacinto Benavente (1949: 3) recuerda en su infancia como muy popular *La vida de don Pirrimplín*.

mún a la hora de presentar al autor de su crítica, y que se mofa de Ramírez manifestando el total desconocimiento de su obra pese a su fama y donde reproduce un supuesto diálogo con el dependiente de una librería que le endosa la novela con una «sonrisa rabelesiana» (1888b: 1). También fue constante el ataque político desde *El Liberal* de López Bago —afín al Partido Colorado y a Herrera y Obes—, a Ramírez, diputado por Treinta y Tres, por su pertenencia al diario *La Razón* que apoyaba al Partido Constitucionalista y la candidatura presidencial de su hermano, José Pedro Ramírez. Y no se olvidó de su novela ni de la crítica que le hizo, reunida en el citado opúsculo, en la sección «A vuela pluma»:

Sabemos que uno de los diputados, cuya talla en política corre parejas con las que tiene como novelista, juzgando días pasados en la antesala de la Cámara nuestra publicación³³ hubo de calificarla como *macanazo*³⁴.

Todo eso es envidia; el diputado en cuestión y novelista solo entre los constitucionalistas está muy disgustado porque hemos preferido publicar en nuestro folletín *El Noventa y Tres*, de Víctor Hugo, cuando él esperaba con fundamento que se hubiera dado la preferencia a *Los Amores de Marta*.

Los cuales, como es sabido, no pueden insertarse sin comentario, y nosotros no queremos usar la tijera reproduciendo para estos fines la conocida crítica de dicha novela, que está de venta en todas las librerías (1889b: 1).

De igual forma, una vez retirado su hermano de la carrera presidencial, le señaló como el autor de la carta-programa de la sorpresiva candidatura de Luis Eduardo Pérez contra Herrera y Obes, en un suelto en el que López Bago aprovechó para menospreciar, de nuevo, su actividad novelística: «[E]l Dr. D. Carlos María Ramírez es el redactor de programa del general Pérez. [...] Créannos: ese documento fue escrito con la misma pluma de que él se sirvió para *Los Amores de Marta*. Esas dos producciones ponen de manifiesto la decadencia literaria y política del inolvidable fundador de *La Bandera Radical*» (1890: 1). Incluso, parodió el título del primer capítulo del libro en el extenso artículo «La *high-life* de la fiebre tifoidea» (30 de noviembre de 1889), en el que simula un divertido diálogo entre Marta y José Pedro Ramírez respecto de unas informaciones sobre la compra del Ferrocarril del Norte que comprometían a Herrera y Obes.

Al abordar *Tabaré*, sin embargo, adopta un tono más comedido, que, aun siendo incisivo, no llega a la mordacidad empleada con Ramírez. El novelista se ocupó de la «Introducción» y del «Libro primero», pero el cierre del diario impidió la continuación de su examen, retomado más tarde en el diario *La Opinión Pública*. Este largo poema épico alcanzó un gran éxito nada más publicarse como generador de una conciencia nacional impulsada por la descripción heroica de los indios charrúas en su lucha hasta la extinción contra los conquistadores españoles. También convirtió a su protagonista, el mestizo indohispano Tabaré, en el paradigma de héroe romántico con el amor correspondido aunque imposible de una joven española. En España también fue muy celebrado y el pintor Manuel Ramírez dedicó en 1892 el gran lienzo *Tabaré* a la muerte del charrúa con su amada a su

³³ Se refiere a *El Liberal*. El suelto de «A vuela pluma» está contenido en el número del 9 de octubre, pocos días después de la salida a la luz del diario.

³⁴ *Macanazo*: 'disparate grande' (Oroz 1999: 452 [Americanismo]).

lado desesperada, que ilustra magistralmente el romanticismo de la obra³⁵. Refiere Pérez Petit (1919: 171) que, aun así, la recepción crítica no fue tan unánime, ocupando López Bago un lugar destacado entre los detractores, al que compara con el severo periodista español Antonio de Valbuena:

Tímidamente, hicieron notar algunos que no era, que no podía ser un poema épico. ¿Cómo iba a serlo si no estaba escrito en octavas reales como la *Jerusalén libertada* del Tasso o en tercetos yámbicos como la *Divina Comedia* del Dante? Pero he aquí que el poeta empieza a recibir juicios favorabilísimos del exterior. Un día, es el poeta mexicano Juan de Dios Peza que consagra a *Tabaré* una página admirable y entusiasta³⁶; otro, es don Juan Valera, el célebre autor de *Pepita Jiménez*, el descontento y maleante crítico que tantas burlas disimuló bajo su atildada cordialidad de mundano diplomático, quien consagra una de sus *Cartas Americanas*, tal vez la más franca y elogiosa de todas ellas, al poema del pobre charrúa³⁷. Entonces, ante el elogio del extranjero, se encrespa la turbamulta de los ingenios indígenas que nunca harán otra cosa que pontificar en torno de una mesa de café. Las discusiones se enconan, las críticas se exacerban; el pobre *Tabaré* tiene que sufrir unas arremetidas más injustas que la que le llevó el arrebatado capitán Don Gonzalo de Orgaz³⁸. Para completar el cuadro y colmar el regocijo de los enemigos del poeta, un escritor hispano llegado ha poco, en aquella fecha, a Montevideo, y que luego se estableció en Buenos Aires, el autor de novelas naturalistas-médico-legales —*El Cura, La Monja, El Confesionario*—, el señor López Bago en una palabra, empezó a escribir en el periódico *La Época* [sic] una serie de folletines pseudo-literarios contra el poema *Tabaré*. Antes, había adiestrado el furibundo crítico su palmeta contra la novela de Carlos M. Ramírez, *Los amores de Marta*; ahora, empleando las artes críticas de don Antonio de Valbuena, el enfurruñado autor de *Ripios Aristocráticos* y *Ripios Académicos*, arremetió contra el libro de Zorrilla de San Martín y empezó a desmenuzarlo gramaticalmente, a hacer chistes y juegos de palabras, a poner en solfa a los indios y al poeta.

No diremos que algunas de las apuntaciones críticas del señor López Bago no tuvieran fundamento. Todos los que escribimos somos reos, alguna vez o muchas veces, de atentado a las buenas reglas de la sintaxis. Y no solo los americanos pecamos por ese lado; allá en España también, donde debieran enseñarnos a escribir correctamente, se cuecen habas, y a calderadas.

El propósito principal de López Bago fue anular desde preceptos clásicos la catalogación como «poeta épico» de Zorrilla de San Martín, cuya «intención (si bien no ha resultado cumplida) ha sido la de escribir una epopeya» (1888n: 1). El autor español apela a

³⁵ Hoy se conoce como «La muerte de Tabaré» y se encuentra en el Museo Zorrilla de Montevideo. También en ese museo se conserva otro óleo, de 1896, del español José Garnelo y Alda, titulado «Encuentro de Tabaré con Blanca» (antes «Tabaré»).

³⁶ Se publicó en *El Bien Público* de Montevideo (17 a 22 de mayo de 1890) y, posteriormente, apareció como prólogo en la quinta edición de la obra publicada en México (Librería Nacional y Extranjera de Eusebio Sánchez, 1892) (Ibáñez 1956: 67).

³⁷ Juan Valera le dedicó en 1889 el extenso artículo «*Tabaré*» de sus «*Cartas americanas*» en *La España Moderna*. Se imprimió como folleto en 1890 en Montevideo (Biblioteca de Autores Uruguayos de la Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos). A Valera se sumó en España, entre muchos otros, Miguel de Unamuno que consideró *Tabaré* «el más sentido y más hermoso poema americano que conozco» (1906: 117).

³⁸ Gonzalo de Orgaz mata a Tabaré creyendo erróneamente que había secuestrado a su hermana, Blanca, de quien el mestizo estaba enamorado.

la imparcialidad de escuela al dar como premisa que «[v]oy a censurar el *Tabaré* juzgándolo en su mismo terreno y con los preceptos de rito, es a saber, dentro de los moldes románticos, con la norma única de la literatura que acepta el señor Zorrilla de San Martín. Primera fase»³⁹ (1888n: 1); pero, a su vez, continua con que «[v]oy a censurarlo con arreglo a mis convicciones naturalistas. Segundo aspecto de los dos que reunidos constituirán este análisis, si es que tal puede resultar un trabajo que haré con la precipitación de cuanto se escribe para periódicos» (1888n: 1). Sin embargo, solo acomete esa «primera fase» al suspenderse *El Censor*.

Para vertebrar su crítica se apoya en el primer volumen de los *Principios generales de Literatura e historia de la Literatura española* (1872; la segunda edición, de 1877, fue aumentada y refundida) de Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara (el primer volumen fue realizado por Revilla y el segundo por Alcántara). A través de ella discute algunos aspectos de la epopeya como la idea de lo sublime que ha de estar siempre presente en sus versos, al igual que el carácter objetivo e impersonal y la modestia del poeta que debe guiarla. Para el escritor español «el diferencial elemento [de lo épico] es lo sublime o cualquiera de las gradaciones que dentro de lo sublime se limitan» (López Bago 1888n: 1). Desde esta premisa de lo sublime le juzga como «el poeta más desigual que yo he leído» (1888ñ: 1), que alterna pasajes en los que llega «a los fines de la epopeya, en el fondo y en la forma [con otros] prosaico[s] y disparatado[s]» (1888n: 1), esto es, alejados de lo que considera una poesía elevada y de todo significado racional y verdadero. En último aspecto fue categórico: «[S]u anhelo consiste en violentar todo concepto y andar a caza de impropiedades, creyendo que se echa en el morral, con cada una, una imagen nueva» (1888ñ: 1). Pero, como recuerda Pérez Petit, su crítica preceptista se ve continuamente salpicada de sarcasmo. Ilustro su proceder con estos pasajes:

¡Ah! no, no pasarás, como la nube
que el agua inmóvil en su faz refleja;
como esos sueños de la media noche
que en la mañana ya no se recuerdan.

Yo te ofrezco ¡oh ensueño de mis días!
*la vida de mis cantos, que en la tierra
vivirán más que yo...* ¡Palpita y anda,
forma *imposible* de la estirpe muerta!

De donde resulta hablando *claro*, que es como nos gusta a los que no solo el naturalismo sino la naturalidad queremos que prospere⁴⁰, una de dos: o que el autor lo ha sido de un pensamiento *falso* como lo es el de conseguir que *palpite y ande una forma imposible*, o que el autor promete hacer un milagro.

Y conste que bajo otro aspecto, bajo el de la versificación y la belleza (que no es el mismo de la verdad) la última estrofa citada, que lo es igualmente de la *Introducción*, me-

³⁹ No voy a entrar en las características modernistas que la crítica moderna ha visto en *Tabaré*. En su época la obra fue analizada dentro de los moldes románticos.

⁴⁰ Ya se ha apuntado antes la idea de la naturalidad. Por dar otro ejemplo, López Bago declararía en uno de los artículos dedicados a Galdós en *El Correo Español* de México que: «[P]ara mí naturalismo equivale a naturalidad en el fondo y en la forma» (1894c: 1).

rece elogio, aunque no es tan intachable como la anterior, también copiada, cuyos dos últimos versos son modelo de símiles y de ritmo.

Aquella no puede defenderse ni siquiera apelando a la retórica, pues no ha de considerarse como ninguna de las figuras de pensamiento que sería preciso violentar para aplicarlas al caso presente, y esto no prosperaría como no prospera ante la lógica el sofisma.

Que *palpite y ande una forma imposible*, Sr. Zorrilla de San Martín, es puesto que *es imposible* dicha forma, como juntar el cielo con la tierra.

Aquí no cabe hablar de *antítesis* ni de *paradoja* ni de *hipérbole*, y a más de ello, sabido está que al mismo López García se le reprocha en su *Oda dos de Mayo* lo que le elogia y admira el profano, pero no inteligente alguno:

Y al suelo le falta tierra
para cubrir tanta tumba⁴¹.

No sé cómo al correr de la pluma, pues esto de escribir para periódicos tiene tales percances, queriendo analizar la *Introducción* en lugar de *empezar por el principio* héteme ahora incurriendo en ese defecto de las señoritas aficionadas a la literatura criminal de Montepín y Gaboriau⁴², que lo primero a que acuden es a la última página para quedar tranquilas respecto al desenlace y tener ya la seguridad de que los buenos se hacen ricos y son felices y los malos mueren víctimas del remordimiento.

Tiene el autor la culpa de tal ligereza y yo me sincero fácilmente, puesto que hasta lo último de la *Introducción* he tenido que peregrinar para saber si, en efecto, se proponía escribir una epopeya, que era nuestro conocimiento necesario.

[...] Acierta, por ejemplo, cuando más que poeta meridional, aparécese con todo el espíritu germano y siente lo grande no de otro modo que pudiera firmar Schiller su sentimiento cuando al detallar lo que es la lira que pide, *la de hierro*, exclama:

La de cantar sentado entre las ruinas
como el ave agorera;
la que arrojada al fondo del abismo
del fondo del abismo nos contesta;

Y como lo grandioso es gradación de lo sublime; y como aquí no se sabe qué admirar más, el Sr. Zorrilla de San Martín llega en este punto a los fines de la epopeya, en el fondo y en la forma.

[Y] está lo que leí y tuve que leer varias veces [...].

Levantaré la losa de una tumba;
e internándome en ella,
encenderé en el fondo el pensamiento
que alumbrará la soledad inmensa.

La belleza que es verdadera, que es *de ley*, como suele decirse, tiene siempre una prueba decisiva. Esta consiste en despojarla del adorno y encanto rítmico y decir lo mismo en prosa.

Vamos a la prueba.

⁴¹ El autor español desaprueba la hipérbole de esta popularísima oda (1866) de Bernardo López García porque siempre hay tierra suficiente.

⁴² Se refiere a los folletinistas decimonónicos franceses Xavier de Montepín y Émile Gaboriau.

«El poeta promete levantar la losa de una tumba e internándose en esta última, encender en el fondo de ella el pensamiento que alumbrará la soledad del sepulcro, de la que tiene el concepto de inmensidad».

Trabajo me ha costado decir eso en prosa por una razón muy sencilla, porque ya lo había dicho en prosa el señor Zorrilla de San Martín. Aquí de *Fernanflor* cuando en esos alardes de frase que constituyen el atractivo de sus revistas, recordó la célebre del crítico francés en que se afirma que *el verso es una prosa mala*⁴³.

Pero abandono a los *retóricos* y *poéticos* ese ataque por hallarlo de poca fuerza. Lo que hay es otro prosaísmo mayor en el fondo, porque el pensamiento *es luz* que nadie hasta ahora ha creído posible encender, a menos de rebajarlo de la categoría y alteza divinas que le dan ustedes los católicos, señor Zorrilla, y así consideran *la luz del pensamiento, el brillo de la virtud* como dones divinos de los que solo Dios dispone y él solo reparte; y expresar que el poeta va a encender el pensamiento, aparte de la blasfemia, es tan prosaico y disparatado como decir que va a pulir y limpiar una virtud para que brille. Pasemos tan bien [*sic*; también] por esto. Una vez encendido el pensamiento, dice el poeta *que alumbrará la soledad*. Y aquí sí que ya no es posible la indulgencia. *Se alumbra la oscuridad. La soledad* es tan soledad con mucha luz como con poca, y sigue tan inmensa como cuando no se ven los dedos de la mano. De manera que no solo estamos muy lejos de lo sublime y de lo bello y, por tanto, de la epopeya, sino que estamos más lejos aún de la poesía y mucho más de la corrección y a cien leguas de la verdad y a distancia inmensa como la soledad misma el señor Zorrilla de San Martín de sí mismo (1888n: 1).

Yo no pido milagros, pero a quien me promete hacerlos se los exijo y de aquí que hasta ahora me encuentre engañado por el señor Zorrilla de San Martín. Dante o Milton, Homero o Virgilio prometió ser y me resulta Grilo⁴⁴, lo cual es una burla sangrienta hasta para el bolsillo si se atiende a que me ha costado cuatro duros el *Tabaré*⁴⁵, y aseguro que si la Patti, cuando venga, me cuesta lo mismo y me resulta nada más que una señora que canta en las tertulias, me quejaré de ella y de la empresa como me quejo del señor Zorrilla de San Martín y del librero⁴⁶.

De balde no quisiera yo leer, por ejemplo, lo siguiente:

Madre: ¡no llores más! Siempre en tus ojos
gotas de llanto veo
que *humedecen tu voz y tus miradas,*
tus cantos y tus besos.

⁴³ Como *Fernanflor* se conocía al periodista Isidoro Fernández Flórez, coetáneo de López Bago.

⁴⁴ El poeta Antonio Fernández Grilo fue popularísimo en España y América en la segunda mitad del siglo XIX, practicando la llamada *poesía de salón* recitada en tertulias de la alta sociedad y de temática amorosa y frívola. Fue amigo de López Bago en su juventud, cuando también se destacó en ese tipo de poesía (Fernández 1995: 15). De él llegará a decir en una crítica posterior de *Tabaré* que: «Grilo es un autor de un libro de poesías que *no vivirá más que él en la tierra*, aún presumiendo que Grilo se muera mañana» (1888aa: 4).

⁴⁵ «A pesar de su alto precio de venta —los editores habían hecho una edición de lujo, que se vendía a cuatro pesos oro el ejemplar—, *Tabaré* fue arrebatado por el público» (Pérez Petit 1919: 170). *Lauxar* da el dato de que la obra «[fue impresa en París, lujosísimamente editada por Antonio Barreiro y Ramos» (Crispo Acosta 1914: 287). Las impresiones de gran calidad realizadas en París tenían mucho prestigio y un alto precio y estaban reservadas a libros muy alejados a los ofrecidos por López Bago.

⁴⁶ Adelina Patti fue la prima donna más famosa de la segunda mitad del siglo XIX. En julio de 1888 alcanzó un gran éxito en el Teatro Solís con varias representaciones en su única visita a Montevideo.

Porque a quien me dijera que hay voces, cantos y besos húmedos o humedecidos le mandaría muy enhoramala

[...] Ni quiero hablar de las asonancias de palabras dentro del mismo verso, por ejemplo, el *indio niño*, ni del diminutivo *indiecito* que usado en poesía rimada hace saltar a cualquiera del asiento. [N]i el mismo Antonio Fernández Grilo, poeta de salón de albums [*sic*] y de abanicos, incurre en lo que incurre este poeta de epopeyas. [...]

La madre sollozaba;
estrechaba a su hijo sobre el seno,
y sus miradas húmedas
escalaban los mundos ascendiendo.

Lo cual es detallar y lo demás son tonterías, porque así nadie puede confundirse con los que escalan los mundos bajando (1888p: 1).

Como a Ramírez, el ataque personal (o, según su idea, a la personalidad literaria) no deja de asomar en las tres entregas: «Yo que tengo la inmodestia por virtud, siempre que esté sobre sólidos cimientos edificada, no criticaré al Sr. Zorrilla de San Martín su credulidad en el propio valer y que por ella se empadrone como genio» (1888ñ: 1). Asimismo, le tilda de «*aspirante a la epopeya*» (1888ñ: 1) calificando su sentido de la misma de romántico similar a los versos que se leen «en *albums* de señoras y señoritas y hasta en abanicos, y ya ve usted que si por eso fueran a creerse los *genios* aludidos continuadores y émulos de Homero, sería cosa de echar a correr, huyendo hasta de la palabra rima» (1888p: 1). También alude a su ambición, contraponiéndola con ironía a la de Bécquer: «[S]abido está que el malogrado poeta de las *Rimas*, ni soñó siquiera en la grandiosidad a que nos garantiza llegar el Sr. San Martín» (1888ñ: 1). Incluso, aprovecha para denostar de nuevo a Ramírez al razonar sobre el verso «Beben sangre de palmas y algarrobos» (fragmento VI): «[E]so parece que se lo dictó al poeta no su musa, sino la del mismísimo Ramírez, que debe ser una pérdida del Parnaso» (1888p: 1).

López Bago no desatinaba el tiro, ya que un reconocido crítico como Carlos Roxlo, que había celebrado *Tabaré* en su análisis de la obra en agosto de 1888 (1889: II-VIII) —ampliado más tarde (Roxlo 1912)—, ya había negado al poema la etiqueta de epopeya y había anotado, entre otras cosas, la inconveniencia de «la vaguedad y la dulzura de la forma becqueriana» (1889: V) en el género épico o la inverosimilitud que suponía el amor de Blanca por Tabaré «porque se abría entre ambos el hondo abismo de los odios de raza» (1889: V); o, dos años antes, el argentino Martín García Mérou (1886: 235-44), en una audición del poema, reconvino que «[e]l empleo invariable de la rima asonante, en una obra de vastas proporciones, es un signo de pereza o una presunción de debilidad, de que debe de huir un poeta de temperamento vigoroso» (236-7). En sus críticas en *La Opinión Pública*, López Bago ahondaría en la filiación romántica de *Tabaré* y daría cabida a las censuras de las asonancias, y a una trama poco creíble y de personajes novelescos que se basa en un idilio amoroso poco apropiado para los fines de una epopeya. Muchos fueron los que, admirando *Tabaré*, no omitieron sus «defectos» (en terminología de Zum Felde 1930a: 257), añadiendo a los ya citados a Alejandro Magariños Cervantes (1888: 480) —buen amigo de Zorrilla de San Martín—, a Juan Valera (1889), a Ricardo Palma (1890) o al mexicano Guillermo Prieto, que, en carta a Francisco Sosa, consideró indignas actitudes como las de López Bago: «¿No crees tú que habría algo de villano y de envidioso en disminuir la

impresión que produce este poema señalando faltas de prosodia, incorrecciones gramaticales, y pecados contra Horacio y Herosilla⁴⁷» (1889: 544). El mismo Zorrilla de San Martín, en el prólogo a la edición de 1918 (Claudio García, Editor), reeditado en 1923, juzgaría «[l]a fábula de mi poema [...] tan infantil como su versificación, llena de candores e ingenuidades, que hoy no escribiría, por cierto, pero que me parecen en extremo amables y dignos de indulgencia» (1923: 32).

No cabe duda de que Pérez Petit destacaba a López Bago entre «los enemigos del poeta» por su exagerada mordacidad, aun admitiendo la veracidad de algunas de sus sentencias. No he podido localizar críticas tan duras de la época, y no parece que las hubiera (al menos escritas) a tenor de la estupefacción que causaron las reseñas lopezbaguianas. Quizás porque aún imperaba la crítica más clásica en esa época, Luis Melián Lafinur —quien, por cierto, levantara su voz contra Zola en «Emilio Zola. Boceto literario» (1882) en una de las primeras referencias al naturalismo en Uruguay—, de tendencia liberal y declarado enemigo de Zorrilla de San Martín, al que consideraba pieza clave del ultramontano uruguayo, compuso por aquel entonces *Rimas de broma sobre «La leyenda real» y el «Tabaricidío» del padre San Martín*, aunque hubo de esperar a 1909 para su publicación bajo el pseudónimo de *John Mac-Kanna*. En esta obra utiliza un estilo cercano al de López Bago (sin llegar a sus límites satíricos), glosando jocosamente versos para ridiculizar *La leyenda patria* (1879), epopeya sobre la gesta de los Treinta y Tres Orientales por la que ya se calificó a Zorrilla de San Martín de poeta nacional, y, sobre todo, *Tabaré*⁴⁸. Incluso, en el soneto satírico «Juan Zorrilla de San Martín» llegaría a decir que: «¡Tiene su alma más carie que una esquirla! / ¡Ha cantado la patria sin sentirla, / y al charrúa feroz sin estudiarlo» (Melián Lafinur 1897: 39)⁴⁹. Con todo, nadie tuvo la repercusión de López Bago, agudizada por su fama y por elaborar una crítica tan negativa nada más llegar a Montevideo.

Y dejando de lado las chanzas del escritor español, resulta trascendental cómo subraya desde el principio su apostolado naturalista frente al romanticismo de la obra de Zorrilla de San Martín —si bien, Valera la califica «al mismo tiempo naturalista e idealista» (1889: 98)—. Ya advierte en el prólogo al primer artículo que «la obra y el hacedor suyo

⁴⁷ José Mamerto Gómez Herosilla (1771-1837) fue un famoso preceptista español.

⁴⁸ Doy unas pinceladas de las *Rimas*: «Y para el verso tal es su pobreza, / y tal es su temor al consonante / que manejar no puede, / que páginas trescientas de asonante / monótono y constante / es la delicia que al lector concede. / Mas nunca impide tal monotonía / que un verso atroz como el siguiente, quede: / “Que la ocupada lanza comenzara”. / ¿Es esto verso? ¡No, por vida mía! / Aunque no hay duda que es cacofonía / que en el autor no es por dicha rara, / como no es raro el ripio y desatino; / y vaya ejemplo al caso, / ya que está en mi camino, / el de un indio funámbulo con brazo / de esta férrea pujanza: / “Pasado por el fierro de una lanza / trepó por esta hasta morir”. No hay duda / que es un volatinero de primera / el que trepa tan singular cucaña / de esa heroica manera, / en condición tan especial y extraña» (Melián Lafinur 1909: 20); «Tabaré, sin igual protagonista / con el que el drama ha pretendido hacerse / de amor y de pasión, es un imbécil / que desmiente su sangre de mestizo / de española y de charrúa [...] / El platónico amor de un indio fiero / con su romanticismo, / es todo un argumento placentero / de un gracioso entremés, como asimismo, / resulta muy donosa / semejante actuación del “hombre fiera”, / del bárbaro de raza / que jamás tuvo en sus crueldades tasa [...] / Tabaré, que es un tipo de sainete, / de lo que fue el charrúa no da idea, / un solo rasgo en él no hay que interprete / a su raza de sangre y de pelea» (1909: 48-9).

⁴⁹ También cargaría contra *La epopeya de Artigas* (1910) de Zorrilla de San Martín (Zubillaga 2007).

son opuestos a mis convicciones literarias [...]. Él abominará de mis obras seguramente como yo abomino de las suyas [...] que mal puede andar conforme naturalismo con romanticismo» (1888n: 1). Con todo, no olvidándose de Ramírez, apostilla que en este caso «[s]e trata de un libro, de un verdadero libro y de un autor» (1888n: 1). Además, como también hizo en España, advierte de la fuerza del naturalismo recordando la lucha entre «los románticos y los clásicos [...] en que a la postre estos últimos viéronse derribados de sus sillones académicos»⁵⁰. Y va más lejos propugnando un cambio total que da idea de la radicalidad de la que insistentemente hacía gala llamando a demoler instituciones como la Real Academia Española, a la que pertenecía Zorrilla de San Martín e, incluso, la monarquía y las leyes constitucionales (hay que recordar que en España regía la Constitución de 1876 con la soberanía compartida entre el Rey y las Cortes):

Nosotros, como aquellos antecesores del señor Zorrilla de San Martín, estamos hoy en la barricada pero no luchamos por la Academia, porque con espíritu más amplio acaso deseamos que este régimen monárquico a que está sometido el arte, lo que Academia se llama, desaparezca⁵¹.

Aquello fue un motín, el motín romántico que pidió y obtuvo un cambio de gobierno. Esto es un gran movimiento, la evolución naturalista, que no se contenta sino con derribar una institución y suprimir un Código fundamental (1888n: 1).

López Bago hacía suyo el programa zolesco que entendía el naturalismo como un movimiento que trascendía lo puramente literario encaminado a consolidar una sociedad liberal, republicana y laica. Como bien sintetiza Colette Becker: «El naturalismo de Zola es una empresa totalizadora dirigida a edificar —y a justificar— un tipo de sociedad, republicana y democrática, anticlerical y *liberal*, que reconcilie los derechos e intereses del individuo y los de la colectividad. Este es el sentido, a mi parecer, de la célebre fórmula: “La República será naturalista o no lo será”» (citado desde Caudet 1991: 10). De ahí que Zorrilla de San Martín fuera un objetivo a batir para López Bago como conservador, como católico y, por supuesto, al enjuiciarlo como «romántico de tomo y lomo [y] no uno de esos individuos de *la docta* que se consideran como *puentes* para que pasemos nosotros [...] sino barrera que forma entre las filas del doctrinarismo» (1888n: 1)⁵².

⁵⁰ En «Naturalistas e idealistas» ya declaraba que: «[L]os idealistas que son académicos y los naturalistas que no lo somos» (1884c: 456).

⁵¹ El naturalismo radical también se conoció como «naturalismo de barricada». En el «Apéndice» a su novela *El cura* ya había expresado lo que supuso la irrupción naturalista en España en los mismos términos: «El naturalismo había ido en España a los ateneos antes de tiempo, y no se encontraba cómodo en las posturas académicas a que en algunos libros lo condenan a mostrarse escritores que deben ser tachados como eclécticos en este punto; necesario fue sacarlo de los cómodos sillones de terciopelo, desencadenarlo de las atildadas plumas que lo sujetaban y hacer que recuperase su verdadero carácter revolucionario. Para crecer tiene que luchar en las calles, ganar primero la opinión del pueblo, ser un héroe popular; su sitio no es la academia todavía. Es algo mejor que esto. La barricada. Y a la barricada fue conmigo, y en ella sigue hasta obtener el triunfo» (1885a: 262-3).

⁵² Se conocía como la «docta casa [de la calle de Valverde]» al edificio que albergaba la Real Academia Española. Entre los afines a la «minoría» que apoya el naturalismo en la Real Academia cita López Bago con cierta sorna a Juan Valera, «que solo con dudas de si seremos buenos o malos nos combate», Ramón de Campoamor, «a quien el naturalismo gusta por ser más filósofo que don Juan», y Gaspar Núñez de Arce.

Y, ya al comienzo de esta nueva etapa profesional, cuando la prosa de López Bago adquiere ciertos tintes de profundidad en materia literaria, es posible localizar el plagio de argumentos de autoridad, ejercicio, como ya se ha señalado, muy habitual en su actividad novelística y periodística en España, aunque nadie se percató de ello. En este caso, se vale del citado primer volumen de los *Principios generales de Literatura e historia de la Literatura española* para finalizar la segunda crítica donde habla brevemente de la epopeya. Se trata de un plagio muy pequeño y con cierta reelaboración, pero anuncia los muchos que vendrán después en *La Opinión Pública*:

[E]n la epopeya por su carácter objetivo y representativo, la facultad de idealizar ha de encerrarse en ciertos límites infranqueables que la realidad impone, y que ha traspaso el autor de Tabaré.

Y no se me diga que la ficción poética y el lenguaje figurado le permiten y toleran prestar afectos espirituales a los objetos inanimados, y entre estos y los inteligentes establecer caprichosas analogías, porque toda la libertad del espíritu poético no equivale a la que tiene un enajenado, ni fuera de sentido común igualarlas, por no ser así honroso para el poeta y a más de ello para los más altos vuelos de la fantasía sirven siempre entre los cuerdos como únicas alas la discreción y el buen gusto (1888ñ: 1).

Carácter distintivo de la creación poética es la libertad. La facultad de idealizar se ejerce en este arte más que en otro alguno; y aunque ha de encerrarse en ciertos límites infranqueables que la realidad le impone, sobre todo en las obras de carácter objetivo y representativo, todavía dentro de ellos dispone el poeta de libertad amplísima. [...] La ficción poética y el lenguaje figurado son instrumentos poderosos de que dispone para dar rienda suelta a la libertad de su espíritu. Él presta afectos espirituales a los objetos inanimados, señala entre estos y los inteligentes todo género de caprichosas analogías y semejanzas [...] (Revilla & Alcántara 1884 I: 218-9).

Las polémicas periodísticas y los límites de la crítica

Ante embestidas de este calibre, López Bago no tardó en granjearse enemistades de algunos periodistas que no dudaron en salir en defensa de *Los amores de Marta* por lo que consideraron un proceder satírico muy alejado de los cauces establecidos por la crítica. El autor español, acostumbrado a estar en el centro de estas pendencias y a tensar la cuerda hasta el extremo, no tardó en publicitar sus desencuentros, aunque la prensa uruguaya no se arredró y le supo aguantar el pulso. Además, se puso de manifiesto una característica constante en López Bago como fue su empeño en contestar a muchos de los escritos que tuvieran que ver con su persona.

ce, «que hasta llegó a pretender en *La Pesca* [1884] plaza de naturalismo, siempre que le diesen la primera» (1888n: 1). Respecto a la denominación de *romántico de tomo y lomo*, pudo ser una expresión habitual en España. En el «Apéndice» a *El confesionario* (1885b: 259) apunta de Alejandro Sawa que: «[N]o es discípulo mío. Es un romántico de tomo y lomo, como vulgar y malamente se dice». Poco después cambiaría su opinión englobándolo como naturalista radical tras la publicación de *Crimen legal* (1886).

A este respecto, el 22 de octubre, siguiendo a su columna «Campana crítica» sobre Carlos María Ramírez, le siguió otra bajo el título «Postdata» (1888e: 1) que daba cuenta de dos artículos que consideraban ofensivas sus críticas a este: «Contra-veneno de una crítica de López Bago» de Carlos Roxlo (1888a: 1) en *La Época* y el anteriormente mencionado «Con los talones» de *Fray Antón* en *La Nación*, ambos del día 21. La disputa con Roxlo fue larga, ya que López Bago le dirigió varias réplicas más bajo el título genérico de «Polémica» los días 23, 24, 25 y 26 en contestación a otros tantos artículos del periodista uruguayo: «Lo que es sátira», «Carta abierta», «El verdadero terreno. Las cosas claras» y «*Ultima verba*», días 23, 24, 25 y 26 respectivamente. Como apunta Álvarez Ferretjans (2008: 396), Roxlo, al igual que López Bago, no rehuía la confrontación y se caracterizó por ser un «destacado periodista de fila en la prensa nacionalista, que no le hizo ascos al ataque y a los duelos». De hecho, su sobrino, el escritor argentino Conrado Nalé Roxlo, recuerda en «Me asomo a un mundo nuevo», del póstumo *Borrador de memorias* (1978: 127), que a comienzos del siglo XX «vivía solo [en La Plata], voluntariamente desterrado del Uruguay por desacuerdos con su partido [el Partido Nacional] y con su mujer. [E]xcelente esgrimista con cinco o seis duelos serios en su prontuario de caballero, me enseñó el manejo de la espada y hasta una estocada secreta, pero haciéndome prometer que no la usaría nunca. Tengo para mí que la tal estocada era pura novelería». Ejerció, además, como diputado y como catedrático de Literatura en la Universidad de Montevideo y poseyó una vasta cultura literaria, como es palpable en su monumental *Historia crítica de la literatura uruguaya* (1912-1916) en 7 volúmenes. Su adhesión al romanticismo como poeta —Real de Azúa le llama «[n]uestro último romántico» (1968b: 76)⁵³— no le impidió juzgar con suficiencia y de forma justa otras corrientes, aunque se adorne con un estilo algo grandilocuente. Porque en algunos aspectos literarios estaba de acuerdo con López Bago, como ya se ha visto con *Tabaré*. Y de *Los amores de Marta* opinaría años después que «[la novela] se resiente de lentitud, de monocromía, de descuido en la frase y de falta de realismo en los caracteres» (1912: 435), aunque valorará la emoción que suscita «diga lo que diga la crítica colmilluda y regañona» (435).

Haciendo uso de su gran erudición, gran parte de su diatriba contra el escritor español está revestida de un apabullante muestrario de citas y conceptos de carácter teórico acerca de su concepto castizo del lenguaje y de los límites que establece la sátira y el humorismo para cumplir con los preceptos clásicos de la crítica literaria que condenaban el ataque personal. Con ello buscó conducir la polémica hacia un terreno de debate literario y, además, ridiculizar a López Bago. Este fundamentó su defensa en que únicamente dirigía su crítica a la «personalidad literaria» por medio del cultivo del género satírico pero, sin embargo, rechazó la propuesta de Roxlo, abandonando toda erudición para contender desde un estilo punzante y autocomplaciente, jactándose de sus polémicas literarias y sus desencuentros como señal de su importancia en el panorama literario. Por su extensión e importancia, reproduzco íntegramente los artículos en el «Anexo». El talante literario de Roxlo se entiende desde la breve apostilla que hizo de *Caramurú* de Magariños Cervantes al men-

⁵³ Es muy revelador el artículo que le dedicó Blixén en *Cobre viejo*, «Carlos Roxlo. (A propósito de *Fuegos fatuos*)» (1890: 153-62).

cionar que tenía muchas incorrecciones: «¿A qué detenerse en señalar lunares de forma? Oficie otro de Zoilo o de Aristarco⁵⁴» (1912: 140), lo que evidencia una visión muy diferente a la «tarea de Zoilo» de López Bago. No quiere decir que Roxlo no fuese severo, pero no buscaba la crítica destructiva.

Por su parte, *Fray Antón* (1888: 1) en «Con los talones» fue en la misma línea que Roxlo, censurando el proceder de López Bago en *Los amores de Marta* tanto en sus formas con «términos incultos e inciviles», como en el tipo de crítica destructiva:

Pobre cosa demuestra ser el talento crítico-literario del escritor español, cuando sin previa lectura y serena meditación emprende el análisis de una obra que ha sido juzgada con criterio elevado por distinguidos escritores argentinos y orientales, y si bien unos y otros señalaron algunos defectos leves en el fondo y en la forma de la novela *Los amores de Marta*, también tuvieron la hidalguía —cual cumple a los caballeros y a los escritores que gozan de fama literaria— de señalar y encarecer las bellezas de la obra, para deleite y aprovechamiento de quienes la leyeran.

Es así como la sana crítica lo establece, la misma de que se precia con orgullo la inmensa mayoría de los escritores y tratadistas españoles y todos los del mundo civilizado.

No consiste la crítica en señalar defectos y ocultar bellezas, sino en hacer justicia; respetando lo que un severo análisis no aconseja rechazar, indicando los defectos y el por qué lo son (pues, de otra manera, la crítica no pasa de la categoría chabacana) y en hacer resaltar finalmente las cualidades bellas de la obra, vale decir: su fondo y sus formas estéticas.

[...] No, el verdadero escritor no viene a la arena periodística como el antiguo luchador arrojado a la arena del Circo para combatir con fieras; viene animado del noble deseo de la perfección humana en todos los senderos de la vida [...].

Viene a la arena periodística el escritor con el símbolo de paz, de fraternidad, de amor, de entusiasmo por lo bello, lo justo, lo moral; no con el frenesí del poseído ni la acerba crítica ni el pensamiento escéptico y desmayado.

Y, ya en estos primeros lances empezó a motejarse a López Bago de pedante y soberbio, algo muy socorrido entre sus adversarios en distintos países, como *Anabasis*, pseudónimo del mexicano José Ascensión Reyes, que en el diario *El Tiempo* le motejó de «D. Modesto» (Reyes 1894: 2). *Fray Antón* (1888: 1) va por los mismos derroteros al titular su crítica como «[H]ay críticos pedantones que escriben con los talones» —aludiendo, seguramente, a que López Bago ironizó con que Ramírez «escribía con los pies» (1888b: 1)—, sacando a colación un epigrama del célebre Leandro Fernández de Moratín dirigido al «Pobre Pedancio» y enumerando sarcásticamente una serie de ocupaciones del autor español: «¿Quién de ustedes no conoce al renombrado crítico, incisivo y penetrante escritor, novelista, publicista, grandilocuente orador, ilustre desterrado, [...]; quién no conoce, en fin, al *fino y galante, culto y correcto criticador* que le ha salido a la novela americana *Los Amores de Marta*?».

También apareció el día 24 en *La Nación* otra crítica en forma epistolar titulada «Por el buzón», bajo el pseudónimo de *Policarpo Vago-Mundo*, imitando el estilo cáustico del escritor español. Toda la carta es una burla de la hidalguía y españolidad que destila

⁵⁴

Aristarco de Samotracia también fue considerado un crítico severo.

López Bago y continúa la denuncia de Roxlo en «Contra-veneno de una crítica de López Bago» de que «habla y razona cual si estuviera en país conquistado ya, como entra por el campo de nuestras letras lanzón en ristre y de igual modo que el hidalgo manchego entraba a combatir rebaños de inocentes ovejas» (1888a: 1). No fue baladí esta apreciación del periodista uruguayo ya que a López Bago siempre le movió un sentimiento paternalista y hegemónico respecto a las naciones hispanoamericanas derivado de su antigua pertenencia al imperio español, siendo motejado en México por Carlos Díaz Dufóo (1894: 1) como «El último conquistador». En 1895 el español Juan Torrendell —autor, entre otras obras, de *El picaflor. (Cuadros montevidianos)* (1894)—, en su crítica a la novela médico-social *El separatista* (1895) de López Bago refería que: «Lo que no me he explicado bien todavía es por qué los criollos toleraron las insolencias del escritor que entró en Montevideo como en país conquistado, defendiendo a quien odiaban todas las personas sensatas, y atacando a todos los que militaban en el partido de la razón y de la justicia. ¡Habría tanto que decir!» (1895: 212). Torrendell aludía al controvertido general Benigno Pedro Carámbula, director político de *El Liberal*, al que defendió ardentemente López Bago.

Policarpo Vago-Mundo (1888: 1) incide en la apreciación de la que llama «crítica ruidosa», focalizada en la reiterada amonestación de López Bago del uso de un lenguaje dialectal en *Los amores de Marta*; y satirizando, además, la presunción del escritor español:

[Leí] que en breve llegaría de Europa un famoso escritor satírico, literato de primera fuerza, gran hablista, que pondría en orden a todos los literatos sudamericanos habidos y por haber, enseñándoles a hablar y a escribir al estilo de España.

[...] Me dije, pues, este famoso escritor que viene de *extranjis* [...], de apellido Bago, deber ser seguramente de mi familia, letra más, letra menos. La familia a que tengo honor de pertenecer, mi querido paisano, es larga. Los Vagos, de apellido se entiende, proceden de más allá de las cruzadas, de noble estirpe, y señores de horca y cuchillo, florecieron en los siglos de la caballería andante, cuyo ejemplar vivo es el Quijote inmortal; y cuya *fabla* luminosa, preclara y gramatical, queréis con justicia, ilustre paisano mío, imponer a la tierra Americana.

[...] ¡Con qué talento abrumador habéis tratado, mi querido señor Bago, *Los Amores de Marta*, cómo se conoce que esa sátira bellísima, ilustrada, fina, arrebatadora, no es de la tierra!

Vuestro debut ha estado a la altura de vuestro renombre.

Con razón no olvidasteis, ilustrísimo adalid de la *fabla* de Cervantes, recomendaros, recordando (por incidencia, por supuesto) que os dirigían la palabra en la Cervecería Inglesa de Madrid los ilustres escritores y poetas del día⁵⁵, ¡cómo no había de ser así tratándose del inmortal y renombrado novelista López Bago! Hubiera sido una verdadera picardía que, estando en Madrid tan ilustre prócer de las letras y, sobre todo, en la Cervecería Inglesa, no hablaran con vos Pérez Escrich y otros.

De veras que quedé admirado de vuestra modestia, ilustre paisano mío, cuando con tanto desdén tratáis al autor de *Los Amores de Marta*.

[...] Así dirá la posteridad impertérrito, tocayo mío, cuando se escriba en letras de oro, vuestro viaje a la tierra de las Palmas, con el único objeto, con el expreso y determinado

⁵⁵ En su primer artículo de «Campaña crítica» recuerda los nombres de algunos escritores con los que compartía mesa en la Cervecería Inglesa de Madrid.

fin, de sacar de la ignorancia a estos pobres uruguayos que no saben decir ni escribir en el clásico idioma.

Hacéis bien, mi querido Bago, vos sois el héroe en el campo de las letras del manco inmortal; vos lo sois también, no manco, sino inmortal; armado de punta en blanco habéis llegado a estas playas hospitalarias, paladín de la verdad, en contra de la sinrazón, cuidad de que tanta bravura, y sabiduría tanta, no tenga por final la aventura de D. Quijote, que vos sabéis.

Mientras, limpiad vuestro escudo, que se vea claro vuestro honestísimo propósito en el juramento que habéis hecho antes de embarcaros para América⁵⁶ (1888: 1).

Y, si en los casos anteriores la polémica no pasó de lo puramente literario, no sucedió lo mismo con un texto de *La Tribuna Popular* según refiere en tercera persona López Bago en «Historia de una cobardía» (1888: 1)⁵⁷, donde manifiesta que pidió explicaciones personalmente para retar en duelo a su director, José Antonio Lapidó, por permitir la publicación de un «Remitido» en el que uno de los redactores del periódico «de todos conocido, injuriaba al Sr. López Bago». Parece que Lapidó argumentó a dos testigos mandados por el escritor español que iba a publicar un escrito de enmienda pero no fue así, lo que provocó el artículo de López Bago que llegó a calificar a Lapidó como un hombre sin honor:

La Tribuna Popular se permitió publicar días pasados un «Remitido» en que una especie de testafarro, de todos conocido, injuriaba al Sr. López Bago.

Enterado este de que no debía ni podía decorosamente darse por ofendido de insultos que de tan bajo procedían, nos arguyó, sin embargo, que si bien la calidad tanto del insulto como de su autor abonaba nuestro consejo, no podía en manera alguna permitir la ofensa que le infería un director de un periódico aceptando como publicable un escrito que ningún diario digno, por propio respeto de la misión noble de la prensa, puede enviar a las cajas, sin que por esta venia para la publicidad no se coloque a la misma altura del firmante.

Atendiendo a estas razones, dos personas fueron a visitar ayer por la mañana al director de *La Tribuna Popular* exigiéndole en nombre del Sr. López Bago la reparación debida en el terreno que considerara más oportuno.

El director de *La Tribuna Popular* declaró a dichos señores representantes que no se había enterado del texto del remitido hasta que lo vio insertado en el periódico y este ya publicado y de venta, *pero que tan lejos estaba de su ánimo el deseo de ofender al escritor español que el Sr. Cominges mismo, allí presente, mostró a los enviados escrito ya un artículo en que se trataba como se merece al del remitido y se daban al Sr. López Bago las satisfacciones que le corresponden, asegurando que esta reparación se publicaría en el mismo número de ayer*, BAJO PALABRA DE HONOR.

Retiráronse complacidos los representantes del señor López Bago, y este esperó confiado la aparición del número de *La Tribuna Popular*.

⁵⁶ Acto seguido, se inserta el juramento que recita el marqués de Mantua para vengar la muerte Valdivinos en el romance «Valdivinos y el marqués de Mantua». También, siempre en tono jocoso, incluye otros romances, como los primeros versos del famoso «Romance de Lanzarote» («Nunca fuera caballero...») y cuatro versos del romance que canta don Quijote en el capítulo XLVI de la segunda parte, aunque cambiando el primer verso: «El andante caballero [en vez de “El amor recién venido”] / que hoy llegó y se va mañana / las imágenes nos deja / bien impresas en el alma».

⁵⁷ No he podido tener acceso en la Biblioteca Nacional de Uruguay a *La Tribuna Popular* de ese periodo por encontrarse en proceso de restauración.

A la hora de costumbre el que ya no podemos llamar *colega* se publicó. *El director, faltando a su palabra de honor, no había insertado el artículo, y siquiera en lugar de este escrito alguno que diese la reparación ofrecida.*

El señor López Bago, en compañía de uno de los caballeros que por la mañana realizaron la entrevista, se encaminó a la redacción de *La Tribuna Popular*. *El director no estaba.* Preguntó dónde vivía. *Ni en la administración del periódico, ni en la redacción* pudo averiguarlo. *Allí no se sabe dónde vive el director*, lo que en estos casos equivale a una ocultación de domicilio, pues los absurdos no pueden admitirse.

En vista de tal conducta, el señor López Bago desiste por completo y por considerarlo ya innecesario de pedir una reparación al director de *La Tribuna Popular* en el terreno adecuado y propio del decoro y de la dignidad personal, y deja a los hombres de honor, que en la nación uruguaya afortunadamente abundan, el juicio que les ha de merecer seguramente esta conducta del que, siendo una excepción, de ellos usurpa una posición en la prensa, donde el cuidado de la propia honra y de la del periódico es el primer deber a que se atiende.

El señor López Bago no ha sido, pues, ofendido por nadie⁵⁸.

Este cambio de actitud respecto a las anteriores críticas se ajustó a la consideración del texto como ultrajante en el ámbito personal y no en el literario. Ante este tipo de ataques, continuos en su carrera periodística, López Bago optó por el duelo o la denuncia, y siempre con la premisa, según explicaría en *El Correo Español* de México, de «los que atacan [...] no a la personalidad literaria del Sr. López Bago, que es lo que este atacó siempre en serio o humorísticamente, sino la vida privada de este y su personalidad también privada» (1894d: 1). Y, de hecho, todavía en el corto tiempo en el que estuvo en *El Censor*, se vería inmerso en un nuevo altercado que también le llevaría a retar en duelo a Brígido Ríos Silva, redactor de *La Correspondencia*, a raíz de un suelto en el que López Bago supuso que le injuriaba con la palabra *canalla* donde había unos puntos suspensivos. Ríos Silva (1888a) aireó el asunto en «Personal» el 30 de octubre empleando un tono duro y desafiante. Nacido en 1860 y, posteriormente, «por muchos años decano de los cronistas policiales de la prensa metropolitana», firmaba sus escritos bajo el pseudónimo de *Rigolot* (Scarone 1942: 281) pero, en este caso y en el que le sigue, abandonó el anonimato. Parece que Ríos Silva fue un personaje polémico atendiendo a las mínimas noticias que de él he podido averiguar. Palomeque (1892b: 531), enumerando el repunte de la criminalidad en Uruguay en 1892, señala que «en Montevideo [...] la autoridad policial [...] procedía abusivamente contra el joven *reporter* Brígido Ríos Silva»; y en 1907 se le menciona en un tumultuoso altercado con la policía en un mitin dado en el Centro Internacional donde «en el incidente Ríos Silva-Corney el primero fue conducido con esposas a la policía [...] por desacato y uso de armas y, previa detención de 24 horas, pagó la multa respectiva y salió en libertad» (Rodríguez 1908: 394). Ese temperamento es identificable en sus textos contra López Bago:

⁵⁸ De Lapido no se olvidaría el novelista español en *El Liberal* considerándole un títere de su copropietario, el prohombre Francisco Piria.

Se empeña usted en que manifieste si he querido llamarle *canalla* en los suspensivos colocados al final de un suelto publicado en este diario días atrás.

Con ese objeto ha enviado usted dos personas a esta redacción.

Ya que usted me ha puesto en el caso de exhibirme en letras de molde, manía que parece esclaviza a usted de un modo lamentable, voy a satisfacer su curiosidad o su deseo, como le plazca, narrando de paso los hechos para que el público se entere a satisfacción de este incidente que conoce a medias y que comenta a *piacere*.

El sábado de la semana pasada, se apersonaron a esta redacción, como dejo dicho, dos caballeros enviados por Vd., señor Bago, con el objeto de saber quién asumía la responsabilidad de un suelto que considera injurioso a su persona.

Como me hallara presente, contesté a sus enviados con la franqueza que pretendo me caracteriza, que era yo el autor de ese y otros muchos sueltos referentes al crítico de *Los amores de Marta*.

Significóseme entonces lo que también dejo dicho, esto es, que Vd., señor López, pretendía que *aquellos puntos suspensivos* ocultaban la palabra *canalla*.

Con su permiso, señor mío, voy a reproducir el suelto que, a decir verdad, nunca llegué a imaginarme hiciera a Vd. tan mal efecto.

Dice así:

«El crítico López Bago que al llegar a nuestro país se encargó de exhibirse como un sabio, no solo ha demostrado tener un meollo bastante *macuenco*⁵⁹, sino que ha revelado ignorar muchas cosas que aquí están cansados de saber hasta los niños de escuela.

Prueba al caso.

Un diario de la tarde publica un artículo en el cual se ataca de un modo injurioso la personalidad del Sr. López Bago.

El artículo en cuestión no solo lleva al pie la firma de su autor, garantía más que suficiente, sino que indica el domicilio de la persona que se hace responsable de la publicación.

El Sr. López Bago hace alto en las injurias que se le dirigen y en tal concepto se apersona a la dirección del diario exigiendo una reparación.

¿Quiere decirnos el Sr. Bago si esto es correcto?

¿Qué tiene que ver el director de un diario con una publicación que aparece firmada por una persona que se comprende no rehúye responsabilidades, toda vez que señala su domicilio?

Si el *notable* escritor español tenía deseo de lucir sus habilidades en el sable o florete, no era a la dirección de diario donde debió ir a exigir reparaciones, sino al domicilio del autor del artículo.

Ya ve el *titánico crítico* que no se ha mentido al llamarle... como se la ha llamado.

Poco papel le queda por desempeñar al ínclito escritor».

Solamente a usted, señor Bago, que desde que llegó a este país principió a cometer todo género de desaciertos, puede ocurrírsele colocar la palabra *canalla* al final de ese suelto en que no le inculpo a usted ninguna *canallada*, sino sencillamente una barbaridad imperdonable en una persona que como usted gasta humos de sabio y otros teneres.

Eso mismo contesté a sus enviados; eso y otras cosas que se me antoja repetir, pues soy hombre que tengo valor de mis convicciones y no rehúyo jamás [...] responsabilidades que pueda contraer con mis escritos.

⁵⁹

Macuenco: 'adjetivo americano. Flojo, flaco, débil' (Barcia 1902: 530).

Dije que no se me daba la real gana de rectificar nada, absolutamente nada de cuanto había dicho respecto a su persona, pues Vd. no tiene el derecho de exigirnos cortesía toda vez que demostró desde su llegada a este país no conocerla ni por el forro.

Dije también que me había dispuesto a continuar atacándole, sin importárseme un bledo el que Vd. se enojara por aquello de que si Vd. no es *manco*, patochada que sin ton ni son ensartó Vd. en uno de sus artículos, aquí la *excepción es serlo*, como le replicó a Vd. mi muy estimado amigo Carlos Roxlo⁶⁰.

Repugnábame hacer esta publicación porque, créame Vd. Sr. López, soy enemigo de ver mi nombre en letras de imprenta.

[He hecho público este asunto para, entre otras cosas,] demostrarle su supina ignorancia, que tan mal cuadra en un hombre que ha escrito 16 novelas y se prodiga ruidosos golpes de bombo.

Concluyo, Sr. Bago; no tengo inconveniente alguno en declarar que mi intención no ha sido llamarle a Vd. *canalla* en el suelto reproducido, sino *zoquete* o algo semejante; pero cónstele que, si algún día se hiciera Vd. acreedor a aquella palabra, yo sería el primero en lanzársela al rostro.

Soy uruguayo.

López Bago (1888o: 1) respondió ese mismo día en «La conducta del señor Ríos Silva» acusándole de publicar «uno de esos escritos que jamás han ocupado las columnas de ningún periódico». Y, además, anunciaba su decisión de acudir a las armas al no desdeñarse Ríos Silva de lo afirmado, a la vez que suponía su cobardía:

Sr. Director de *El Censor*.

Hoy publica *La Correspondencia* uno de esos escritos que jamás han ocupado las columnas de ningún periódico.

Es una reproducción del insulto que dio lugar a que personas nombradas por mí exigieran al Sr. Ríos Silva la satisfacción que a toda ofensa es debida.

El Sr. Ríos Silva pudo muy bien elegir entre dar esta reparación tan cumplida como la ofensa fue o no darla.

Ha preferido prometer hacerlo así y no cumplir su palabra, porque para el Sr. Ríos Silva eso de andar por ahí haciendo publicar sueltos en los periódicos en que se hable de *preliminares de un duelo*, siempre que todo le quede en *preliminares*, es fácil y cómodo y le satisface.

En vista pues de lo que *La Correspondencia* publica, yo nada contestaré *públicamente*.

Sé muy bien lo que me corresponde hacer, así como sé que la publicidad que gusta a los chiquillos se aviene muy mal con estos asuntos.

Obligaré al Sr. Ríos Silva a que se conduzca con la seriedad y delicadeza que en cuestiones de esta índole se acostumbran.

⁶⁰ El texto de López Bago (1888e: 1) es el que sigue: «Si personalmente me viese atacado, personalmente contestaría y pata también porque supongo que el amigo Roxlo, que dice conocer tanto mi historia, sabrá que me diferencio de Cervantes en que no soy *el Príncipe de los ingenios* ni mucho menos y en que no soy *manco*». A lo que Roxlo (1888b: 1) apostilló: «Dícenos también el crítico español que “se diferencia de Cervantes en que no es *el Príncipe de los ingenios*, ni mucho menos, y en que no es *manco*”. Lo primero lo sabíamos sin necesidad de que él lo asegurase y, en cuanto a lo segundo, podrá ser cierto, pero encontramos extemporánea una declaración que no atinamos a lo que viene. ¡Cualquiera creería que el no ser *manco* es una cualidad excepcional! La excepción, en este país, es *serlo*».

Esa advertencia fue cumplida mandando a los periodistas Edgard Hilaire y Agustín Hortelano el día 31 a retar en duelo en su nombre a Ríos Silva y que firmaron una carta, publicada por López Bago bajo el epígrafe «El cobarde Ríos Silva», refiriendo que no aceptaba el duelo:

Sr. D. Eduardo López Bago.

Distinguido señor y amigo:

Cumpliendo las comisión que Vd. nos confió hoy a medio día nos apersonamos a D. Brígido Ríos Silva y le exigimos en su nombre una reparación en el terreno de las armas, única que Vd. aceptaba, como satisfacción a los términos injuriosos en que se había expresado en el diario *La Correspondencia* y haber reincidido en sus ataques a pesar de haberse comprometido a darle una reparación pública y privada, lo que no ha hecho faltando a la palabra empeñada.

El referido Ríos Silva me manifestó que no le daba ninguna satisfacción por lo que contra Vd. había escrito, y que aceptase el temperamento que quisiese, *pues no acudía al terreno de las armas a que Vd. quería llevarlo.*

Ante semejante excusa no insistimos más y nos retiramos a fin de darle a Vd. cuenta del éxito de la comisión que Vd. nos confió.

Vd. sabrá, señor López Bago, lo que le corresponde hacer. Por nuestra parte hemos hecho *lo posible por llevar a su adversario al terreno donde se ventilan las cuestiones de honor*, si no lo hemos conseguido culpa nuestra no ha sido.

Sin más, crea siempre de Vd. atentos y afectísimos amigos y S. S.

Edgard Hilaire.

Agustín Hortelano.

Montevideo, 31 de octubre de 1888.

Ríos Silva explicó su postura en «Las fantochadas del señor López Bago» (1888b: 1), mostrando su desprecio al autor español a quien no consideraba digno de batirse contra él:

Publica ayer *El Censor* un escrito firmado por el señor López Bago que, por lo tonto, *jamás ha ocupado las columnas de ningún periódico.*

Todo lo que en él tienda a herirme, estoy en el deber de pasarlo por alto.

Si soy cobarde, como lo da a entender el señor López Bago, sin duda porque he significado que no admito con él lances de honor; si soy cobarde, repito, podrá saberlo el señor López Bago cuando ponga en práctica su ridícula amenaza. Venga, pues, si se atreve a *obligarme a que me conduzca con seriedad y delicadeza.*

No falta a ellas quien rehúsa batirse con el primer logrero o advenedizo que le sale al paso; no falta a ellas quien no está pronto a medirse en el terreno del honor con aquellos que veden su pluma para denigrar a personalidades que valen más política y socialmente consideradas que aquel que las denigra; no falta a ellas quien sabe que la delicadeza y la seriedad no pueden ser juzgadas por jueces de la ralea del señor López Bago.

Es justamente por delicadeza y no por miedo que me niego a batirme con Vd.; es justamente por seriedad que rehúso hacerle a Vd. el honor de un encuentro conmigo; es justamente por aquellas altas cualidades que Vd. me recomienda, que no puedo ni quiero encontrarme con Vd. en un terreno donde solo los que han acreditado una pureza de antecedentes igual a la de los míos, podrán verme llegar de buen grado.

Los reyes no se baten sino con los reyes; los caballeros solo se encuentran con los caballeros. Y quien denigra escudándose en la impunidad de la crítica, quien viola la santidad de la pluma, quien falta al respeto que la dignidad ajena mereció siempre, no está ni puede estar autorizado para hablar de delicadezas y de cobardías.

Daniel Docampo Jorge

En cuanto a estas últimas, venga a *obligarme* el señor Bago y sabrá si es por miedo que rehúyo el lance a que me invita; venga a *obligarme*, y sabrá entonces de seguro quién obliga a quién.

López Bago no hizo mención del texto y únicamente escribió una apostilla a la carta de Hilaire y Hortelano:

Resulta, pues, que el Ríos Silva, declarándose autor del insulto, aspiró únicamente al estigma infamante que esta carta pone en su apellido.

El Ríos Silva, excluido desde hoy de la sociedad de los hombres de honor, no debió decir ayer en el término del artículo esta frase:

«Soy uruguayo».

Puesto que hoy rectifica y hace que digan mis representantes:

«Este hombre es un canalla».

Porque yo creo que no hay en el Uruguay hombres como Ríos Silva (1888q: 1).

No tengo noticia de que llegara a hacerse efectivo el desafío, y la suspensión del diario tras la marcha de Kubly para hacer política activa impidió cualquier nuevo intercambio de palabras. Más de un año después, el efímero periódico *La Presidencia* satirizaría la tendencia al duelo del periodista español al comentar un suelto de *La Opinión Pública* donde se cometía un error tipográfico con su apellido: «[López Bago] seguramente mandará desafiar al Dr. Palomeque por haberle puesto *Vago*» («Mostacilla» 1890: 1).

En apenas trece días López Bago consiguió una repercusión altísima que fue recordada durante muchos años, como rememoraría Víctor Pérez Petit. Por otro lado, López Bago trasladaría un tiempo después su impresión negativa de Ramírez y Zorrilla de San Martín a *El separatista* (1895: 118-9) en la figura del cubano Pepe Martín que «asegura[ba] como cosa probada la decadencia de nuestra literatura [española], elogiando en cambio [...] los versos [...] de un Zorrilla de San Martín, y las novelas de un tal Ramírez». También en el «Apéndice» a la novela se queja del buen recibimiento que se daba a los literatos americanos en España, sin darse la situación a la inversa, poniendo, entre otros ejemplos, a Zorrilla de San Martín que ostentó el cargo de enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España y Portugal (1891-1894).

LA LLEGADA DEL NATURALISMO. LA OPINIÓN PÚBLICA: CRÍTICA LITERARIA, PLAGIOS Y POLÉMICAS

El romanticismo trasnochado. *Brenda* (1886) de Eduardo Acevedo Díaz

López Bago continuó su andadura periodística en *La Opinión Pública*, que salió a la luz el 15 de noviembre de 1888 bajo la dirección de la importante figura de la época Alberto Palomeque. Según su programa de presentación, «nuestra propaganda estará arriba de toda consideración partidaria. Consagraremos nuestros esfuerzos al estudio de las cuestiones que se debatan, sin espíritu preconcebido y sin ánimo de sectario o de fanático partidista» («*La Opinión Pública*» 1888: 4). De hecho, apoyó en un primer momento al conservador Partido Blanco en la elección presencial y, después, al colorado Herrera y Obes. Este diario dio un paso más con respecto a la mayoría de las publicaciones uruguayas en el ca-

mino hacia la modernidad periodística —que se estaba gestando en Hispanoamérica en el último tercio del siglo XIX— equiparándose a «las grandes hojas de publicidad de los Estados Unidos y la Argentina [con] [c]olaboraciones nacionales selectas, corresponsales europeos, amplios servicios telegráficos e informaciones variadas» (Fernández y Medina 1900: 53)⁶¹, aunque no le acompañó la longevidad, ya que se suspendió el 1 de marzo de 1890. El novelista español colaboró desde la fecha de su inauguración hasta el 1 de enero de 1889, retomando su columna «Campana crítica» con igual vehemencia aunque relegando a un segundo plano la sátira para construir una crítica más elaborada en la que, en varias ocasiones, hizo uso de textos plagiados. Y, al contrario que en *El Censor*, dedicó una parte de sus críticas a promocionar los postulados naturalistas, seguramente al darse cuenta del conflicto entre el romanticismo y el naturalismo (en realidad, realismo-naturalismo, aunque López Bago únicamente se signifique desde la doctrina zolesca) existente en el país. Por otro lado, desde esta primera entrega el diario anunció una nueva novela de su autoría titulada *El inmigrante* y escrita ex profeso para ser publicada a partir del 1 de diciembre en forma de folletín.

Aunque el día 15 se incluyó una crítica de la novela *Brenda* (1886), de Eduardo Acevedo Díaz, en «Campana crítica», sección siempre rematada con el nombre y los apellidos del autor, en esa primera entrega también es posible adivinar su mano en el editorial anónimo «Programa Literario», donde lanzó una soflama desmitificadora que evidenciaba la dificultad de la labor periodística y su equiparación a cualquier trabajo cotidiano subrayando que: «[L]a literatura dejó de ser hace tiempo un ministerio, un sacerdocio, para convertirse en una función regular que sirve para atender las necesidades del hombre, como cualquier otro trabajo» (López Bago 1888r: 4). Estos alegatos acerca de su profesión en forma de apostolado fueron muy comunes en él, si bien gran parte del texto está copiado del primer libro de *Nos gens de lettres* de Frédéric Loliée (1887: 4, 11, 66-71; marco en cursiva lo plagiado por López Bago en la cita previa), titulado «La vocation».

Y no abandonaría ese tono al comenzar su estudio sobre *Brenda* en una introducción en favor de Zola y del naturalismo, y destacando la dificultad de dicha empresa que, no obstante, aseguraba que acabaría por triunfar y por abarcar más esferas de la sociedad que la propiamente literaria, como ya se vio al comienzo de la anterior crítica de *Tabaré*. El prólogo sitúa, en términos bélicos muy usados por el escritor español, el conflictivo marco literario que se vivía desde una óptica divulgadora, rompiendo con la crítica más superficial y descontextualizada de *El Censor*. López Bago confronta el naturalismo con el romanticismo y el realismo, proclamando que «la bandera que el naturalismo levanta ha puesto muy claro de letra el emblema de *Reacción* —reacción a lo clásico—, y con él triunfa con-

⁶¹ Olivera (1887: 252) reprochaba en 1884 que no se diera cabida en Montevideo al «periodismo moderno», en el que primaba la información de primera mano (los *repórters*) y el sensacionalismo, esto es, lo «*im-personal*, que es lo que agrada e interesa al público», y que todavía se argumentara «desde la cátedra del artículo de fondo, en estilo solemne, cosas que a nadie parecen interesantes». Como refiere Zum Felde, pese a algunos intentos aislados, la modernización de «[l]os diarios nuestros [que] eran, todavía, unas enormes sábanas de siete columnas, de una solemnidad y una monotonía aplastantes» llegó a comienzos del siguiente siglo de la mano del español Vicente Salaverri (cit. desde Álvarez Ferretjans 2008: 437).

tra el de *Revolución* que agitan desesperadamente los románticos» (1888s: 4); no obstante, se muestra más beligerante «contra los pendones de los llamados *realistas* que no tienen mote alguno, y figurándose más cómodo lo que solo es más vistoso, llevan nuestro color y el de nuestros adversarios, atan un sofisma romántico con un axioma del naturalismo, y dejan para el verdadero héroe la ostentación de enseña de un color solo» (1888s: 4). Esto es, los sitúa entre dos aguas. Y sentenció este compromiso con el naturalismo con lo que será un lema de su talante crítico: «Los tiempos son, pues, de lucha [y] [h]ay que ser *sectario*»⁶²:

En Europa se riñe ahora lo más recio de la pelea. Emilio Zola, atleta de la prosa, empeñado en rudísima labor, que no le rinde, a cada nueva obra destroza mayor número de enemigos y, no contento con llevar las teorías naturalistas a la literatura, quiere imponérselas por la fuerza de la lógica a los gobiernos republicanos, y ve con claridad cómo amanecerá pronto el día del socialismo científico. [L]a propaganda naturalista aparece, crece y se difunde apasionando los ánimos, lo cual hace pensar que este desarrollo y su tendencia a la universalidad no son propios de un movimiento limitado a la literatura, sino más bien atañen a religión nueva que exterminará todas las positivas poniendo, frente a la base de leyenda con que estas prosperan, la de la ciencia actual, único verbo en que el naturalismo descansa.

[C]ircunscribiéndose a lo literario, no queda para definirse ni siquiera lo que los franceses llaman *l'embaras du choix*⁶³. Está perfectamente indicado el triángulo. Naturalismo, idealismo o realismo. Naturalismo es, a saber, belleza de la verdad hasta cuando la verdad es fea. Idealismo, o sea belleza aun a costa de la verdad. Realismo, por último, que quiere hacer únicamente verdades bellas y de no bellezas vestidas de verosimilitud, el posibilismo artístico parecido a ese político que predica cómodamente Castelar⁶⁴ (1888s: 4)⁶⁵.

De ahí que no sea extraño encontrar en el estudio de *Brenda*, obra de filiación romántica y trama folletinesca, una tenaz oposición, que se verá ampliada a las entregas de los días 16 y 17 de noviembre. Aun así, López Bago subtitula *Brenda* como «Novela de costumbres contemporáneas», por lo que parece que le concede cierta dosis intencional de realismo, aunque no lo concreta en su reseña. Desde esta indefinición, por tanto, debería en-

⁶² Este sectarismo es seña de su carácter. En «Apéndice» a *El confesionario* así lo deja ver al relatar la discusión y la enemistad pasajera que tuvo con Alejandro Sawa por la fascinación que sentía este por Víctor Hugo: «Fanático admirador de Víctor Hugo, *sectario* si usted quiere [dirige el texto a José Ferrándiz y Ruiz], porque la palabra *sectario* es una honra en estos tiempos, en que cada cual se adora a sí mismo, *sectario* de Víctor Hugo, como yo lo soy de Balzac, de Flaubert, de Zola y de otros muchos» (1885b: 260-1).

⁶³ Expresión francesa usada en la época con el significado de 'la dificultad de la elección', aplicada cuando había que elegir entre varias cosas.

⁶⁴ Emilio Castelar, después de ser presidente de la República, fundó el Partido Republicano Posibilista tras la Restauración borbónica y dejó atrás sus doctrinas más exaltadas para defender con el *posibilismo* una política, como su nombre indica, dentro de lo posible y práctica, sin utopías y desde la moderación. Por su pasividad, *Clarín* denominó «*quietismo*» al posibilismo (1881: IX). López Bago satiriza el ideal confortable del realismo que, sin enfangarse como haría el naturalismo, únicamente retrata las verdades hermosas al igual que solo viste de belleza a la mentira (denominada irónicamente como una «no belleza»), aunque le quiera dar un barniz de verdad. López Bago admiraba a Castelar, pero aquí parece que se muestra crítico con ese posibilismo.

⁶⁵ En marzo 1884, cuando aún no profesaba una fe absoluta en el naturalismo cambió esta definición en la que solo enfrentó idealismo y naturalismo: «Así, mientras el idealismo sacrifica la verdad a la belleza, el naturalismo siempre que puede exagera la verdad para que desaparezca la belleza, con lo cual se convierten ambos en dos grandísimos embusteros» (1884b: 3).

tenderse el sectarismo al que apela donde «no existe ya [...] la edad que pudiera llamarse *de transición*» (1888s: 4). Con todo, la mayoría de la crítica sitúa a *Brenda* sin término medio en un romanticismo ya agónico, aunque hay excepciones con las que puede entenderse ese matiz realista que sugiere López Bago. Por ejemplo, Blanch Codoñer (1900b: 76), pocos años después, la alabaría como «de una realidad práctica, sin forzamientos, sin antilogismo, sin prédicas vagas, ni sugerencias que conduzcan al lector a lo desconocido o a la utopía falaz y no razonada», y solo censuraría «el tópico final de la trama». Y Baccino Ponce de León sostiene que se trata de una novela histórica al narrar una época inmediatamente anterior, entre 1872 y 1874, y siendo «la pintura de un mundo que agoniza, irremediablemente perdido por el autor» (1981: 106). Sea como fuere, la crítica lopezbaguiana va encaminada a censurar su romanticismo desde el fondo por insustancial y falso y desde la forma, no por mala sino por insuficiente: «En él, como en todas estas obras, lo bueno únicamente es la sintaxis, lo malo todo lo novelesco» (1888u: 4). Le reprocha, además, no haber optado por el naturalismo y aprovecha para rendir cuentas con Juan Valera y Pedro Antonio de Alarcón asemejándolos a Acevedo Díaz al acusarle de poco creíble, como hizo en más de una ocasión con los dos escritores españoles acreditándolos como los representantes más destacados de la *novela bonita* (en contraposición a la *fea*, practicada por él), como sinónimo de insustancial e inverosímil:

El señor Acevedo Díaz no ha hecho una novela. Escritor preocupado de serlo, literato de estilo, amante apasionadísimo del lenguaje, el autor de *Brenda* no conquista más que estas glorias, y si triunfa en el manejo del habla castellana, la victoria de la forma, señala el sitio de la derrota en lo principal, en las creaciones de personajes, en los caracteres, en el desarrollo de afectos, en las situaciones, en todo lo que es ser del poema novelesco.

[...] Dijérase que Acevedo Díaz no ha leído ni sabe ni quiere saber nada, no ya de la evolución naturalista, sino de los fariseos nuestros, de los realistas. Porque se quedan en pecado venial las falsedades de Dumas (hijo), y las mismas inverosimilitudes de Mirbeau⁶⁶, las de Ohnet y Feuillet, las de Alarcón y Valera, comparadas con las del autor de *Brenda*.

Y esto ya es imperdonable a un escritor uruguayo, porque yo no soy de los que quieren sostener el convencionalismo de que es otra la corriente de las ideas del Nuevo Mundo, opinión ligera que solo tiene por base la de ser América el polo opuesto de Europa en costumbres e instituciones sociales [...].

[Para que triunfe el naturalismo] hay que romper esos antiguos moldes a que el señor Acevedo Díaz apela, dejar como inútil la declamación sentimental, vicio común a todas las obras de arte de nuestra época, con el que se nos persigue en la polémica, en la novela, en el teatro, que pudre todos los géneros y transforma cada producción en sermón sentencioso o curso de enseñanza, acabando por prestar a la literatura la tonalidad uniforme del aburrimiento. El carácter distintivo del novelista, sobre todo, es ese talento, tan natural y tan sombrío, que jamás deja descubierta la personalidad del autor, aunque esté siempre en escena en sus descripciones, porque se abstrae de modo tan íntegro en su obra que el lector absorbe a su vez por la ilusión que le produce puede atribuirse como suyas exclusivamente las reflexiones o la moral que el novelista deduce. Dar a cada cuadro una vida, una realidad arrebatadora, es obra debida al impersonalismo del autor, debida también a la observación

⁶⁶

Octave Mirbeau, autor francés de mucho éxito en la segunda mitad del siglo XIX.

del medio social en que escribe y, por último, procede de su gusto y disposición natural que en Flaubert alcanzó la medida de un arte superior.

[...] Además de esto, el señor Acevedo Díaz no es un romántico, aunque su manera a lo que más se asemeja es a la de los secuaces de Hugo.

En el lenguaje especial de la bohemia literaria, ese que es *argot* y entienden hasta los profanos, voy a clasificar al Sr. Acevedo diciendo que le llamarían *escritor de cuerpo entero*⁶⁷. Para mí, estos son sencillamente *mecánicos*, prácticos de la gramática y del diccionario [...]. Pueden ser estilistas, escriben un cierto número de cuartillas en que se preocupan de la propia exhibición, como gramáticos, como retóricos o como eruditos (1888s: 4).

En este sentido, incide en su falta de verosimilitud y naturalidad, en su mayor parte, en lo que atañe a diálogos y personajes ficticios. De ahí que califique a los protagonistas como «autómatas [en los que] se ve el hilo que rige sus movimientos y la mano del tramoyista. Produce el efecto de un gabinete de figuras de cera» (1888u: 4). Más adelante, en el último artículo para el periódico, sentenciará acudiendo de nuevo a Valera que: «Nosotros [los naturalistas] abandonamos en buen hora a literatos como don Juan Valera, mezclar la literatura; entreverarla con sus famosos *tiquis miquis* metafísicos. No es filosofía lo que nosotros proclamamos, sino fisiología» (1889a: 7)⁶⁸. Incluso extiende la censura a los nombres poco castizos de los personajes «enrevesadísimos [y que parecen] puestos por el sacerdote en una pila bautismal llena de agua de colonia» (1888s: 4):

La novela *Brenda* se distingue de todas las que ha producido la expresión romántica, la naturalista y la del falso realismo, y se distinguirá de cuantas puedan producirse, en que carece en absoluto de emoción estética⁶⁹. Es un libro que se lee con entera indiferencia porque el autor así lo quiere. En ninguna de sus páginas ha dejado el señor Acevedo Díaz eso que todo artista presta a la obra, algo de su sensibilidad, mucho de su sentimiento. En esta novela no sufre ni goza nadie, ni el autor ni los lectores ni los personajes mismos. Estos últimos en las situaciones y escenas en que debieran estar dominados por la lucha de los afectos, solo se preocupan de hablar correctamente y hacer alarde de sus conocimientos gala de la frase y adorno de la corrección, y son atildados en sus razones, amaneradísimos por extremo. Areba, Brenda, Julieta, todas estas señoritas uruguayas, que por sus nombres [...] no parecen serlo, no son otra cosa que el autor con disfraces distintos, saben tanto de filosofía como él mismo y hablan en paseo, en el baile, en visita, al levantarse y al acostarse, a la

⁶⁷ La expresión *De cuerpo entero* se empleaba referida a un escritor para señalar su autoridad en cualquier campo literario distinguiéndose, además, por una gran cultura y un estilo depurado. Como refiere el diario madrileño *El Globo* su uso fue muy socorrido y «—a puro de ser manoseada— va adquiriendo ya la categoría de *cliché* periodístico» («Cantos de la noche» 1898: 3).

⁶⁸ «Incúlpase a Valera de haber hecho en sus novelas no hombres ni mujeres que se expresen como la generalidad de los mortales, sino señoritas y caballeros psicólogos, lógicos y hasta éticos, acusación justa y vicio del autor que [...] llegó hasta las incoherencias de su fiebre metafísica en *Pasarse de listo*. Y, sin embargo, Valera resulta un Emilio Zola comparado con Acevedo Díaz» (López Bago 1888s: 4). Fue un tema recurrente en su apostolado naturalista. Años más tarde, en *El Universal* de México teorizó acerca del naturalismo y su revolución sobre «una obra de esas en que los muñecos saben decir *papá* y *mamá* a la hora en que el autor quiere tirar de la cuerda o apretar el resorte que hace estos milagros de mecánica» (1894a: 3).

⁶⁹ Las emociones estéticas son las que se suscitan ante las obras artísticas consideradas bellas (entendiendo belleza como algo que atrae y consigue conmover). Émile Hennequin, del que se hablará a continuación, dedica el capítulo «Análisis estético» de *La crítica científica* (1888) a hablar de ellas.

hora de comer, a todas horas y en todas ocasiones como si tuvieran público o estuvieran en un paraninfo haciendo oposiciones a una cátedra de literatura o de psicología. [...]

Pues Brenda no se expresa con menor amaneramiento, Brenda, la protagonista, uruguaya también, y tan joven que es casi una niña, es atildada en su frase y compite en elocuencia, en galanura, con Moret, nuestro barítono parlamentario⁷⁰, y en las escenas de amor, lejos de enmudecer o hablar muy poco como les sucede a las niñas con su primer novio, habla más todavía que Raúl, enamorado no menos romántico y charlatán, hasta el punto de que sus diálogos resultan un verdadero pugilato de sublimidades de palabra. Pero ¡qué mucho que esto suceda con los héroes y heroínas que hace figurar el señor Acevedo Díaz, como pertenecientes a una clase social distinguida, cuando los mismos pescadores no se expresan sino con la corrección y aticismo⁷¹ propios de académicos de los que saben hablar (porque hay muchos que no lo saben)! Estos pescadores resultan figuras a propósito para un país de abanico y en manera alguna son lo que positivamente existe[n] en la realidad. Cantarella, hija de uno de estos hombres de mar seducida por Zelmar Bafil (no es árabe este caballero, es uruguayo también aunque otra cosa parezca por el nombre y apellido) bebe champagne con su amante y exclama «tus labios se asemejan a veces al amor, que mata»⁷², o bien dice «El fuego que me abrasa puede más que el perfume de esas flores, no lo olvides, mi hermoso caballero; que el placer que embota los sentidos... no es la llama que devora las entrañas!».

[...] En este libro del Sr. Acevedo Díaz, gran escritor indudablemente, no se encuentra la obra de arte bajo el aspecto de la novela. Es más, ni siquiera puede calificarse como libro de entretenimiento, pues solo está al alcance de un reducido número de lectores capaces de comprender lo intrincado y metafísico que en todas esas páginas campea (1888t: 4).

Sintetizando el pensamiento de López Bago, llega a decir que «[t]odo lo más que puede concederse [...] es que *Brenda* está escrita» (1888u: 4); o que: «Yo en su lugar recogería todos los ejemplares de aquella desacertada obra y prohibiría su venta» (1888w: 4). Sin embargo, no se percibe en la dura crítica del escritor español un discurso agresivo contra el autor, del que llega, incluso, a hablar en términos elogiosos calificándolo de «gran escritor, indudablemente» (1888t: 4). Se trata de una crítica higiénica y policiaca con una sátira refrenada por el respeto que le produce Acevedo Díaz, al contrario que con Ramírez y Zorrilla de San Martín. Por otro lado, el segundo y el tercer artículo incorporan una disertación muy especializada acerca de las características que han de suponerse a una obra literaria, según lo anunciado por López Bago en su primera crítica al indicar que consideraría *Brenda* bajo la lupa de «las verdaderas bases del análisis estético, ante el cual resultará no menos ficticia» (1888s: 4). Y, efectivamente, así lo hace. No obstante, gran parte de su argumentación está copiada de *La crítica científica* (1888) de Émile Hennequin recogiendo

⁷⁰ Copio la reveladora impresión de Fernando de la Vega: «En la atmósfera se sentía esa ansiedad que antecede a un acontecimiento largamente esperado. Era oír a don Segismundo Moret, el famoso tribuno, cuya elocuencia bien podía compararse a una sirena fascinadora: tal la música de sus períodos, la suavidad y riqueza de su acento; la espléndidez de sus imágenes y el ademán elegantísimo, en uno de los cuerpos más apuestos y en una de las cabezas más airosas y atrayentes» (1924: 81).

⁷¹ *Aticismo*: 'delicadeza de gusto en escritores y oradores de cualquier época o país' (DLE 2014).

⁷² «—La flor de tus labios... —murmuró la joven como soñando. —Se asemejan a veces al amor que mata» (Acevedo Díaz 1886: 63). También pertenece a la misma página la cita siguiente. Curiosamente, en la edición de *Brenda* de 1894 no se encuentran estos textos. ¿Pudo Acevedo Díaz eliminarlos a tenor de esta censura?

varios pasajes sin modificación alguna. Con este libro, que plagió en varias ocasiones López Bago, Hennequin, siguiendo la estela de Taine, trató de superar el subjetivismo y la parcialidad de la profesión crítica desde la recolección científica de datos estéticos, psicológicos y sociológicos que explicaran, sin juzgar, una obra artística, lo que denominó *estop-sicología*. Como resumió *Azorín* sobre este tipo de crítica aséptica y desapasionada: «Taine estudia el medio para comprender la obra, y Hennequin estudia la obra para comprender el medio; aquel va del hombre al libro, este del libro al hombre» (Martínez Ruiz 1899: 67). López Bago había traducido en el «Apéndice» a *La prostituta* parte de «La formule critique appliquée au roman» de *La novela experimental* donde Zola había alabado el empeño de Taine de hacer «de la crítica una ciencia» (1884a: 278). Ahí detallaba el trabajo de investigación y documentación que este hizo para escribir su estudio sobre Balzac, contenido en *Nouveaux essais de critique et d'histoire* (1865), donde se incluía entrevistar a personas que le conocieron y visitar los lugares en los que estuvo y «[e]ntonces pudo leer la obra» (1884a: 279). Hennequin, en cambio, supedita el conocimiento de un autor al libro, con el que trasciende a su época y sus admiradores. Pero aunque López Bago esgrimió, mencionando o plagiando, las ideas de Hennequin, se trató de un acto más teórico (y también vanidoso) que práctico con el que construir sus críticas. Bien es cierto que parece que estaba muy al tanto de las novedades, ya que sería de los primeros críticos en utilizar este libro publicado en 1888 y traducido al castellano en 1909. La primera mención de *Clarín* de Hennequin de la que tengo constancia, por ejemplo, es de diciembre de 1889 en su «Revista literaria» de *La España Moderna*.

El autor español buscó, a través de ese lenguaje especializado, demostrar que *Brenda* incumplía los parámetros exigidos de toda buena novela al no plasmar con veracidad la realidad, lo que hacía que no suscitara emoción alguna al lector. De esta forma, los dos artículos recogen las opiniones de Hennequin acerca del significado y la composición de una obra literaria y del tipo de emoción que produce (Hennequin 1909: 19-22, 27-29 y 37 [16 de noviembre de 1888]; 38, 100-4 y 110-1 [17 de noviembre de 1888]), aunque intercalándolas con valoraciones del propio López Bago, ejercicio muy habitual en su confección plagaria. Así ocurre al comienzo de la crítica del 17 de noviembre, donde parece demostrar su autoridad en materias que suponen gran carga de erudición:

Una obra de arte literaria se compone de un conjunto de medios externos de expresión idénticos en todas las escuelas empleados por todos los escritores, y de una serie de objetos expresados, imágenes, asuntos, ideas y personajes, cuyos temas son diferentes en cada obra y forman su texto.

En una novela hay en lo externo: el vocabulario, la sintaxis, la retórica, el tono, la composición; y en lo interno: los personajes, el medio vital, la intriga o trama, las pasiones y el asunto.

Una obra de arte literaria se compone de un conjunto de medios de expresión externos, idénticos en todos los géneros, empleados por todos los escritores, y de una serie de objetos expresados, de visiones, de asuntos, de ideas, de personajes, de temas que son diferentes en cada obra, y que constituyen su contenido.

En la novela, externamente, hay el vocabulario, la sintaxis, la retórica, el tono, la composición; internamente, los personajes, lugares, intriga, pasiones, argumento, etc. (Hennequin 1909: 38).

Bajo cualquiera de estos aspectos Brenda resulta defectuosa en lo externo, en lo interno más defectuosa si cabe.

Si como hombre, aplicándoseme el análisis sociológico, adolezco de la sujeción a las leyes de herencia y a las del medio social en que vivo, esto se relacionará con mis gustos y voluntad, pero como escritor y, sobre todo, como crítico mi inteligencia está desprendida de toda preocupación y servidumbre. Mis predilecciones están en efecto por el naturalismo, pero mis juicios estarán siempre por la justicia y la imparcialidad.

Y esta es la ventaja de los naturalistas, cuyo espíritu de observación y de análisis no les hace incurrir en deficiencias para todo cuanto sea examen, a pesar de sus tendencias de escuela. En la prosperidad de la literatura francesa puede comprobarse esto mismo.

Stendhal admira la mezcla de pasión y de realismo de las antiguas crónicas italianas, la voluptuosidad de la música de Cimarosa; y detesta el estilo oratorio de los románticos, a los que defiende, no obstante, por la sinceridad de su lirismo: Mérimée denigra a Víctor Hugo, admira a Stendhal y, a veces, a Byron; Musset dejaba traslucir su preferencia por Byron; Lamartine se deleitaba con la creaciones de Ossian; Teófilo Gauthier [*sic*] y los *parnasianos* admiran a Víctor Hugo en el cual, sin embargo, preferían la versificación y el estilo a su cualidad de pensador. Baudelaire se complace con Poe, Gauthier [*sic*] y Delacroix; Flaubert admiraba en igual grado a Balzac, Hugo y a ciertos autores científicos, y gustaba de las cadencias de la frase; los Goncourt tienen su tendencia a Balzac, a Heine, a los pintores de lo que llamaré género

Stendhal admira la mezcla de pasión y realismo de las antiguas crónicas italianas, la dulce voluptuosidad de la música de Cimarosa; le disgusta el estilo oratorio de los románticos, que defiende, sin embargo, por la sinceridad de su lirismo; Mérimée denigra a Víctor Hugo, admira a Stendhal y a veces a Byron; Lamartine gustaba de Ossian: Gautier y los parnasianos admiraban a Víctor Hugo, en quien preferían, sin embargo, el versificador y el estilista al pensador; Baudelaire ama a Poe, Gautier y Delacroix; Flaubert admira a la vez a Balzac, a Hugo, ciertos libros de ciencia y ciertas cadencias de frase; los Goncourt van a Balzac, a Heine, a los pintores de lo bonito y del movimiento, a los japoneses y a los del siglo XVIII; Zola es un puro balzaciano con tendencia a Courbet y Musset; Thierry admiraba a Cha-

lindo, a los japoneses y a los del siglo XVIII; Zola es un balzaciano puro con predilecciones por Courbet y Musset; Agustín Thierry admira a Chateaubriand y Walter Scott; Michelet prefiere a Virgilio, Bernardino de Saint-Pierre y Rousseau; Taine no lee con gusto más que a Stendhal, Heine, Voltaire y los románticos.

No es el señor Acevedo Díaz hombre al nivel de la altura literaria en que viven todos estos y, acaso por tal concepto, hállese más esclavizado a servidumbre de gusto que depravan el suyo propio. Porque lo primero que en la lectura de *Brenda* experimenta el analítico es la carencia de expresión personal, el esfuerzo con que trabaja el autor con un estilo que no es el suyo y que maneja difícilmente. En todas y cada una de las páginas, el lector inconscientemente se penetra de esta violencia, de esta dificultad con que está realizada la labor y, ¿quién sabe?, acaso siente la misma angustia que nos produce ver a un individuo que se cubre el rostro con una máscara que le asfixia. El señor Acevedo Díaz es uno de esos escritores que consideran como un peligro el abandono en brazos de propio gusto que produce la espontaneidad. Resulta de aquí que *Brenda* es un libro más, uno de tantos que bajo el punto de vista de la corrección son perfectos y van a confundirse con el montón de perfecciones impresas que nadie lee porque nada interesan ya (1888u: 4).

teaubriand y a Walter Scott; Michelet se inclinaba a Virgilio, a Bernardino Saint-Pierre y a Rousseau; Taine leyó mucho a Stendhal, Heine, Voltaire y los románticos (110-1).

Como apunta Baccino Ponce de León (1981: 47), el libro de Acevedo Díaz constituyó un punto de desencuentro entre los románticos que «hicieron de *Brenda* una suerte de estandarte» y la pujante escuela realista-naturalista que «vi[ó] en ella todos aquellos vicios de los que abominaban en nombre de los nuevos preceptos». Incluso, este estudioso señala a López Bago como referente en la estigmatización de la obra: «Muchos de los reparos y reproches que el crítico de *La Opinión Pública* hace a *Brenda*, son fundados, y han servido de modelo a sus colegas de años posteriores» (50). Desde luego, bien pudo ser dada su relevancia como crítico naturalista, pero parece que fue algo compartido entre gran parte de la crítica. Que el naturalista Pérez Petit (1938: 42) llegue a tildar de «sensiblería mujeril [e]

inaceptable» parte de la trama de *Brenda* puede entenderse dadas sus preferencias; pero también una autoridad nada sospechosa de parcialidad como Roxlo se muestra muy duro con su «trasnochado naturalismo [que] no seducirá jamás a la crítica letrada y razonadora, hayan dicho lo que hayan dicho Mitre, Vedia, Estrada y Tobal. [...] El público letrado no gustó de *Brenda*. El público hizo bien» (1912: 542 y 544). Como refiere Alberto Lasplaces (1931: 15-6):

Si bien *Brenda* constituyó un éxito de público para Acevedo Díaz, y con ella comenzó a formarse su reputación de escritor, en los círculos literarios, sobre todo en los jóvenes que ya comenzaban a impregnarse del realismo y del naturalismo triunfantes en Francia, no mereció idéntica acogida. De ello estuvo siempre quejoso Acevedo Díaz, que resistió años después a que se le incluyera en una edición de sus obras completas editadas en el país.

Efectivamente, Acevedo Díaz manifestó en 1894, en una carta-prólogo de una nueva edición, que prefería no reeditarla al considerarla nacida de «devaneos infecundos» (Acevedo Díaz 1894: 5). Asimismo, también cargó contra la crítica fanática de una corriente determinada que desautorizaba cualquier obra que se saliera fuera de sus moldes preestablecidos. No en vano calificó *Brenda* como «[l]a primera y la más desventurada para la crítica» (Blanch Codoñer 1900b: 52). En este aspecto, Baccino Ponce de León (1981), consideró que parte de esta censura estaba dirigida, aunque sin decirlo, a López Bago, a tenor, sobre todo, de las obras que esgrime Acevedo Díaz para esclarecer su concepto de novela y que coinciden con las que, como se verá, utiliza López Bago en su crítica a *Ismael* el 21 de noviembre en un texto casi calcado. Sin embargo, Acevedo Díaz no revisó las críticas del escritor español sino que recurrió, mencionándolo, a Guy de Maupassant y a su célebre prólogo «La novela» de *Pedro y Juan* (1887-1888) para argumentar su opinión, que fue plagiado por López Bago (Acevedo Díaz 1894: 3-4, Maupassant 1970: 65-6). Sí pudo tenerle en mente al exponer algunas de sus críticas como «la rareza de los nombres de los personajes» o los «diálogos a semejanza de discursos académicos» (Acevedo Díaz 1894: 3). Años después, Roxlo también amonestaría «lo artificioso y cultiparlista de sus diálogos [y] lo muy exótico de los nombres de sus personajes» (1912: 542).

La eclosión del realismo-naturalismo en Uruguay. *Ismael* (1888) de Eduardo Acevedo Díaz

El día 21 volvió López Bago a tratar sobre Acevedo Díaz, pero en esta ocasión con una crítica seria acerca de su obra *Ismael* (1888) y que prolongó los días 22 y 23. Sin embargo, a esta «Campaña crítica» le acompañará el subtítulo «Una obra maestra» declarando que: «Para *Brenda* tuve que escribir una crítica. Para *Ismael* tengo que redactar un panegírico» (1888v: 4). Y, efectivamente, la importancia de *Ismael* resultó capital en el devenir de las letras uruguayas, constituyendo la primera parte de una tetralogía histórica —en este caso, narrada en época artiguista y cuyo protagonista, el gaucho Ismael Velarde, acaba por convertirse en símbolo de la lucha por la independencia del país— compuesta por *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) y *Lanza y sable* (1914). Es compartido por la crítica, en palabras de Pérez Petit (1938: 41), que «[l]a novela, en el Uruguay, comienza con Eduardo Acevedo Díaz» al superar el agotado romanticismo y «[d]esentendiéndose el autor de los

viejos procedimientos, que requerían una trama complicada, múltiples acciones accesorias enredadas en la principal, coge un trozo de vida, la historia de un humilde “tupamaro”⁷³, y nos la desenvuelve con la naturalidad y sencillez con que [sic] acontecen los sucesos en la realidad» (47). Alberto Palomeque que, aun con algunos altibajos, fue buen amigo de Acevedo Díaz, escribió la pequeña y entrañable biografía *Eduardo Acevedo Díaz. (Del natural)* (1901: 33) en la que reproduce las palabras que este le dirigió tras la fría acogida de *Brenda*: «Ya que no quieren romanticismo [...] van ahora a conocer un nuevo género, distinto al anterior: ahora van a saber de todo lo que es capaz este cerebro». Desde ese momento, se verificó la verdadera entrada del realismo-naturalismo en Uruguay con una novela que satisfacía de forma global y moderada sus postulados, aunque no renunciaba a algunos principios románticos. Ya se ha apuntado brevemente la ambigüedad de los términos realismo-naturalismo hispanoamericano y Acevedo Díaz, aun con una presencia zolesca muy atenuada y reconociendo su eterna deuda romántica, fue comprendido a partir de *Ismael* en la etiqueta naturalista en su tiempo por críticos como Fernández y Medina (1895a), Roxlo (1913) o Pérez Petit (1938). Sin embargo, Zum Felde (1959: 123) lo considera entre los románticos porque «el influjo del realismo naturalista solo ha operado sobre lo objetivo de su narración, no sobre su espíritu, que permanece fundamentalmente idealista». E, incluso, niega el ascendente de un realismo de escuela, enmarcándolo en «una especie de realismo espontáneo, necesario, inherente al carácter del tema mismo, a la genuinidad de la materia humana que noveliza. No sería tanto el suyo, pues, el realismo naturalista de la escuela imperante en la época, sino aquel otro, intemporal, innominado, ya cultivado en épocas anteriores, y del que son muestras ejemplares *La Celestina*, la novela picaresca, y otras» (123). Ibáñez (1953), por el contrario, lo sitúa en el realismo con una presencia zolesca atenuada, sin negar el menor ascendente romántico. Rodríguez Monegal (2003: 482) asume la opinión de Ibáñez añadiendo que

[h]ay un abismo entre la materia que trata el narrador francés y la materia del novelista uruguayo. Porque Acevedo Díaz describe un mundo feudal, que trabajosamente emerge hacia la modernidad, en tanto que Zola describe con precisión y minucia de sociólogo un mundo ya capitalista. A pesar de estas diferencias, hay una común raíz positivista, un gusto por la realidad palpitante y cruda, una deliberación de realismo brutal que los enlaza, aunque superficialmente.

López Bago, por su parte, calificó *Ismael* «a pesar de su carácter histórico novelesco» como «una obra escrita con arreglo a los mejores procedimientos del naturalismo» (1888x: 4), aun siendo una novela muy alejada de su ideario médico-social que retrataba tipos y ambientes contemporáneos, sórdidos y prostibularios y ponía sobre la mesa un fatalismo esquivado no solo por Acevedo Díaz sino por el naturalismo español más conocido. Sin embargo, la justificación a esta catalogación la construye desde una crítica plagaria y despegada de la obra —solo se narra algo del argumento al final de la tercera entrega—, apartándose del análisis convencional y más divulgativo que se acostumbraba en los periódicos. Los días 21 y 22 hace acopio casi por completo del señalado prólogo a *Pedro y Juan* de Maupassant (1970: 65-70 [día 21]; 70-3 [día 22]), para convertirlo en «mis apreciaciones»

⁷³

Tupamaro: nombre con el que se conoce al gaucho uruguayo.

nes acerca de la novela que son necesarias para base de la crítica de *Ismael*» (1888w: 4), acompañándolo con valoraciones personales que sitúan *Ismael* en lo más alto de la literatura uruguaya: «[L]a literatura oriental puede enorgullecerse con el *Ismael* de Acevedo Díaz, como la francesa con *Madame Bovary*, la inglesa con *David Copperfield* y la española con *Sotileza*⁷⁴» (1888w: 4). En ese preámbulo, Maupassant empieza oponiendo una serie de famosas novelas de distintas épocas para evidenciar a la crítica que todas ellas lo son, a pesar de pertenecer a diferentes corrientes literarias. Así, amonesta a la crítica que juzga negativamente cualquier novela que no sea afín a su corriente literaria y la impele a abordar libre de prejuicios cualquier análisis, especialmente en lo que atañe a la originalidad de los artistas. Y pide que para dictaminar una opinión sobre un idealista o un naturalista, el crítico debe examinarle desde los postulados por los que aquel se rige. Baccino Ponce de León (1981: 61), como se ha dicho, supuso erróneamente que Acevedo Díaz había copiado las obras que esgrimía López Bago por dos razones: «¿Glosó EAD la nota de Eduardo López Bago, considerando que había llegado el momento de poner en evidencia sus contradicciones?, o, ¿utilizó sus palabras por una sencilla razón de comodidad, considerando que su antagonista de otrora había tratado el problema con suficiente elocuencia?». Y continúa: «Más allá de esas interrogantes [...] es un violento ataque dirigido contra críticos como Eduardo López Bago que desestimaron *Brenda* en nombre de los cánones del naturalismo» (1981: 61).

Siguiendo con Maupassant, en «La novela» enfrenta idealismo y realismo-naturalismo para explicar sus resortes, sin preocuparse de la verosimilitud el uno y buscando la imagen exacta de la vida el otro. El novelista francés matiza esta consecución de exactitud diferenciando entre verdad y verosimilitud en cuanto que las historias que narran los realistas o naturalistas pueden ser verdaderas, pero al adecuarlas a lo literario pasan a convertirse en verosímiles, ya que el escritor selecciona lo que quiere contar⁷⁵. Y todavía disecciona más ese realismo-naturalismo al abordar dos tipos de novelas de las que lamenta que se busque su confrontación en vez de admitirlas como complementarias: la *novela de puro análisis*, esto es, la introspectiva (con la que desarrolló *Pedro y Juan*), y la *novela objetiva*, libre de toda psicología y partidaria de deducir la naturaleza de los personajes desde sus acciones. Por último, discurre acerca del talento, la originalidad —aventurarse en lo inexplorado— y el trabajo constante como cualidades de los hombres de genio⁷⁶. A esto suma la importancia de encontrar las palabras exactas conminando a ser *estilistas* y a no utilizar términos extravagantes o caprichosos. Sin precisar ni ahondar en toda la digresión respecto al tipo de novela que supone *Ismael*, el escritor español, finalizado su plagio, proclama entusiasta que: «*Ismael* es una obra que cumple todos estos requisitos [del hombre de genio].

⁷⁴ López Bago consideraba a José María de Pereda, autor de *Sotileza* (1885), como el primer novelista español, por encima incluso de Pérez Galdós.

⁷⁵ Era una idea que ya había tratado antes, como en su «Estudio sobre Zola» de 1883: «[L]a verdad absoluta, *la verdad a secas*, no existe, ya que nadie puede tener la pretensión de ser un espejo perfecto» (1970: 968).

⁷⁶ En «Naturalismo, realismo, romanticismo» afirma Maupassant que: «No creo más en el naturalismo y en el realismo que en el romanticismo» (1970: 903). El escritor francés considera válidas todas las corrientes mientras en ellas se trasluzca el genio y el talento del escritor, mientras la obra que se origine «sea bella y [...] no vaya unida a una tradición acabada» (1970: 904).

El autor de *Brenda* podrá haber sido el mismo de esta segunda obra, pero seguramente la crítica no concederá jamás lo innegable de su diversidad» (1888w: 4). De esta forma, Maupassant le sirve para estigmatizar —sorprendentemente— a los críticos fanáticos y para teorizar sobre los dos sistemas literarios que se enfrentaban en Uruguay, consciente de la novedad y la importancia de *Ismael* y entendiendo que Acevedo Díaz pasó de un idealismo en el que se notaba «la carencia de expresión personal [y] el esfuerzo con que trabaja el autor con un estilo que no es el suyo y que maneja difícilmente» (1888w: 4 [López Bago repite marcando en cursiva este dictamen de *Brenda* del día 17]) a un naturalismo donde ya no es ese *escritor de cuerpo entero* y donde «el Sr. Acevedo Díaz demuestra [...] tan poderosísima expresión personal, que deja el ánimo suspenso, conmovido y maravillado» (1888w: 4).

En la tercera entrega, ya agotado Maupassant, acude de nuevo a *La crítica científica* (Hennequin, 1909: 97-101, 113-4 y 119-22) para encumbrar *Ismael* a través de factores que vincula al naturalismo por su «aspecto de verdad». Así, encadena el texto ajeno con el propio no en compartimentos estancos, sino en busca de continuidad para dar la sensación de que este ha sido construido expresamente para penetrar en algunos aspectos del libro de Acevedo Díaz:

Ismael, a pesar de su carácter histórico novelesco, es una obra escrita con arreglo a los mejores procedimientos del naturalismo. En ella, los lectores son a la par admiradores, porque no solo es un libro, sino que tiene para motivar esta admiración los caracteres que tiene una sinfonía, una estatua un cuadro, un monumento. Es obra de arte porque expresa las facultades, el ideal, el organismo interior de aquellos a quienes conmueve; lo es igualmente por demostración anterior, porque expresa también el organismo, el temperamento de su autor, y el que leyere puede ver ambas manifestaciones y pasar de una a otra con la intervención de la obra, deduciendo la existencia de un conjunto de facultades o en otros términos puede definir la psicología de un hombre (el protagonista), de un grupo de hombres, de una nación, con los caracteres particulares de sus tendencias, costumbres y pasiones.

Diré, sin embargo, que los efectos emocionales de *Ismael*, no los percibe más que el lector capaz de experimentar las emociones que el li-

Toda obra de arte toca por un lado con el hombre que la ha creado y por el otro con el grupo de hombres a quien conmueve. Un libro tiene lectores; una sinfonía, un cuadro, una estatua, un monumento, admiradores. Si por una parte se puede establecer que la obra de arte es la expresión de las facultades, del ideal del organismo interior de aquellos a quienes emociona, si se recuerda que la obra de arte es, según demostramos anteriormente, la expresión del organismo interior del autor, será posible pasar de este a aquellos por mediación de la obra, y deducir la existencia en sus admiradores de un conjunto de facultades, de un alma análoga a la de su autor; en otros términos, será factible definir la psicología de un hombre, de un grupo de hombres, de una nación, por los caracteres particulares de sus gustos, que tienen arraigo, como veremos, en su ser mismo, y que dependen de su carácter, de su pensamiento y de sus sentidos (Hennequin 1909: 97-8).

Los efectos emocionales de un libro o de otra cualquiera obra de arte, no pueden ser percibidos sino por personas capaces de sentir las emocio-

bro sugiere. Mi aserto parece evidente y lo es, en efecto, si se atiende a no aceptarlo en el sentido absoluto; basta recordar que un lector animado por disposiciones y benévolas y humanitarias no gusta de las obras que se inspiran en misantropía, como *La Educación Sentimental* [...].

La forma exterior de *Ismael* empieza en el estilo, el cual es de aquellos que enamoran por sus condiciones de sonoridad, colorido, precisión, grandeza y elocuencia, con arreglo a las cuales escogió y reunió las palabras el señor Acevedo Díaz entre aquellas que realizan mejor la idea vaga de la propiedad y de la belleza del lenguaje, idea personal suya que le caracteriza, puesto que le distingue de todos los autores, que forma parte de la ilación de sus ideas y contribuye a definirle⁷⁷.

Pero después del estilo, si bien antes por orden de su importancia, debe admirarse en *Ismael* el texto; la serie de descripciones, paisajes, escenas, peripecias, asuntos, imágenes, que el artista procura y consigue representar lo más exacto y *persuasivamente* que puede, de manera que se acepta su realidad no por elección y gusto, sino porque se impone⁷⁸. En su novela, la naturaleza de los héroes, de los lugares, de la acción, la manera que tiene de presentar actores y decoraciones llevan dominada a la persuasión y el interés por su mismo aspecto de verdad. El detalle y la agrupación de sucesos son tales que producen imágenes débilmente análogas a las

nes que ese libro sugiere. Este aserto parece evidente, y lo es, aunque no se acostumbra a sentar en sentido tan absoluto como nosotros lo hacemos. Baste recordar, que un lector animado de disposiciones benévolas y humanitarias no saboreará plenamente libros que expresen una misantropía despreciativa, como la *Educación sentimental* [...] (98).

La forma exterior de una novela comienza en el estilo, y gustar de un cierto estilo es para un lector sentir que las condiciones de sonoridad, de color, de precisión, de grandeza y de elocuencia, según las cuales las palabras han sido escogidas y reunidas, son las que realizan o, por lo menos, no hieren su idea vaga de la propiedad y de la belleza del lenguaje, idea que le es personal, que le caracteriza, puesto que su vecino puede no compartirla; que forma, por consiguiente, parte del curso de sus pensamientos, y que ayuda a definirle (99-100).

Pero queda en la obra de arte el contenido, una serie de descripciones, de paisajes, de personajes, de escenas y de peripecias, de temas y de imágenes, que el artista se esfuerza en representar lo más exacta y persuasivamente que puede, de manera que se acepte la realidad, no por elección y por gusto, sino porque parece imponerse. En la novela, por ejemplo, la naturaleza de los protagonistas, de los lugares, de la acción; la manera del autor de presentar a sus actores y sus decoraciones, deberán influir, persuadir e interesar por su mismo aspecto de verdad, y sin que sea permitido deducir nada respecto del espíritu del lector que haya sido emocionado. El detalle y la agrupación

⁷⁷ A este respecto, diría Carlos Roxlo sobre el conjunto de la obra de Acevedo Díaz que: «[E]s un orfebre primorosísimo de la forma. Cincela sus frases como un artífice florentino el pomo de una daga, como un joyero árabe pule un collar de perlas» (1912: 531).

⁷⁸ Arturo Sergio Visca resume muy acertadamente en su introducción a *Ismael* la maestría de Acevedo Díaz en los retratos, paisajes y situaciones (1991: 33-6).

que daría la misma realidad, y excitan como esta sentimientos de aversión, de simpatía o de exaltación⁷⁹.

[...] Claramente se ve en todas las naciones que hombres como el señor Acevedo Díaz son artistas libres de la influencia de la raza, del gusto y de las costumbres sociales, creadores de una obra que lleva el sello de su alma; cuyo carácter es nacional pero acaso no es de actualidad, ni está conforme con aquellas que vemos en el apogeo de su éxito, y se aparta de la muchedumbre para atraerla después con fuerza magnética. Este público le rodea porque lo interpreta. Este pueblo casi le debe su existencia: el centro de fuerza está en el artista y no en la muchedumbre, o más bien el centro de la fuerza está en el carácter abstracto de semejanza que puede existir entre un artista y su contemporáneo.

[...] *Ismael* [es] la obra del genio, que agrupa a su rededor [sic] los admiradores de más diversa naturaleza. *Ismael* tiene una significación social muy elevada de la que no goza en estos momentos, que puede tardar, pero que cuando llegue será imperecedera (1888x: 4).

de los espectáculos que se le presentan deben ser tales que provoquen imágenes débilmente análogas a las que daría la realidad, y capaces de suscitar como esta los sentimientos de aversión, de simpatía, de excitación; si el encanto no se opera es que el libro es malo, mal hecho, estropeado en algún sitio por alguna falta de composición que quitará la ilusión a todo el público, sin que una parte se obstine en considerar como parecido lo que otra haya juzgado falso (100-1)

Vemos claramente cómo un artista, libre de las influencias de la raza, del gusto y de las costumbres ambientales, creando una obra que es el signo de su alma, de un alma cuyo carácter no es, ni nacional, ni actual, distinta de las almas cuyas obras gozan en aquel momento del éxito, separa de la masa vaga del público y atrae hacia sí, como fuerza magnética, a una multitud de hombres. Esta muchedumbre le rodea porque la expresa; existe porque él ha aparecido; la fuerza está en el artista y no en la masa, o más bien en el carácter abstracto de semejanza que puede existir entre un artista y sus contemporáneos (119)⁸⁰

Las almas que encuentran en esta obra su alma, la admiran, se agrupan a su alrededor y se separan de los hombres de alma diversa (122).

⁷⁹ En la crítica de *Brenda* también hizo uso de este texto de Hennequin.

⁸⁰ Hennequin no veía posible establecer una relación directa entre la sociedad y el artista derivada de los factores de dependencia defendidos por Taine: la raza (herencia), el medio social y la zona. Para Hennequin la variabilidad de estos tres principios anulaba «la esencia de una causa [que] es obrar siempre» (1909: 93).

Por tanto, para López Bago el naturalismo acevediano se caracteriza por el uso primoroso del lenguaje y por la exactitud y la persuasión de las «descripciones, paisajes, escenas, peripecias, asuntos [e] imágenes» con que se consigue conmover al lector. Por otro lado, Hennequin entendía que los artistas de genio eran los que conseguían imponer un nuevo punto de vista a gran parte de la sociedad, que asumía ese cambio al sentirse plenamente identificada con sus ideas, convirtiéndose en admiradores de su talento. Eso hace que las obras de esos artistas se conviertan en una hoja de ruta con la que entender no solo su personalidad creadora sino el espíritu de una nación, tal y como López Bago augura que ocurrirá con *Ismael* y con su «significación social», plagiado por entero, excepto evidentemente la mención a la obra de Acevedo Díaz, de Hennequin:

[U]na literatura y un arte representan a la sociedad de la que surgen y escriben su historia íntima. El espíritu de los pueblos vive en sus monumentos no porque ellos los hubieran construido, determinado y calificado, sino porque su arte, producido en las obras maestras por hombres desprovistos a veces del carácter que se puede atribuir a su raza y a su época, demuestra por la serie de formas afamadas y en la misma medida de esta fama, cuál era el genio propio de la nación, y esto es lo que *Ismael* significa ante todo. Una literatura, un arte nacional, pueden comprender y comprenden generalmente una serie de obras que a la vez son prueba de la organización mental de las masas que las admiran, y de la organización mental peculiar a sus creadores. La historia literaria y artística de un pueblo, cuidando de eliminar las obras de las nulidades y de considerar a cada autor en la medida de su celebridad, ofrece la serie de las organizaciones mentales típicas de una nación, es a saber evoluciones psicológicas de la nación misma (López Bago 1888x: 4; Hennequin 1909: 119-20).

Sorprende el atrevimiento de López Bago de plagiar dos textos que alcanzarían cierta fama, especialmente el de Maupassant, que, además, fue traducido al castellano por Carlos Frontaura el mismo año de su publicación como libro (Madrid: Carlos Bailly-Baillière)⁸¹. También el de Hennequin, cuya versión española tendría que esperar a 1909, sería muy socorrido en textos más especializados de crítica y Roxlo, por ejemplo, demostraría conocerlo muy bien en su *Curso de estética* (1910, Montevideo: A. Barreiro y Ramos). El carácter, por lo común, efímero de las publicaciones periodísticas y la novedad de ambos libros y su idioma (no sería fácil encontrar la edición española de *Pedro y Juan* en Uruguay) jugaron a favor del autor español. Porque no cabe duda que las reseñas de López Bago no pasaron desapercibidas. Con socarronería, en una crítica posterior a *Tabaré*, se referirá a aquellos «que guardan mis artículos y los coleccionan» (1888z: 4) para criticarle. Por otro lado, el libro de Frédéric Loliée no fue muy conocido.

Tras tanto plagio, únicamente se puede deducir que el novelista español leyó el libro cuando, al final de la tercera entrega, bosqueja algunos temas propios de *Ismael*, sabedor del nulo apego a la obra que muestra en todo su análisis:

Soy enemigo de hacer la paráfrasis de los libros que juzgo y cuanto mejores son más me separo de esta costumbre de la síntesis crítica. Y sin embargo los capítulos de ese libro merecerían ciertamente que se hiciera aquí el relato de su texto para enumerar todas

⁸¹ Antes, *Pedro y Juan* se había publicado en tres entregas en *La Nouvelle Revue* (1 y 15 de diciembre de 1887 y 1 enero de 1888), aunque sin el prólogo.

las bellezas que contienen. El gaucho, la fiera, la guerra de la Independencia Nacional, la vida errante, las faenas del campo, en la hacienda, todo está en esas páginas convertido en relieve y escrito con letras que parecen grabadas en bronce (1888x: 4).

No obstante, hay que poner en alza que apostara decididamente por esta obra y adivinara la importancia que conllevaría en lo literario y en lo social según los postulados de Hennequin. Incluso, esto le llevó a vanagloriándose de poseer independencia crítica atribuyendo la poca visibilidad de *Ismael* a la «envidia [de los que] se erigen en autoridad. [Y]o [...] no formo ni formaré nunca parte de las camarillas literarias que manejan la opinión a su antojo aquí como en todas partes» (1888w: 4), idea que argumenta en el preludio del artículo del día 23:

Terminaba ayer mi artículo haciendo cargos a los literatos orientales por no haber colocado en el sitio preferente de la biblioteca uruguaya, en el primero de todos, el libro del señor Acevedo Díaz. Algo dije también con respecto a las camarillas literarias, que existen aquí como en todos los países; y achaco a estas la culpa de que solo haya tenido hasta ahora la publicación y venta de *Ismael* lo que puede llamarse *lisonjero éxito*, cosa que tratándose de una obra maestra no me satisface.

Hoy recibo *El Globo* de Buenos Aires y en él encuentro un artículo en que de una manera incidental se hace algo de justicia al señor Acevedo Díaz, si bien preferible sería que de tal premio se olvidara don Víctor Arreguine, autor de este nimio trabajo⁸², pues coloca *Ismael* como en parangón y nivel con un cuadro del señor Blanes y con el *Tabaré*⁸³, nada menos que con ese famosísimo *Tabaré* del señor Zorrilla de San Martín, lo cual equivale para mí a comparar el *Quijote* con *Los Amores de Marta*.

Conviene algo más que una protesta de la crítica en este caso, conviene la indignación ante ese entrozamiento [*sic*; errata por *entronizamiento*] del caciquismo literario que pretende imponerse y que encuentro aquí en América impuesto definitivamente. En Europa, por fortuna, esta manera de ser funesta para la literatura ha sido vencida. Allí estamos ya cansados de saber que la política es el refugio de las medianías y, como a tales, consideramos a cuantos de políticos hacen gala, dejándoles vivir y brillar en su esfera, pero no les permitimos que penetren en el terreno de las letras, donde solo el verdadero talento adquiere carta de naturaleza⁸⁴. Aquí encuentro a los Mitres⁸⁵, a los Ramírez, a los Floro Costa, a los Zorrilla de San

⁸² El uruguayo Víctor Arreguine tuvo una prolífica carrera como periodista, escritor y profesor, especialmente en Buenos Aires. Fue «colega y amigo entrañable de [Rubén] Darío» (Ghiraldo 1943: 127) y Emilia Pardo Bazán (1900), aunque elogiándole, le refutó algunos aspectos de su famoso libro *En qué consiste la superioridad de los latinos sobre los anglosajones* (1900). El artículo al que se refiere se debió publicar días después también en *El Globo* de Montevideo el 26 de noviembre bajo el título «Ismael (Crítica)», p. 6, según refiere Rela (1967: 63). No lo he localizado. En la Biblioteca Nacional de Uruguay me informan de que disponen de un periódico con ese nombre pero que se inició en septiembre de 1889.

⁸³ Juan Manuel Blanes fue un excelente pintor uruguayo, activo desde mediados del XIX, al que se conoce como «El pintor de la patria» por abordar temática histórica de su país.

⁸⁴ En el «Apéndice» a *El cura*, López Bago (1885a: 285) se distanció «de todos esos escritores de afición, que tienen que meterse en política para llevar pan a la boca» poniéndose como ejemplo, junto con Galdós, *Clarín* y Eugenio Sellés, de los que «ya en España viven fieramente de lo que les produce la venta de su trabajo».

⁸⁵ Se refiere al fuera presidente argentino Bartolomé Mitre. En *El separatista*, al igual que antes se ha mencionado con las obras de Ramírez y Zorrilla de San Martín, Pepe Martín admiraba los «versos de un Mitre» (López Bago 1895: 119). De su libro *Rimas* (1854 y 1876, 2.ª ed. corregida y aumentada) y de su talento versificador se burlaría López Bago en varias ocasiones.

Martín erigidos en príncipes de la letras por obra y gracia, no del verdadero público, sino de sus partidarios políticos, y, en cambio, Acevedo Díaz, verdadero escritor, hombre de talento clarísimo, de vasta instrucción, de discreto ingenio, observador profundo de los hombres y analítico sagaz de las pasiones, escribe lo que llaman los franceses un *chef d'œuvre* y solo consigue de la crítica verse colocado a la misma altura de esos santones políticos que tratan de imponerse por el aplauso interesado de cuantos quieren vivir protegidos por ellos en los burlescos de las posiciones oficiales⁸⁶.

Tiempo es ya de que se deslinden los campos. A un lado *Tabaré, Los Amores de Marta, Nirvana*⁸⁷ y, en el opuesto, *Ismael*, las poesías de Aurelio Berro, y otras verdaderas producciones literarias. Quédense las primeras para servir como de arma necesaria en la política para el *chantaje* de los partidos que conduce a los cargos públicos, pero no se confundan jamás con lo que a literatura pertenece, y no se trate de honrar de alguna manera esas coplas que se titulan *Tabaré*, deshonrando a *Ismael*, poniendo este, que es un libro, junto a ese del señor Zorrilla de San Martín que es a lo sumo una encuadernación (1888x: 4).

Habría que matizar que resultaba muy habitual en los hombres de letras dedicarse a la política, y también Acevedo Díaz mostró una actividad inagotable como una de las cabezas visibles del Partido Blanco, llegando a estar desterrado por sus ataques a los gobiernos colorados de Pedro Varela y Lorenzo Latorre. Incluso, chocarían sus intereses con los de López Bago, fervoroso defensor este en *El Liberal* de la candidatura del también colorado Julio Herrera y Obes, al que tenía un odio cerval Acevedo Díaz, que fue recíproco, estando cerca de batirse en duelo en dos ocasiones⁸⁸. A tal extremo llegaba esa hostilidad que, como cuenta Palomeque (1901: 38-9), Acevedo Díaz regaló su novela *Nativa* a *La Opinión Pública* para su publicación entre 1889 y 1890 en forma de folletín; pero al ver que ese diario se decantó por Herrera y Obes para la presidencia estuvo a punto de retirarla del periódico.

Asombra en tan poco espacio de tiempo el encomio y la defensa férrea hacia la figura y la novela de Acevedo Díaz en un crítico del talante de López Bago que no tuvo reparos en criticar los extravíos no naturalistas de Pérez Galdós en *El Correo Español* de México («Autores españoles contemporáneos. Don Benito Pérez Galdós» 6, 10, 13, 16 y 30 de noviembre de 1894) y, sin embargo, obvia cualquier desacierto romántico del escritor uruguayo. Pero, como se ha visto, fue consciente del rumbo nuevo que suponía esta obra y, tal vez, prefirió lanzar un encomio sin reservas. De hecho, como se analizará a continuación, la crítica de la novela naturalista *Por la vida* transita por otros derroteros y, pese a ser elogiada por naturalista, López Bago hiló más fino discutiendo su adecuación a la *observación-documentación* y al *experimento* de la doctrina zolesca. No cabe duda de que *Ismael* es, como la subtítulo el autor español en el encabezado de sus críticas, una «narración histórico-novelesca» que desafía a la contemporaneidad naturalista, al igual que se desmarca de

⁸⁶ *Chef d'œuvre*: 'obra maestra'.

⁸⁷ En su célebre libro *Nirvana* (1880), Floro Costa reflexiona políticamente sobre el futuro de Uruguay planteando tres caminos: su independencia, su unión con Argentina o su unión con Brasil. López Bago —al igual, por cierto, que Kubly— tuvo en este político una de sus dianas favoritas.

⁸⁸ Eduardo Acevedo Díaz (hijo) documentó extensamente esta enemistad en *La vida de batalla de Eduardo Acevedo Díaz* (1941).

sus escenarios prostibularios y sórdidos más comunes. Pero no por ello entendía que dejaba de ser naturalista, porque el naturalismo no excluyó ningún escenario. Más allá de cumplir fielmente todos postulados naturalistas —algo en la práctica imposible hasta para Zola—, se basaba en el «sentido de lo real» que debía reunir «una relevante expresión personal», «un estudio crítico de la humanidad» y «descripciones exactas» (1889a: 7), como argumentaría en su último artículo para *La Opinión Pública*, «Defensa de Mr. Émile Zola», acerca de la polémica novela *Le Rêve* (1888), no por indecente sino por todo lo contrario, por lo que fue tachada como no naturalista. En este aspecto, López Bago considera el naturalismo como «un método universal como método científico» (1889a: 7) que aspira a conquistar todos los dominios literarios, como la novela histórica⁸⁹. Y sacaría a colación unas líneas de *La crítica científica* de «Trois débuts»: «[S]e acabará por presentar sencillos estudios, sin peripecias, ni desenlace, el análisis de un año de vida, la historia de una pasión, la biografía de un personaje, notas tomadas acerca de una existencia y clasificadas lógicamente» (López Bago 1889a: 7, Zola 1880: 241). Y así lo refiere Rodríguez Monegal en su prólogo a *Nativa*, donde da las claves de la fe naturalista de Acevedo Díaz con el estudio del dato y su aplicación en la reconstrucción de un pasado que se proyectaba directamente en el presente:

[J]amás dudó de la viabilidad de la novela histórica. Para él, el género no solamente era posible sino necesario. [...] Nunca lo consideró un género de transición destinado a desaparecer cuando pasara una moda. Por el contrario, le parece que «es y debe ser uno de los géneros llamados a primar en el campo de la literatura, ahora y en lo venidero», como escribe en sus cartas sobre *La novela histórica* ya citadas. Allí afirma también que «el novelista consigue, con mayor facilidad que el historiador, resucitar una época, dar seducción a un relato. La historia recoge prolijamente el dato, analiza fríamente los acontecimientos, hunde el escarpelo en un cadáver, y busca el secreto de la vida que fue. La novela asimila el trabajo paciente del historiador, y con un soplo de inspiración reanima el pasado, a la manera como un Dios, con un soplo de su aliento, hizo al hombre de un puñado de polvo del Paraíso y un poco de agua del arroyuelo»

[...] Acevedo Díaz (que tenía en su familia notables ejemplos de historiadores y cronistas) sabía perfectamente que el dato histórico por sí solo, poco dice, que es susceptible de ser tergiversado, que muchas veces refleja solo una parte (no siempre la más valiosa) de la realidad histórica. A pesar de que no ahorró esfuerzos en sus reconstrucciones históricas y que persiguió infatigable hasta el menor documento (su correspondencia privada lo demuestra), no tenía la superstición del dato. Por otra parte, no es un fervor pasatista, una nostalgia irredimible del pasado, una necesidad de evasión, lo que lleva a Acevedo Díaz a evocar la historia de nuestra nacionalidad en su ciclo novelesco. Está demasiado bien plantado en la realidad contemporánea, se ha comprometido siempre demasiado hondamente con la acción política, para practicar esos juegos románticos con el tiempo. Como Scott (en la interpretación renovadora de Lukács que demuestra lo poco romántico de la visión del novelista escocés), Acevedo Díaz busca desentrañar en el pasado los signos profundos del presente y aún del porvenir. Su visión histórica es pasión viva (1964: XX-XXII).

⁸⁹ Es de anotar que Blixén creía de los dos tipos de novela que «[e]l siglo nuestro [...] tolera», la novela histórica y la novela de costumbres, que la primera estaba abocada a la desaparición en América porque, pese a contar con numeroso material para llevarla a cabo, «no tiene participación alguna la mujer, elemento esencial de la novela, y sin el cual no se concibe en esta atractivo alguno para el sentimiento» (1890: 216-7).

En carta a Palomeque en 1899, subrayaría Acevedo Díaz el «plan que me he impuesto de un estudio etnológico, social y político de nuestro país, por el cual intento hacer resaltar los lineamientos más vigorosos de su historia que trazan su fisonomía propia y diseñan de un modo indeleble sus propensiones e instintos nativos» (Acevedo Díaz 1969: 53). Y de ahí las palabras que Blanch Codoñer dedicó en la época a sus novelas: «En ellas, con espíritu de sabio analizador, critica, luego de la investigación profunda, las causales derivativas del vicio orgánico, o de la acción rápida y singular, de la enfermedad que amenaza la vida política de un pueblo» (1900c: 108). Y lo hace con un estilo más moderado que el de Zola, pese a que, como López Bago, sustentaba la opinión de que era «el más grande de los hombres de letras de nuestro tiempo» (cit. desde Ibáñez 1953: 74). Pero su realismo-naturalismo no le rendía un tributo total, acogiéndose a otras autoridades como Stendhal, Balzac o Flaubert. Y, por supuesto, como destaca Rodríguez Monegal, «su creación [también] está más cerca del realismo a la Walter Scott (con todos sus resabios románticos que le hace calificar sus obras de “romances históricos”))» (2003: 483) o del Pérez Galdós de los *Episodios nacionales*. Por eso Acevedo Díaz se definió como «realista, pero a mi modo» (cit. desde Ibáñez 1953: 75), que equivaldría también a naturalista, pero que, como señala Ibáñez, es «un rótulo más universal y menos agresivo» (75). Así debe entenderse la premisa lopezbaguiana de definirla como «una obra escrita con arreglo a los mejores procedimientos del naturalismo» (López Bago 1888x: 4), aun poseyendo una fuerte pulsión romántica que no invalida, ni mucho menos, el mensaje naturalista, sino que lo complementa y lo hace identificativo del estilo acevediano. Como expone Roxlo: «El alma de Acevedo Díaz es romanesca hasta cuando explora los países de la realidad, mostrándose lo romántico de su espíritu en las voces de su fraseología, en su ningún apego a plantear complicados problemas psicológicos, y en el carácter épico de los asuntos que cautivan la atención de su numen» (1912: 536). Zum Felde, que le identifica desde ese romanticismo, no duda en afirmar que en las novelas de Acevedo Díaz «[t]odo es neto y auténtico en la sustancia histórica [...] La multitud de tipos que actúa [...] no recuerda a tipos hugonianos, pues no tienen procedencia literaria y libresca, sino que están amasados en el barro original de la nacionalidad, con sus caracteres propios» (1930a: 277).

López Bago mantuvo su opinión unos años después cuando el panegírico de *Ismael* le sirvió, en carta fechada el 2 de septiembre de 1891 en Buenos Aires, para solicitar a Acevedo Díaz —que vivía por esa época en La Plata—, una crítica en un periódico acerca de su novela médico-social *Carne importada*: «Queda usted en deuda conmigo como crítico. Reclamo el pago y espero no se acoja a esa invención de la Ley de moratorias. Yo dije que *Brenda* no me gustaba y puse sobre mi cabeza por qué debe juzgarse como obra maestra *Ismael*» (1891a: 1). Y, como menciona en una segunda carta (López Bago 1891b), Acevedo Díaz correspondió a su petición en *La Tribuna* de Buenos Aires con una larga reseña los días 16, 17 y 18 de septiembre de 1891⁹⁰, agradecida por López Bago que se encargó de matizar algunas apreciaciones del novelista uruguayo en una extensa autocrítica sobre su recién publicada obra. En las cartas equipara *Ismael* a *Nativa* y le saluda como un «escritor

⁹⁰ Los datos del periódico y la reseña no los da López Bago. Los he tomado de Álvarez Castro (próx.).

que tanto honor hace a las letras cultivando el género más difícil con facilidad debida a su talento» (1891b: 1)⁹¹.

El más zolesco de los naturalistas. *Por la vida* (1888) de Carlos Reyles

El día 25 continúa en «Campaña crítica» la alabanza al naturalismo con *Por la vida* (1888), la primera obra de uno de los grandes novelistas uruguayos, Carlos Reyles, con veinte años recién cumplidos. En ella se narra la amarga e inútil lucha de Damián Casariego contra los abusos de algunos parientes a su padre que, viudo, los aloja en su casa mientras le esquilman su gran fortuna; y aún después, ya muerto este, sigue el escamoteo al serle a aquel asignado un tutor y albacea de la familia hasta su mayoría de edad. Para no perder esa privilegiada situación cometen todo tipo de tropelías, llegando a enemistarle con su progenitor.

El estilo de la crítica se muestra muy diferente al anterior, aunque igual de respetuoso, sin acudir a texto ajeno y con un enfoque más acorde a la divulgación periodística. López Bago no duda en vincularle a su credo literario: «[B]ien venido [*sic*] sea a la escuela del naturalismo quien demuestra tantas facultades para poder combatir al lado de la revolución literaria» (1888y: 4), significativa frase que había utilizado en 1886 con Alejandro Sawa en el apéndice a *Crimen legal*, una de las obras señeras del naturalismo radical español: «Bien venido [*sic*] sea a la barricada naturalista Alejandro Sawa, *el nuevo* combatiente» (1886a: 280). Aunque *Lauxar* —pseudónimo de Osvaldo Crispo Acosta— anota que le informan que Reyles «no conoció ningún autor francés, hasta después de cumplidos sus veintiséis años» (Crispo Acosta 1918: 32, n. 1), en el prólogo a la novela asume claramente el método experimental de Zola por el que sus personajes «puestos en determinadas condiciones, influidos por diferentes causas, han llegado por medio de una evolución lenta, pero profunda, a un estado de enaltecimiento o degradación moral» (Reyles 1888: VIII). Para ello, señala que «[p]rimero he estudiado las pasiones que poseen los seres, el medio, y con rasgos de diferentes sujetos, mezclando caracteres varios, he concebido mis personajes, haciéndolos mover después según correspondía al medio en que vivían» (*ibid.*). En el caso de Damián, que él mismo califica de «fenómeno patológico moral» (136), se pone a prueba su «naturaleza [...] apasionada y sensible» (*ibid.*) ahogada por el desapego paterno, que le hace luchar contra las iniquidades familiares y, ante la impotencia de ver que nada cambia, cae en un abismo de autodestrucción del que se salva gracias al amor de su prima Celina y sus inquietudes literarias. Es significativo que Damián, con cierta carga autobiográfica de Reyles,

pensaba escribir una obra literaria; sería un análisis de la sociedad o estudio de los motivos que ponen en movimiento a todos los seres; una anatomía de las pasiones [...] Hacía sus observaciones [...] mirando a los hombres y las cosas al través de una cruda filosofía que se había formado en él, sin método, ni compás, y que tenía origen en las decepciones que diariamente experimentaba. Creía que el verdadero motor de las acciones humanas eran los apetitos del

⁹¹ Reitero mi deuda con Martina Bertone por la consecución de las dos cartas.

cuerpo, y juzgaba malo todo sistema social o moral que no los tuviera en alta cuenta. Pagnar por reprimir estos apetitos era maltratar nuestro individuo, creamos una vida fuera de lo natural, antihigiénica al organismo, especie de chaleco de fuerza conque [sic] se pretendía ahogar los impulsos de la materia y que estallaría al primer estremecimiento de esta; era, en fin, querer estrellarse contra la naturaleza toda (50-1).

Esta visión biologicista, en su mayor parte retratada en personajes corrompidos y amorales, se completa con ambientes viciados —aristocráticos o prostibularios— donde no faltan meretrices, muy alejadas de toda idealización romántica, o una madre dispuesta a comerciar con su hija y donde⁹², incluso, se llega a hablar de abortivos (82). Reyles lanza un ataque a las convenciones sociales (se defiende el amancebamiento como alternativa al matrimonio), a las leyes, al poder del dinero y a las corruptelas políticas y periodísticas montevideanas que le alejan, a todas luces, de Acevedo Díaz. Para Damián, «todos obran en virtud de estas tres palabras “luchar para vivir”» (135), cueste lo que cueste. Asimismo, Reyles hace gala de un lenguaje nada preciosista, jergal, directo, que no rehúye palabras malsonantes. Coincido con Ventura García Calderón en delimitar que «[f]ue en 1888, con el primer libro de Reyles, *De la vida* [sic], cuando obtuvo patente de corso el naturalismo de Zola en el Uruguay. [...] [A]quella tristeza a flor de cielo, gemebunda y cristiana [del romanticismo], contrastaba con el determinismo negador y la crudeza descriptiva del *medanista*» (1920: 163). Y, para completar esa llegada del naturalismo, no faltó —no podía faltar— la condena pública, como sucedió en su momento con López Bago en España. No en vano apunta Roxlo (1913: 268) que: «El romance cayó como una piedra en un charco de ranas, produciendo escándalo, pues el naturalismo les parecía, a nuestros hombres graves, predicación dañosa y sin hermosura, amalgama cruel de los fondos más negros y putrefactos del mal del vivir». De igual forma, González (1965: 54) dice que «provocó violentas reacciones por su contenido, considerado superficial y escandaloso». *Lauxar*, además, sumó al alboroto puramente literario el personal:

Se refiere [*Por la vida*] a lo que la vida ofrece, a lo que se encuentra por la vida: rapacidad, vileza, engaño, odio hipócrita, ruines apetitos, lucha cobarde: todo en oculto desconcierto bajo el orden superficial de las costumbres consagradas y las buenas maneras. El protagonista pasa entre todo ello con la atención despierta y la conciencia rebelde. Siente y piensa como el autor; es su retrato moral en la novela. Por eso y por la verdad cierta de algunas situa-

⁹² Es significativo este aspecto cuando a una prostituta le da «el *mal*», esto es, el mal venéreo (la sífilis), «y se revolcaba en el suelo, con los ojos apretados, crispadas las manos, y presa el cuerpo de terribles sacudidas» (144). Damián puntualiza a su amigo Gustavo Lagos que: «Eso no se cuenta ni lo escriben los novelistas y sin embargo son cosas tan viejas y diarias como el pan de cada día; pero ¡qué quieres!, se han empeñado en pintar prostitutas que a la verdad y según las pintan, parecen ángeles y ahí tienes tú el cataclismo de tantas gentes. ¡Maldita sea!... siempre hemos de mentir y hemos de vivir engañados siempre» (144). Por otro lado, la Cruda sugiere a su hija Celina, enamorada de Damián, que ceda a los instintos de su tío Malvino por interés económico: «Cuando a una le dan, hay que corresponder con algo: el mundo es así; tú de él no sabes nada; yo al principio era lo mismo, pero después me dejé de melindres... La mujer pobre tiene que acomodarse a su vida de miserias, no le sientan bien ni la virtud ni la vergüenza; eso se deja para las ricas y estas mismas ¡puf! casi son peores. Si hubieras visto lo que yo sé, te quitarían de la cabeza todos esos romanticismos» (220).

ciones, quiso el público ver en ella una autobiografía exacta⁹³. Fue un gran escándalo que impuso a la consideración de todos el nombre de Carlos Reyles. En vano retiró este su obra de la venta: era demasiado tarde para acallar la voz de la murmuración maligna, que a fin de cuentas sonaba a triunfo (Crispo Acosta 1918: 33-4).

De hecho, como refiere Walter Rela en el prólogo a *Beba* (1894), segunda obra de Reyles y una de las cimas del naturalismo hispanoamericano, «excluyó sistemáticamente de su bibliografía [*Por la vida*], e incluso la tradición sostiene que hizo desaparecer el ejemplar [de una tirada de 500] que por ley figuraba en la Biblioteca Nacional» (1965: VII, n. 3). Y parece que fue más allá «procurando destruir la totalidad de las copias realizadas» (Oreggioni 1987: 199). Más que cuestiones biográficas de las que era consciente (como es evidente en el prólogo), pesaron en el descontento de Reyles las literarias. En palabras de Petrus (1937: 31), *Por la vida* quedaba definido como un «[l]ibro de niñez, que apenas aparecido, él mismo retira de circulación. Ni como principio lo toleraba ese severísimo autocrítico que ya había en él». Pero, aunque no he podido consultar reseñas de la época, el escarnecimiento personal que iba a suponer la novela de Reyles debió ser un hecho, como anotaba López Bago al comienzo de su crítica señalando que tuvo noticias «acerca de su contenido y de su autor [...] [a]ntes, mucho antes de que llegara a estar sobre mi mesa de trabajo, y antes de que los periódicos anunciaran su próxima publicidad. Tales referencias [...] eran además por extremo contradictorias, y, muchas pecaron de indiscretas» (López Bago 1888y: 4). Consciente de esa notoriedad, no desaprovechó esta nueva adhesión al naturalismo volviendo a enaltecer su práctica, en consonancia con lo expuesto en *El Censor* acerca de *Tabaré*:

No pide [Reyles] un puesto entre los retóricos, ni se digna saludar a los preceptistas. Y, a semejanza de Zahonero, el autor de *El señor Obispo*⁹⁴, entra en la reunión de sabios y atildados, pide la palabra para controvertir en nombre de sus ideas de literatura bohemia y se arrolla la capa al hombro y empieza diciendo: «Vosotros, todos vosotros, venís de las Academias, de los Ateneos, de los Casinos, de los Institutos, de las Universidades. Pues bien, yo ¡vengo de la calle! ¡Oídme!».

Oídle, sí, porque esa literatura que solo practica hoy como aficionado el señor Reyles en las páginas de *Por la vida*, y en la que se ejercita con bastante acierto, es la que está no solo en la calle, sino en la barricada. Es el naturalismo. Es la más difícil de todas y, si merece aplauso todo rasgo de valor, en la novela moderna no conozco más héroes que los que se ponen decididamente no solo a defender con su cuerpo el muerto de Balzac, que los sectarios de Hugo quieren arrojar a la fosa común, sino en las filas del otro gigante que está vivo y es nuestro abanderado en la pelea, entre los sectarios del autor de los Rougon-Macquart, de Emilio Zola (1888y: 4).

⁹³ Reyles en el prólogo quiso desmentir cualquier parecido con la realidad: «[A]lgunos amigos míos, a quienes leí algunas cuartillas [...] veían (consérveles Dios la vista) en mis personajes, seres reales, existentes aún y que para mal de mis males desempeñan papeles, a la verdad, no muy bonitos ni honrosos. [...] El caso que describo no es un caso particular, ni tampoco un suceso que a uno solo haya acaecido» (VII-VIII).

⁹⁴ Con obras como *La carnaza* (1885), *El señor obispo* (1887) y *La vengadora* (1889), José Zahonero, de quien fue buen amigo López Bago, se erigió en sus inicios como uno de los cultivadores más aventajados del naturalismo radical.

La parcialidad de escuela y la importancia de la publicación de *Por la vida* hace que la juzgue sin asomo de sátira, aun entendiendo que no es una novela acabada. Lo que le importa resaltar es la llegada de un movimiento que espera que sepulte al romanticismo:

Se me dirá que *Por la vida* es una obra defectuosa, y aún habrá quien pretenda enumerarme todos estos defectos, ¡como si yo no los viera! En cambio es fácil, posible, muy posible, que los que se saben al dedillo las recetas para escribir bien, esa farmacopea que se llama retórica y poética, y que solo sirve para dar ficticia base al empirismo artístico, y capa de oro a la literatura de *doublé* no hayan podido percibir las bellezas⁹⁵, mejor dicho, la belleza única, pero grande que está en esas páginas.

Sí estamos conformes. *Por la vida* no es una obra literaria, pero es una manifestación humana, sólidamente humana, llena de calor y de vida; tiene poca gramática; pero mucho músculo, carece de estilo, de lo que vosotros llamáis estilo, pero salta y brota en el conjunto y en los detalles la expresión personal. No está meditada pero está sentida, no con afeminación sino varonilmente. Hay desatinos, ¡ya lo creo! Pero tened cuidado, que a veces eso que os lo parece quizás sea el embrión de una idea propia, de una de esas concepciones que nadie tuvo y que por eso persigue con audacia el autor y no seré yo el que se equivoque⁹⁶, engañado por las impotencias naturales de una inteligencia que empieza su ejercicio, y que a pesar de la torpeza de vez en cuando da forma a pensamientos como este, por ejemplo: «todas las maldades me eran familiares, en mi mismo hogar las había conocido... *la leche de mi nodriza sabía a engaños y falsías*». Quitad, ahora, toda la importancia que queráis a esta expresión. Siempre os quedará la frase sobria, el verbo *irreemplazable* y lo que os hace meditar el concepto.

[...] Falta la malicia, lo que llamamos *las picardiguélas del oficio*, pero aparte de que si el señor Reyles la tuviera no sería *autor novel*, a menos de exponerse como Menéndez Pelayo no a que le llamaran *genio* sino *fenómeno*⁹⁷, ignoro si sabrán los exigentes en este punto que hace tiempo hemos desterrado de la literatura seria esos efectismos que son muy buenos para el teatro, que producen en él y solo en él el mismo triunfo y éxito que el colorete de la cómicas o las pantorrillas postizas de las bailarinas... a la luz de las candelillas⁹⁸ (1888y: 4).

El final de la crítica entra directamente en algunos aspectos del libro, como el título, que no considera correcto, ya que Damián recibe, pese a ser robado por su albacea, una buena suma de dinero para poder vivir con cierta holgura y «así conoce lo que es aquella lucha, como conoce de lo que son batallas el niño que juega a los soldados con montera de papel y sable de madera» (1888y: 4); juzga «acertada» la parte que trata sobre el amancebamiento de Damián con Celina al serles denegado temporalmente el permiso para casarse «si bien adolece de razonamientos propios del realismo falso de Dumas (hijo) y no pro-

⁹⁵ El galicismo *doublé* con el significado de ‘chapado en oro o plata’ referido a las alhajas, se hizo proverbial para aludir al poco valor no solo de objetos sino de personas. «Mi tarea, aunque modesta, es más provechosa: consistirá en sacar a la pública vergüenza (si esto es posible) los falsos publicistas, los publicistas que no los son, los *publicistas de doublé*, en una palabra» (Flores García 1879: 74).

⁹⁶ La importancia de la originalidad queda ya apuntada desde el citado texto de Maupassant y fue muy valorada por López Bago.

⁹⁷ La gran erudición y sagacidad de Marcelino Menéndez Pelayo hizo que se refirieran a él como *fenómeno*. Así, por ejemplo, Luis Carreras lo hace como «*fenómeno* de la Academia Española» (1884: 146), y Alejandro Pidal y Mon como «verdadero fenómeno literario» (1887: 303).

⁹⁸ En el teatro, donde la fórmula naturalista no encontró su hueco hasta comienzos de la década siguiente, aún triunfaban los excesos y efectismos de un exitoso realismo romántico.

fundiza en el sentido que conviene a la escuela naturalista» (1888y: 4); y lamenta que Reyles no se haya detenido más en algunas situaciones y en las figuras de los protagonistas, ya que «la obra hubiese llegado a la perfección en el sentido de la observación y del experimento» (1888y: 4). Pese a calificar *Por la vida* como «boceto», el escritor español asevera que: «Como primer libro, el del señor D. Carlos Reyles, es bueno. Y esta condicional debe satisfacerse alentándole a proseguir en su tarea, en la que le auguro brillantes triunfos» (1888y: 4). En este aspecto coincide con toda la crítica y hasta con el mismo Reyles, que a su novela «humildemente llama su primer boceto» o «como la califica en conversaciones de intimidad [...] un pecadillo» («Nuestros grabados. Carlos Reyles» 1899: 238). No obstante, también se han concedido a la obra muchos puntos favorables, en la línea que abriera López Bago. Así, Roxlo alude, aunque *a posteriori*, a lo esperanzador para la literatura uruguaya del «ensayo de fervoroso naturalismo, en el que algunos toques de color firme y algunas agudezas observadoras permitían adivinar una gran vocación y muchas aptitudes en el autor de aquello» (1913: 268); y Zum Felde destaca esa «manifestación humana» de la que hablaba el novelista español: «[L]a novelita demuestra [...], en su autor, una cualidad excepcional: no es un remedo de otras mayores, no hay en ella imitación literaria: bueno o malo, todo en ella es propio, personal, vivido» (1930b: 262). Merece la pena rescatar otra opinión de esa autenticidad juvenil por parte de los redactores de *El Uruguay Ilustrado*: «[L]a revelación de un escritor naturalista *de verdad*, [y de] un libro escrito con gusto y hasta con pasión fiera; es la primer [*sic*] palabra del adolescente en la revelación del pecado, y, si se quiere, la rasgadura brutal y atrevida del misterio de la carne, en sus anhelos supremos, en sus manifestaciones eróticas» («Nuestros grabados. Carlos Reyles» 1899: 238).

De nuevo *Tabaré*, la epopeya fallida

El tono cambia el día 29 con *Tabaré* de Zorrilla de San Martín (1888 z), cuya crítica retoma con cuatro entregas más sobre la «Introducción», el «Libro primero» y añadiendo en un solo artículo el «Libro segundo» y el «Libro tercero» (días 30 de noviembre y 1, 2 y 14 de diciembre) para apuntalar su rechazo al calificativo de epopeya reiterando que su crítica «va dirigida no contra el poeta, sino contra el *poeta épico*. Es a saber que mi demostración será la de que *Tabaré* es un libro de poesías únicamente» (López Bago 1888ab: 4); y para «demostrarles por segunda vez [a sus partidarios políticos] que el Sr. Zorrilla de San Martín, su jefe, no es un Dante, ni siquiera un Ercilla» (López Bago 1888z: 4). El análisis que hace continúa el estilo puntilloso y en ocasiones satírico de *El Censor* pero acompañado de un aparato teórico que plagió por entero el día 29 de *La crítica científica*; en sucesivas entregas, no obstante, puede hablarse más que de plagio de documentación, ya que reescribe información ajena al esgrimir las citas de tres escritores sacadas del libro de Hennequin (1909: 24-6 y 29, López Bago 1888ac: 4) y al enumerar y comentar ciertos libros del Siglo de Oro de contenido épico (López Bago 1888aa: 4, 1888ac: 4) y algunos razonamientos sobre el concepto de obra literaria (López Bago 1888ab: 4) de los *Principios generales de Literatura e historia de la Literatura española* (Revilla y Alcántara 1884 I: 182-5 y 218-9, II: 448-52). Su conclusión tiene más solidez que en *El Censor*, vinculando a Zorrilla San Martín a un romanticismo que anulaba sus intenciones épicas.

El artículo del día 29 se separa de los siguientes al no tratar propiamente de *Tabaré* y discurrir sobre el concepto de «obra de arte [tal y como lo] entiende la crítica verdadera» (1888z: 4) y de la emoción que suscita tomada de *La crítica científica* (Hennequin 1909: 153-62). Argumenta que el preámbulo es necesario para «deducir [...] el concepto de la obra artística, que luego confrontaremos con *Tabaré* puesto que pretende serlo nada menos que como *epopeya*» (1888z: 4). Y se entretiene en explicar las bases de la *estopsicología* donde resulta capital la emoción que debe suscitar toda obra artística de relieve, y la capacidad de esta nueva forma crítica de revelar a partir de esa obra la personalidad completa de su autor y, a su vez, el sentimiento de una nación, ya que consigue atraer ingentes grupos de personas que se identifican con su visión, como ya se ha mencionado anteriormente. El novelista español no incluye a Zorrilla de San Martín entre esos líderes que «representan y [...] dominan» a la sociedad ni a *Tabaré* como una obra que produce emoción y que es representativa de una época y capaz de suscitar un cambio en los individuos. Esto contrasta con lo recogido de Acevedo Díaz y de *Ismael*. De hecho, comienza su crítica aludiendo a «la indignación que me produjo ver establecido parangón entre *Ismael* UNA OBRA MAESTRA, y *Tabaré* UN LIBRO MÁS, de donde resulta que si rebajamos los términos y consideramos *Ismael* únicamente como un libro, *Tabaré* relacionado con la obra de Acevedo tiene que conceptuarse a lo sumo como una encuadernación» (1888z: 4). Además, remata su crítica con un apéndice donde muestra a modo de esquema un ejemplo de análisis estético sobre Zorrilla de San Martín según la *estopsicología* y que Hennequin aplicó, realmente, a Victor Hugo (sumándole los otros dos análisis restantes, el psicológico y el sociológico) sin salir este muy bien parado (Hennequin 1909: 172-7). No obstante, subraya que Zorrilla de San Martín no es digno de que se le aplique ese tipo de crítica científica, mofándose de sus partidarios y no olvidándose de su polémica con Carlos Roxlo, al que menciona a colación de una serie de ensayos de distintos autores que cita, aunque están sacados de Hennequin:

[Este esquema], señores políticos, a quienes me estoy figurando que parecerá un *galimatías* todo esto, y aun darán orden a los gacetilleros para que lo ridiculicen por la sencilla razón de que Taine no es ningún jefe de partido.

[...] Y ahora sí que incurro yo en verdadera contradicción con mis gustos y aficiones literarias, echándomelas de tan erudito y citador de autoridades como Roxlo, y en mayor grado, puesto que este catedrático solo me abrumó con Revilla y los diccionarios enciclopédicos, obras que están, como los trajes hechos, al alcance de todas las fortunas⁹⁹, digámoslo así:

Prometo no volverlo a hacer, y emprender mañana el análisis de *Tabaré* no como obra de arte que a la altura de la crítica científica esté colocada (pues no sería yo entonces quien pudiera criticarla) sino como *libro de poesías, bien encuadernado* (1888z: 4).

Y, efectivamente, López Bago se aleja de la parcialidad y el cientificismo que propugnaba Hennequin mezclando sátira con discurso crítico y haciendo hincapié en desacreditar argumento, aspectos gramaticales y licencias poéticas de ese «invento de *epopeya* con cubiertas de París» (1888ag: 4). El escritor español vuelve a hacer un alarde de erudición

⁹⁹ Plagiando a Hennequin (1909; orig. 1888), había dicho antes López Bago que: «La crítica bajo este concepto, la crítica moderna, tiene índole más amplia, base mayor que la retórica, y Taine la realiza a los fines de una investigación social, se coloca a nivel de toda la serie de ciencias de la vida, que en definitiva no son por su objeto y su enlace más que una antropología inmensa» (López Bago 1888z: 4, Hennequin 1909: 160-1).

para sentenciar que no concede a *Tabaré* el carácter de epopeya ni en su fondo (en su contenido) ni en la forma (en su versificación). Doy algunos pocos ejemplos del estilo erudito-satírico que emplea:

Y este es el caso en que se encuentra el señor Zorrilla de San Martín. Hombre moderno, no ha podido prescindir de las influencias de lo moderno. En Homero, cuesta trabajo desentenderse de los engrandecimientos de la epopeya para ver en suma un pueblo en que como explica el autor citado «los héroes son en una palabra jefes de bandidos. En esa historia, se roban mujeres, se engañan unos a otros, se insultan, se degüellan, se arrastran los cadáveres de los enemigos muertos... Si la *Ilíada* se reseñase en uno de nuestros periódicos creeríamos que era la noticia de alguna espantosa guerra entre las tribus del África central»¹⁰⁰. Y he aquí que, con arreglo a ese criterio, encontramos juzgado y razonado el porqué *Tabaré*, dejando aparte otros conceptos, no es considerado en su fondo un poema épico. Efectivamente, en ese libro, el Sr. Zorrilla de San Martín hace esfuerzos sobrehumanos para poetizar el *charrúa* y no lo consigue. El salvaje, el indio, es tan indio y salvaje en *Tabaré* como lo sería historiado en prosa. El guerrero español y los conquistadores que lo siguen, lo que fueron en realidad aventureros y soldadesca *lo peor de cada casa*, según el dicho del vulgo. ¿Dónde está pues la *epopeya*?

¿En la versificación? Vamos a verlo.

[...] No se me crea hombre obstinado en mis opiniones, que yo no tengo las de nadie por indiscutibles y muchos menos las mías. Soy, por lo tanto, capaz de confesar mis yerros. Los he confesado varias veces, siempre que en argumentación sólida y polémica de buena fe la demostración llegó a convencerme. Lejos de herirme o de costarme algún esfuerzo esta confesión, hágola siempre con gusto. Por las cualidades literarias del señor Zorrilla de San Martín, como romántico de la Academia española, por las opiniones de otra índole, por todas las características que lo definen con [*sic*]¹⁰¹ adversario mío casi de manera absoluta, desearía poderle conceder más que estos dos versos¹⁰². Si se me demuestra que hay más, lo declararé con extremada complacencia.

Desgraciadamente ahora, en esta segunda lectura de la *Introducción* yo no los encuentro. Encuentro muchísimos defectos de que en la primera no hablé, a más de los que dejé allí mencionados entonces, como resultado de mi impresión.

[...] El uso inmoderado de verbos con impropiedad notoria debe considerarlo el señor Zorrilla de San Martín como legal *licencia poética*. [...]

Para el Sr. Zorrilla de San Martín, las notas se *desgran* como si fueran cuentas de collar o de rosario¹⁰³, y hay seres que *desabrochan* las flores en el campo, confundiéndo

¹⁰⁰ Se trata de una cita de Zola de *Nos auteurs dramatiques* (1881: 377) del capítulo que dedica a Théodore de Banville y a su comedia heroica *Deïdamia* (1876). En esa crítica teoriza acerca de la epopeya y afirma que Homero consigue que no se perciban en sus versos las miserias del pueblo griego y solo se vea su grandeza. La admiración de López Bago por el francés le hace definirle como «hombre que es para mí fuerte por su temperamento como novelista, e invencible por su fuerza para la crítica» (1888aa: 4).

¹⁰¹ Errata por *como*.

¹⁰² Se refiere a los versos «la que, arrojada al fondo del abismo, / del fondo del abismo nos contesta» (Zorrilla de San Martín 1888: X) referido a la lira poética que «puedan clasificarse como acreedores al calificativo de épicos. ¡Dos, en toda la *Introducción*!, ¡dos entre ciento y pico!» (1888aa: 4).

¹⁰³ «Al desgranarse las potentes notas [de la lira] / de sus heridas cuerdas, / despertarán los ecos que han dormido / sueño de siglos en la oscura huesa» (Zorrilla de San Martín 1888: X). Aunque el *DLE* de 1884 entendía *desgranar*, esto es, ‘sacar el grano de una cosa’, referido a ‘cualquiera cosa pequeña y redonda o casi redonda, cuando forma con otras un agregado’ (como las cuentas de un rosario o un collar), su uso se hacía extensible a

duda con los chalecos y demás prendas de vestir, y estos mismos seres *encienden* en el cielo las estrellas, como si estas fueran luces del municipio¹⁰⁴. Para el Sr. Zorrilla de San Martín *los esqueletos de las hermosuras muertas son esqueletos deformes*¹⁰⁵ es a saber que, o ignora la verdadera acepción de la palabra *deforme*, que es *desfigurado, feo*, IMPERFECTO, DESPROPORCIONADO EN LA FORMA, según el diccionario de la Academia a que pertenece (quiero combatirle con sus mismas armas) o se figura que en cuanto se mueren las mujeres bonitas, se joroban¹⁰⁶.

Para el Sr. Zorrilla de San Martín una de las cualidades *del desierto* es la de tener *sangre*¹⁰⁷, y otra de las propiedades de los laureles, además de ser *hijos de la noche*, descubrimiento que ignora la botánica, es la de ser árboles

*que esperan liras para asirse a ellas*¹⁰⁸

espectáculo que resultaría en extremo sorprendente, pues no dejarían de formar corrillos los curiosos viendo *árboles colgados de las liras* y no *liras colgadas de los árboles*, cuyo pensamiento, imagen o como quieran llamar los retóricos es seguramente el que el poeta quiso expresar y no expresó (1888aa: 4).

[En una descripción] del río Uruguay léase esta estrofa:

El himno de sus olas
resbala melodioso en sus arenas,
mezclando sus solemnes pensamientos
con el blando acorde de la selva;

¿En qué sentido emplea el poeta la palabra *himno*? ¿En el sentido de composición poética, o en el de composición musical? El adjetivo *melodioso* no deja duda ninguna: en el sentido musical. Siendo esto así, ¿cómo *mezcla sus solemnes pensamientos*? ¡Ah! es que se trata de un himno que canta el río, se me dirá, un himno que a la vez tiene letra y música, y véase cómo los que tal argumento de defensa emplean, salvando al señor Zorrilla de San Martín como gramático y haciéndole triunfar con el Diccionario de su casa de la calle de Valverde

cualquier agrupación, también en sentido figurado. Así lo plasmó el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* (1895) en *desgranarse*: ‘esparcirse, derramarse, con arte y gracia alguna cosa que no es grano’ (NTLLE). «[D]esgranándose [todos los vehículos] en las Cinco Esquinas por distintas direcciones» (Muñoz 1884: 275); «[A]ún parece crujir la risa de las mujeres y desgranarse en trinos y notas sonoras» (Rueda 1890: 68).

¹⁰⁴ «Vosotros, los que amáis los imposibles, / los que vivís la vida de la idea; / los que sabéis de ignotas muchedumbres, / que los espacios infinitos pueblan, / y de los seres que entran en las almas / y mensajes oscuros les revelan, / desabrochan las flores en el campo / y encienden en el cielo las estrellas; / [...] Seguidme hasta saber de esas historias / que el mar y el cielo y el dolor nos cuentan» (Zorrilla de San Martín 1888: XI-XII). Ya el *Diccionario de autoridades* recoge el sentido metafórico de *desabrochar* como ‘abrir: como desabrocharse las flores, las nubes, etc.’. El *DLE* de 1884 apunta su uso figurado como ‘abrir, descoger’ (NTLLE).

¹⁰⁵ «[L]os vientos otoñales / los árboles desnudan, y los dejan / ateridos, inmóviles, deformes, / como esqueletos de hermosuras muertas» (1884: XI).

Se joroban: ‘les sale joroba’.

¹⁰⁶ «[L]a historia de la sangre de un desierto, / la triste historia de una raza muerta» (Zorrilla de San Martín, 1888: XII). Con ello Zorrilla de San Martín alude a la tragedia de la extinción de los charrúas que poblaban la selva (mencionada en los versos anteriores) y el desierto uruguayo.

¹⁰⁸ «Seguidme juntos a escuchar las notas / de esa elegía que en la patria nuestra / el bosque entona cuando queda solo, / y todo duerme entre sus ramas quietas; / creced laureles, hijos de la noche, / que esperan liras para asirse a ellas, / allá en la oscuridad en que aún palpita / el grito del desierto y de la selva» (Zorrilla de San Martín 1888: XII).

de Madrid, lo hunden como poeta. No. El himno de las olas no puede tener letra. El espectáculo del río, el del mar mismo, el de las montañas, las grandezas de la naturaleza pueden *hacer sentir al poeta, inspirarle sublimes pensamientos*, pero ninguna de esas grandezas *sienten ni piensan*. Muchas veces, la poesía presta vida, distinta de la inanimada a la naturaleza, cierto, y es inútil que se recuerde la *Profecía del Tajo* para demostrarme que tan gran maestro, uno de los clásicos, hizo hablar a un río, porque estamos en un caso distinto, pues aquí se trata de lo descriptivo y nunca describiendo dicen los poetas que los ríos tienen la facultad de pensar sino que en el *sentido fabuloso*, hacen hablar a los ríos y, si el jefe de la rama salmantina prestó no solo voz al Tajo¹⁰⁹, sino que le dio cuerpo y proporciones de ser humano, no imitó en ello más que a los mitológicos de la antigüedad, que hasta hicieron representaciones esculturales de los ríos (1888ab: 4).

Que un académico correspondiente de la Española cometa tales desaciertos es cosa que a mí me vuelve loco. No menos peregrino es que quien aspira a tratar a Homero *de tú por tú* diga que de los labios brotan

*las plegarias, vestidas de elegías*¹¹⁰

dando así cuerpo a la oración y sacándola del templo para acompañarla a casa de la modista. Abstracciones de concepto para materializar lo inmaterial en buena hora que se le ocurran a Zola, a Flaubert y que figuren, si se quiere, en libros como mi *Prostituta*, por ejemplo¹¹¹, pero que en el *Tabaré* se acepte como pensamiento engrandecedor, y épico por ende, que las plegarias pueden andar desnudas o vestidas y que las elegías puedan colgarse de un guardarropa

*Vive Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un millón por describilla*¹¹².

[...] El señor Zorrilla de San Martín dice que no concibe el arte sin *la belleza de la forma*, pero que sin embargo «no cree que esté dogmáticamente establecida *la forma de la belleza*»¹¹³.

La belleza en efecto no tiene forma preceptuada. Pero ese argumento es bueno para nosotros los prosistas, y ese concepto de la obra de arte no es propio tampoco de un romántico, porque después de todo pertenece al de los naturalistas y positivistas.

La estética nuestra, que es la estética moderna, no considera la obra de arte como un medio artificial de conmover ficticiamente porque esta hipótesis de ustedes los románticos la contradecemos nosotros reivindicando para lo bueno, lo útil, lo agradable y hasta para lo malo, lo perjudicial y lo repulsivo la virtud de producir emociones estéticas. Lo bello tiene una frase

¹⁰⁹ A Fray Luis se le considera el representante más destacado de la escuela salmantina del siglo XVI, diferenciándole de otras escuelas poéticas de la época.

¹¹⁰ El verso se refiere a Magdalena una vez hecha cautiva por Caracé (de ellos nace Tabaré): «Sus labios las sonrisas olvidaron. / Solo brotan de entre ellos / las plegarias, vestidas de elegías, / como coros de vírgenes de un templo» (Zorrilla de San Martín 1888: 21).

¹¹¹ La referencia a *La prostituta* la eliminé en la versión de *La Mujer* cambiándola por *Le Rêve* de Zola.

¹¹² Versos con que comienza el celebrado soneto de Cervantes «Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla» tras la muerte de Felipe II. «Vive Dios» es una variante del más común «Voto a Dios».

¹¹³ Zorrilla de San Martín incluye en *Tabaré* un «Índice alfabético de algunas voces indígenas empleadas en el texto» donde explica el origen de las mismas. En la entrada de «Tabaré», de donde extrae López Bago el texto, el poeta uruguayo justifica la forma asonantada y sin octavas reales de su epopeya según recomendaban los tratadistas: «Inoculad el espíritu épico en un organismo literario hermoso, y habréis realizado la epopeya. [...] La epopeya no es una forma literaria; lo que la caracteriza es el agente que imprime movimiento e impone desenlace a la acción» (Zorrilla de San Martín 1888: 296).

de Milsand que lo describe: «Lo bello no es más que una de las octavas del inmenso teclado del arte»¹¹⁴.

Cierto. No *hay forma para la belleza*, el mismo Véron añade que la admiración al genio del artista hace que no tengamos en cuenta la repulsión que a veces nos produce con los objetos representados, de donde se deduciría el absurdo de que tampoco *hay fondo*. Para lo que no hay forma es para la admiración, porque el que admira no analiza y viceversa, el que analiza no admira. Kant define lo bello como el objeto de una satisfacción *desinteresada* y para discutir necesitaría saber lo que entiende por *belleza* el señor Zorrilla de San Martín, y llega a tanto mi conocimiento de la confusión que reina en el cerebro del autor de *Tabaré* acerca de la estética, que estoy seguro, una vez dada la definición, de probarle que no conoce la verdadera acepción de esta palabra, o que a lo sumo sabe de lo que anda por ahí como definición en los manuales para uso de los estudiantes de instituto. De lo contrario, ¿cómo sería posible que el señor Zorrilla de San Martín considerase como versos y como poesía bella, en *su fondo*, las estrofas que dejo citadas de *Tabaré* en todos estos artículos?

Eso de que la belleza no tiene forma, dicho por un versificador, aunque sea versificador de asonantes, es buscar una retirada, para el caso de derrota, y encontrarla seguramente, cuando le den la batalla los retóricos. Pero yo no soy retórico y en este terreno como ve pongo a discusión su teoría en relación con el libro, con *Tabaré*, con el llamado *poema épico* (1888ac: 4).

El astro que pasea las colinas,
con su dulce mirada
seguí a la española que en la tarde
paseaba tristemente por la playa.

Dice por ejemplo en otra estrofa, de cuya mala versificación no hablaré, y sí únicamente ruego al lector se fije en el pensamiento, en la imagen buscada, que es la del sol convertido en tenorio callejero de Blanca cuando la española sale a paseo; en cuanto a la mirada que pasea las colinas, véase lo que tantas veces he dicho con respecto a la impropiedad con que el señor Zorrilla de San Martín usa de los verbos, permitiéndose con ellos lo que sin duda por error tiene por licencia poética, y es un verdadero libertinaje gramatical.

En otros dos versos dice:

¡La desgraciada estirpe que agoniza
sin hogar en la tierra ni en el cielo!

con lo que este católico materializa el concepto de la vida eterna de ridículo modo, suponiendo que las almas tendrán casas y vivirán como inquilinos en el cielo, de igual modo que viven aquí los cuerpos. Proposición herética, señor Zorrilla de San Martín, que incluirá el *Tabaré* en el *Índice*, si la Sagrada Congregación llega a leerla¹¹⁵. Irá a figurar en la lista de obras que no

¹¹⁴ Esta cita y las dos posteriores están extraídas de Hennequin (1909: 24-6 y 29). López Bago entrecomiella una parte del texto de Joseph Antoine Milsand, atribuyéndose otra: «Lo bello, o por lo menos lo que se ha designado bajo este nombre, lo agradable..., no es más que una de las octavas del inmenso teclado del arte. Lo triste, lo terrible, lo extraño y hasta lo feo, caben en él de igual manera que lo gracioso, lo elegante o lo admirable. Comprende todos los valores emocionadores, todas las clases de cualidades por las cuales las cosas reales o verosímiles son susceptibles de ejercer en nosotros atracción o repulsión» (Hennequin 1909: 24-25).

¹¹⁵ La Iglesia católica publicó desde el siglo XVI al XX un listado de libros recogidos en el *Index librorum prohibitorum* [*Índice de libros prohibidos*] y catalogados como nocivos para el catolicismo, actividad llevaba a cabo por la Sagrada Congregación del Índice. Se llegaba a castigar con la excomunión no solo a los escritores, sino a los lectores y distribuidores.

están conformes con el *Syllabus [sic]*¹¹⁶, en la lista en que figuran las de Eugenio Sué; el *Tabaré* al lado del *Judío Errante*; ¡al lado de las obras de Zola, al lado de las mías! ¡Bienvenido sea el poeta a la fila de los excomulgados!¹¹⁷

[A]demás de decir no que las abejas *liban* (verbo poético) sino que *sorben* (verbo prosaico y que además no es exacto, porque *libar* no es *sorber*)¹¹⁸, encuentra el autor de *Tabaré* una nomenclatura o, mejor dicho, una clasificación peregrina para las vírgenes. Hasta ahora en la Biblia sabíamos que existían las vírgenes prudentes y locas¹¹⁹, pero en esta epopeya el señor San Martín dice: «Vírgenes *transparentes* / Que os colgáis en las ramas de los molles»¹²⁰. Lo que me hace sospechar que para el poeta hay vírgenes *transparentes* y *opacas* así como para Quevedo todas eran y estaban algo confusas (1888ag: 4)¹²¹.

Es en la última entrega donde López Bago, más allá de hablar de impropiedades gramaticales y poéticas, incide algunos aspectos característicos del romanticismo como la inverosimilitud de las situaciones y los personajes calificando a Tabaré de un «pobre ser enfermo y pusilánime, que se enamora de Blanca [y que se] content[a] con amar a Blanca desde lejos, como a amaba Grilo a Cuba¹²²» (18884ag: 4). Y sobre la trama del «Libro tercero» dice:

Resulta también fallida. Todo el asunto se reduce a que en un ataque de los indios *charrúas* a los españoles, el cacique *Iamandú*¹²³ se apodera de Blanca; un rapto de un indio, el cual se refugia con su presa en un bosque donde *providencial* o casualmente *Tabaré* estaba y este mata a *Iamandú* y amante platónico de la española, lleno de respetos y cortés por todo extremo, hecho en fin el *charrúa* un cumplido caballero, la conduce a *hombros* a las cercanías del villorrio español, recibiendo en pago una estocada de don Gonzalo de Orgaz que lo cree el verdadero raptor. Y aquí termina el poema, es decir, aquí paz y después gloria (López Bago 1888ag: 4).

¹¹⁶ El *Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores* [Índice de los principales errores de nuestro siglo], publicado en 1864 junto con la encíclica *Quanta cura* durante el pontificado de Pío IX, condenaba en 80 proposiciones lo que entendía como errores del siglo como el panteísmo, el naturalismo, el socialismo, el comunismo, etc.

¹¹⁷ Todas las obras de Eugène Sue y de Zola estuvieron prohibidas por el *Index*. En el caso de Zola fue a partir de un decreto de la Sagrada Congregación, pero posterior, en 1894, y López Bago nunca estuvo en él. No hacía falta estar en él para caer en la excomunión. López Bago se presentó en su primer artículo en *El Censor* como «cuatro veces excomulgado» (1888b: 1). Y en su primera novela *Los amores* (1876), en palabras de Alejandro Sawa, provocó «los alaridos salvajes del clero y [...] los anatemas rabiosos que tiraron contra la bella y soñadora cabeza del joven combatiente, sin conseguir herirla» (1895: 296); posteriormente, como ya se ha dicho, fue procesado por *La prostituta*, *La Pálida* y *El cura*, a las que seguramente alude en esas excomuniones.

¹¹⁸ *Libar*: ‘chupar suavemente el jugo de una cosa’ (NTLLE, DLE 1884); *sorber*: ‘Atraer con el aliento un líquido hacia lo interior de la boca’ (NTLLE, DLE 1884). En el DLE actual (2014) sí se consideran sinónimos definiéndose *libar* como: ‘dicho especialmente de las abejas: sorber suavemente el jugo de las flores’.

¹¹⁹ Alude a la «Parábola de las vírgenes locas y prudentes», hoy traducido como «necias y prudentes» (Mateo 25, 1-13).

¹²⁰ El *molle* es un tipo de árbol originario de América del Sur.

¹²¹ La sátira a los «virgos falsos» constituye un lugar común en Quevedo.

¹²² En su poesía «A Cuba», Grilo escribe: «Para amarte desde lejos / me basta ser español» (Fernández Grilo 1891: 182).

¹²³ En el libro está escrito como Yamandú.

No hay duda de la sátira al género romántico en esas figuras arquetípicas llenas de nobleza y virtud —«espíritus puros que no comían ni bebían» (1884c: 456), como las denominaría en «Naturalistas e idealistas» de julio de 1884 en *La Ilustración Militar* de Madrid, su primer gran texto de adhesión incondicional al naturalismo—, capaces de todo por amor; y en el argumento folletinesco y lleno de drama.

Concluiría apelando a su parcialidad crítica y denostando por completo la obra, sobre todo, al comparar el ejercicio poético de Zorrilla de San Martín con el de Bécquer:

Deseo que se tenga en cuenta la exactitud de mi crítica. Está arreglada al texto. Perfectamente ajustada a lo que el señor Zorrilla dice. Así he procurado hacerla desde el comienzo. Con sus mismos versos he demostrado sus prosaísmos, sus ripios, lo lejano que está de las grandezas de la epopeya. Y esto se demuestra sobre todo en la página 218, en la que tiene la mala ocurrencia de hacer una imitación de Bécquer, y como Bécquer poetizaba la realidad, vamos a ver, palpablemente, cómo hace una prosa detestable en verso y cómo convierte en un concepto vulgar y pedestre, el señor Zorrilla, una expresión del malogrado Gustavo.

Todo el que haya leído las *Rimas* sabe que una de las del que escribí, «Las Golondrinas», empieza así:

Cuando me lo contaron, sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas,
me apoyé contra el muro, y un instante
la conciencia perdí de dónde estaba¹²⁴.

Eso es ser poeta, porque eso es poesía. Pues el señor Zorrilla de San Martín imitando a Bécquer o *coincidiendo* con él, da al mismo pensamiento esta expresión.

Cuando se lo dijeron,
la planta vaciló de Don Gonzalo;
perdió el mundo las formas a sus ojos
y, para no caer, se asió de un árbol.

¿Hay quien después de conocer la rima de Bécquer pueda tolerar semejante estrofa?

En casi todas las páginas de *Tabaré* encuéntrase estos defectos de forma y de fondo, y en las que existe la belleza, es solo bajo el concepto lírico, sin remontarse a la grandiosidad de lo épico.

En cuanto al asunto, la *extinción de una raza*, indudablemente, es asunto bastante para la epopeya. Pero el señor Zorrilla de San Martín lo ha desarrollado de tal desacertada manera, con tanta sencillez, concretándolo a la pasión amorosa del indio hacia Blanca, que resulta *Tabaré* un idilio de miles de versos.

En papel de lujo, esmeradísima impresión, y encuadernación muy bonita (1888ag: 4).

Ya se ha visto anteriormente que coincidió en muchas de su valoraciones con otras críticas, como en ese lirismo becqueriano alejado de lo épico, en los versos asonantados o en lo inverosímil de los personajes. Pero, desde luego, ninguno llegó a la sátira lopezbaiguiana, por muy justificada que estuviera.

124

Comienzo de la rima XLII.

Estas nuevas entregas le valieron, según menciona, los ataques de las «camarillas literarias» partidarias de Zorrilla de San Martín, que le reprocharon que se mostrara más duro en este nuevo análisis, comportamiento del que se jactó:

Y he aquí los peligros en que la indulgencia, que según la frase vulgar *hace la vista gorda*, pone a los críticos que se declaran críticos benévolos. Peligros en que yo me veo metido, pues ahora los partidarios del señor Zorrilla de San Martín ponen el grito en el cielo y me reprochan la censura exclamando: «Usted era indulgente con el *Tabaré*, nosotros queremos la indulgencia aquella, si ahora se convierte usted en justiciero ¡eso no puede ser! Eso es incurrir en una contradicción literaria». Y, a renglón seguido, viene la amenaza que no me intimida: «Si usted se contradice pierde la autoridad crítica, lo desautorizamos a usted».

Pues bien, me sacrifico gustoso, gustosísimo, porque esa palabra *autoridad*, que yo detesto, no la quiero tampoco para mí. Y mucho menos *la autoridad de crítico indulgente*. Prefiero ser *justiciero sin mando*. Y pido a los dioses que si volviera a incurrir en benevolencia, me concedan como ahora el bien de la mayor contradicción posible y hasta imposible (1888ab: 4).

Con sorna llega a calificar su examen en *El Censor* como realizado «en aquel Octubre de mi benevolencia» (López Bago 1888ab: 4). En esto coincidió de nuevo con el pensamiento de *Clarín* que en *Un viaje a Madrid* (1886: 8) defendía que: «Sigo pensando que uno de los mayores males de nuestra vida literaria actual es la benevolencia excesiva de la crítica [...]. Que me llamen cruel, duro, implacable, apasionado [...], ¿qué importa? Más razón tienen los que dicen que debo seguir los impulsos de mi temperamento».

Años después, bajo el pseudónimo *Pinche*, López Bago reutilizó partes del texto de los días 30, 2 y 14 para dar forma a dos artículos en el álbum-revista *La Mujer* de Buenos Aires (donde desarrolló una ingente actividad bajo distintos pseudónimos o de forma anónima, algo muy habitual en su carrera periodística) en la sección «A la minuta» en los números 41 y 42 de 1899 (1899j y 1899m). Su animadversión es notoria y le hace prologar hostilmente el estudio de *Tabaré* aludiendo, además, al poeta uruguayo Rafael Fraguero, al que satirizó de forma continua en esa revista y del que trataré más adelante:

Hace falta escribir mucho acerca de este tema. Se trata de algo que ha escrito el señor Zorrilla de San Martín hace años y que desde hace años viene circulando en el mercado de libros como una epopeya.

Se trata de otro Fraguero de tamaño monumental, y de un caso mucho más grave.

Porque eso de creerse poeta épico y hacérselo creer a don Juan Valera es demasiado (López Bago 1899j: 4).

El periodismo naturalista de la *Colección de artículos* (1884) de Sansón Carrasco

El 21 de diciembre dedicó su última crítica a la literatura uruguaya en *La Opinión Pública* a la *Colección de artículos* (1884) de Daniel Muñoz (de pseudónimo *Sansón Carrasco*, tomado del celeberrimo personaje del *Quijote*), al que consideró como una promesa del naturalismo hasta que cambió de opinión en su etapa en *El Liberal* por sus escritos en *La Razón*.

Ya se ha hablado de su novela *Cristina* como uno de los vacilantes tanteos de práctica realista-naturalista en Uruguay. Para Pérez Petit es la única novela como tal antecesora de *Ismael*, ya que «plantea un problema social-religioso y los tipos se nos muestran animados con un principio de psicología» (1938: 41). Roxlo, incluso, equiparó *Cristina* con *Doña Perfecta* de Pérez Galdós en el sentido de considerarla una novela de tesis de un «punzante [...] realismo tendencioso» (1912: 187) que «levantó protestas y aclamaciones» (1912: 200) por su crítica religiosa, diferencia significativa respecto a *Los amores de Marta*. Y más aún, mientras que Carlos María Ramírez confiesa en el «Prefacio de la primera edición» que diseñó su novela en Buenos Aires «ocup[ando] parte de los ocios de una temporada de campo [y que] [l]ejos de mi patria, me gustan y consuelan las regiones de la imaginación» (1884 I); Muñoz, en el pequeño prólogo a *Cristina* en *El Lunes de La Razón* (que no aparece en el libro), justifica los errores que pueda tener su novela porque «todo mi tiempo lo absorbe la tarea del diario que dirijo, en el que cada día colaboro sin descanso», pero deja claro que «este primer cuadro [está] tomado de la realidad, como todos los demás que sucesivamente publicaré. No invento nada», aunque lamenta «la precipitación de que forzosamente ha de resentirse una obra escrita sin preparación ni estudio» (1883: 21), es decir, no haber podido aplicar el método naturalista. Esto resulta trascendental para entender el poso zolesco de Muñoz, que se verá reflejado en algunos de sus artículos. Sin embargo, López Bago, enemistado políticamente con Muñoz, no concedió mérito alguno a la obra y se mofó de ella en una pequeña píldora de «A vuela pluma» de *El Liberal*. Así, al considerar Muñoz en su periódico que Herrera y Obes se había inventado una entrevista, López Bago refutó irónicamente que la única mala invención eran los «diálogos como aquellos famosos que ocurrían entre los personajes de su novela *Cristina*. Que pasará a la posteridad, si no como monumento de las letras patrias, como guardacantón por los menos» (1889d: 2). De igual forma, en «Don Daniel Muñoz, prosista» despreció su escritura con motivo de la publicación en *La Razón* de unos versos del general Benigno Carámbula con fines burlescos: «[*La Razón*] [c]rítica, sí, o, mejor dicho, pretende *titear* al Sr. Carámbula¹²⁵, y no lo consigue. Se limita a decir que el Sr. Carámbula *manosea* las musas. Y nosotros nos limitamos a contestar que el Sr. Muñoz no las manosea. Las prostituye» (1889e: 1).

No sucedió así con su análisis de la *Colección de artículos*, aunque la mitad del texto está dirigida al doctor Juan Carlos Blanco, autor de la introducción. En esta, Blanco expone las razones de la tardanza de la llegada de una literatura uruguaya y argentina por el clima de inestabilidad que había reinado en esos países causado por su pasado bélico (guerras de independencia, dictadores, insurrecciones) propicio para la poesía y para el periodismo político como armas de agitación y de combate, pero no para el libro entendido como «capítulo meditado de ciencia o arte» (Blanco 1884: XIII) y «como producto de su zona, de su cielo y de sus hijos» (XII). A partir de 1875 estima que se pudieran «incorporar [...] los progresos y las conquistas de la civilización moderna [al encontrar], de este lado del Atlántico, fuerzas preparadas para comprenderl[os] y asimilarl[os]» (XI). Esa civilización moderna estaría representada por un tejido económico en continuo crecimiento, una formación universitaria de calidad y una febril actividad cultural, aunque subraya que si

¹²⁵

Titeo se define como la ‘acción de titear o burlarse de alguien’ (Bayo 1931: 244 [Americanismo]).

bien en el año de su prefacio «la literatura no es todavía un elemento de poder social, es ya en los dos pueblos del Plata una aptitud y un campo abierto a la actividad del pensamiento» (XIV) donde «[l]a observación del naturalista, la investigación filosófica, histórica, crítica, convergen hoy de escogidos cerebros a la producción de la obra de ciencia o de arte» (XIV-XV). Esto lo ejemplificaba con varias obras señeras en sus disciplinas que se estaban gestando en suelo uruguayo producto de una gran preparación y de un estudio reposado. Con todo, la prensa siguió ejerciendo un gran dominio ya que generaba mucho dinero, aunque había que escribir abundantemente para poder vivir con cierta holgura, como hizo López Bago. Hasta *Clarín* lamentaba en carta a Pérez Galdós sus inquietudes por cumplir con los plazos marcados: «[i]Ay, don Benito!, ya tengo tres hijos y solo en juguetes me gastan un dineral; de modo que escribo como un cavador, y a veces apenas sé lo que digo» (cit. desde Ortega 1964: 258).

Una vez analizadas las causas de la demora de una obra nacional, Blanco pasa a hablar con elogio de Muñoz haciéndose eco de «la pregunta obligada, la pregunta de moda» (XVII) cuatro años antes de la llegada de López Bago: «[H]oy, en literatura, lo primero que se trata de saber es a qué escuela literaria pertenece el escritor, a la realista o a la romántica» (XVII). Y, si bien califica sus textos de «artículos de costumbres y bocetos literarios [que solo muestran] la faz del paisajista y del escritor» (XVII), respondió que «[como] los elementos principales de que se sirve nuestro autor son la observación y el análisis [...] se le pudiera colocar entre los escritores de la escuela realista, si es que el realismo por sí solo constituye escuela o género literario. Zola es el primero que recomienda el análisis y la observación en su filosofía del naturalismo» (XVIII). No obstante, Blanco repudiaba la obra de Zola, como dejó claro en septiembre y octubre de 1882 con sus extensas conferencias «La novela experimental» e «Idealismo y realismo» (que se suman a la ya citada de Melián Lafinur) dadas en el Ateneo de Uruguay, condenando la búsqueda del cientificismo sin tener en cuenta la emoción humana. Como aprecia en el prólogo, el problema que veía en la novela experimental era lo «infecundo [que] es el realismo por el realismo [porque] el afán de observar y analizar [llega a dar] una importancia trascendental a hechos y cuestiones secundarios, que solo sirven para debilitar la idea principal, objeto de la obra» (XVIII). De este problema libra a Muñoz que «no obstante su preferencias por el género descriptivo y sus inclinaciones hacia la escuela naturalista, ha sabido salvar esos obstáculos del realismo por el realismo puro, mostrándose casi siempre sobrio en los detalles y tratando a la vez de realizar la *precisión en el arte*» (XIX).

Del valioso texto de Blanco solo le preocupó a López Bago la mención de una serie de escritores con los que aquel ilustraba el notable rumbo tomado por la cultura uruguayo y argentina, y por el que sacó su carácter más desafiante retomando el tema de las camarillas literarias por las que «la literatura americana, que pudiera dar fruto sabroso, no produ[ce] sino cizaña y jaramago»¹²⁶ (1888aj: 4). Sin embargo, no adopta un discurso higiénico-literario, sino que se refrena al estar ante una obra que considera digna de la crítica seria:

¹²⁶ La cizaña y el jaramago son consideradas malas hierbas.

No poco esfuerzo para dominar mi voluntad he tenido que hacer, puesto que la tal y mi deseo me llevaban a comenzar este artículo a encararme con el doctor don Juan Carlos Blanco, y decirle cuatro frescas a propósito de la «Introducción» que firma apadrinando este libro.

[...] ¿Puesto que se trataba de redactar un prefacio a una colección de artículos en su mayoría reveladores de un buen escritor de costumbres, había más, señor mío, que *ceñirse a la suerte*, y callar respecto de aquello de lo que, como recomendaba muy eficazmente quien recordará Muñoz, debe dejarse quedo, puesto que peor es meneallo?¹²⁷

Necesario no era, señor doctor Blanco, emprender esa excursión por la literatura argentina y uruguaya hecha no a la manera de análisis acerca del movimiento intelectual, sino más bien como revista de salones en que se van citando los nombres de las damas y los trajes que para el baile vestían, pero en último caso si tanta comezón sintió de las alabanzas, ¿por qué no imitó, voto a los tales, el procedimiento puesto en boga por los revisteros cuando en este compromiso, y aun tratándose de personas del bello sexo, si bien tienen obligación de no dejarse ningún nombre en el tintero por riesgo de *piques* y enojos de la vanidad femenina, a las que son hermosas encomian por su cualidad y para las feas tienen preparado en el cajón de los adjetivos un molde en el que las hacen figurar como señoras y señoritas *simpáticas, discretas e inteligentes*?¹²⁸

[...] Puesto que *Sansón Carrasco* era, a su juicio, un buen escritor, en mejor hora hubiéralo utilizado el prologuista como látigo para pegar a los *malos*, que no como incensario para zahumar medianías¹²⁹ [...].

¿Qué autoridad ha de merecer la recomendación de lectura, que implica siempre este trabajo de prólogo e introducción, hecha por un literato que, si califica a Muñoz de bueno, por tal y por eximio considera al autor de *Los Amores de Marta*, juzga lirismo de la más alta nota el del señor Zorrilla de San Martín, llama literato de estirpe a Miguel Cané, a quien compara nada menos que con Edmundo de Amicis, y tiene a Mitre como poeta?

Deje, deje el doctor para los cuidados de la gacetilla y de la crónica diaria en la prensa, deje para la misión de esas tiendas de vender periódicos el uso del *bombo*, y compadecza como debe compadecerse la ruda profesión a que se dedican los revisteros que a la postre pudieran ellos replicar a la censura lo que el loco del cuento cervantino: «¿Y les parece a usarcedes que es poco trabajo trinchar un perro?»¹³⁰. Déjelo y siempre que tenga que ejercer la crítica presente su renuncia del cargo que hayan querido conferirle en esa malhadada *Sociedad de Elogios Mutuos* que tanto prospera, por cuya ruina es preciso trabajar para que no se imponga y reine la decadencia literaria.

¹²⁷ *Peor es meneallo*: ‘expresión que denota que no es oportuno volver a tratar un asunto por considerarlo inconveniente o para evitar una situación embarazosa’ (DLE 2014). Con «quien recordará Muñoz» alude a Cervantes, que hizo famoso este dicho en el *Quijote*.

¹²⁸ *Revistero*: se refiere al *revistero de salón* (o *de salones*), cronista de los eventos de la alta sociedad. Era considerado «el tipo más cursi entre los escritores [y se veía] [o]bligado por razón del oficio a prodigar el adjetivo y a llevar amplia provisión de miles y confituras para endulzar sus crónicas» (Araujo 1914: 184). Había revisteros de teatros, de toros, políticos..., esto es, especialistas en la crónica de su materia.

¹²⁹ En esta frase se cifra el modo de entender la crítica de López Bago.

¹³⁰ Es decir, ‘¿Les parece fácil nuestro trabajo?’. Final del celeberrimo primer cuentecillo del loco del prólogo de la segunda parte del *Quijote*. Hay una errata en *trinchar* por *hinchar*. Como jovialmente cuenta Araujo (1914: 184): «Hay, sin embargo, que compadecer a esos infelices, que tienen que estrujarse el ingenio para encontrar un *gentil* con que adjetivar al esperpento aristocrático de la marquesita de la Gamella, o un *majestuoso* que aplicar al tipo obeso de la condesa de Estiricón».

Y he aquí, cómo habiéndome propuesto resistir a la voluntad, esta, como siempre, canta victoria, y he dicho sintéticamente al prologoista todo lo que yo sentía y pensaba acerca de su «Introducción», en lo que considero de principalísima importancia (1888aj: 4).

Años después, en *La Ilustración Sud-Americana* de Buenos Aires, se quejaría de los tejemanejes de esa *Sociedad* compuesta por «pseudo-literatos» (1901: 352) en términos parcidos en los que lamentó el trato que se estaba dando a *Ismael* y a Acevedo Díaz:

No estamos muy sobrados de buenos escritores [en Argentina], aunque otra cosa digan las funestas «Sociedades de Elogios Mutuos», fundadas aquí como en todas partes en cuanto aparecieron los primeros aficionados a escribir, bueno o malo, tuerto o derecho y quisieron estos tales, y aun lograron, usurpar reputaciones de literatos.

[...] [C]uando un autor que merece nombre de tal se decide a publicar una obra digna de ser llamada así, véndela con éxito, no obstante el silencio que la susodicha «Sociedad de Elogios Mutuos» establece como consigna para impedirlo, cerrándole las puertas de la propaganda (1901: 351-2)¹³¹.

En la segunda mitad del artículo, López Bago profundiza en el germen naturalista de la *Colección de artículos*. Sorprende que esta obra haya sido olvidada por la crítica, más enfocada hacia el terreno novelístico ya que, como el título indica, se trata de una recopilación de artículos periodísticos «improvisados, [...] escrito[s] bajo el apremio de la máquina de escribir» (1884: XIX), como dice Blanco, y que versan sobre distintos temas de actualidad. López Bago no considera la recopilación producto de un «naturalismo completo» porque entiende que solo cumple con la fase de *observación* y no con la de *experimentación* (entendiendo esta como el análisis de la observación), y por algunas impropiedades periodísticas nacidas de la preocupación por la forma:

Así pues, *a pesar* de que el doctor don Juan Carlos Blanco lo afirma, Daniel Muñoz es un notable escritor de costumbres, lo que equivale a decir que es un naturalista. No hace muchos días que en este mismo periódico tuve ocasión de considerar también como afiliado a nuestro método y como gran escritor al señor Acevedo Díaz, no por ser el autor de *Brenda* sino como novelista en su libro *Ismael*. El señor Muñoz, articulista, solo tiene y adopta del naturalismo una de las fases, la descriptiva, y en ella prueba su *talento de observación*. El experimentador podrá profundizar tanto como analítico, aunque sospecho que para llegar al naturalismo completo necesitaría el autor de la *Colección de artículos* desprenderse un tanto de las preocupaciones que da el género literario a que con mayor asiduidad se ha consagrado y perder los hábitos del periodismo (1888aj: 4).

El *costumbrismo* al que hace referencia López Bago ha de entenderse como una evolución de los anecdóticos *cuadros costumbristas* practicados por Mariano José de Larra o Ramón de Mesonero Romanos (a los que mencionará a continuación), entre otros. Para Blixén, como desarrolló en «Novela nacional», la *novela de costumbres* era sinónimo de

¹³¹ El término *Sociedad de elogios mutuos* era usado en la época en España. José María de Pereda ironiza en *Esbozos y rasguños* (1881: 19) sobre la manera con la que los editores eligen los libros que publican únicamente leyendo el nombre de su autor encumbrado por «una sociedad de elogios mutuos entre los literatos, que se encarga de labrar reputaciones».

novela realista-naturalista, de ahí que definiera a Pérez Galdós como «el más notable pintor de costumbres» (1890: 148) en el artículo «Pérez Galdós. (A propósito del primer volumen de *Fortunata y Jacinta*)». Como se ve, la crítica a Muñoz no es hiriente al considerarle futura promesa naturalista. Tampoco en la amonestación de su retoricismo periodístico en las descripciones, alejado de la espontaneidad y la veracidad naturalista:

Voy a ser más explícito. Daniel Muñoz hace descripciones que solo tienen un defecto, la preocupación de la frase, que debe abandonar a los románticos puesto que es su único tesoro, y el exceso de las imágenes que le da cierto carácter retórico. Daniel Muñoz debe perder algo de gracejo si no quiere que los naturalistas le tengamos, como a los escritores festivos, por hombre enemigo de la idea, condenado a la paradoja a perpetuidad y a la nota de ingenio para el lenguaje solamente, sin emprender la marcha libre y elevada de la inteligencia.

Estos son defectos adquiridos en el periodismo. Los patrones que dan en Francia Aureliano Scholl, Alberto Wolf, Pedro Veron y otros ingenios que han puesto de moda el artículo de bisutería literaria¹³², y en España Isidoro Fernández Flórez¹³³, Fernández Bremón y Ortega Munilla son tan diferentes de aquella buena y sólida mercancía que llevaba como marca de fábrica los nombres de Larra, Mesonero de Romanos y Antonio Flores¹³⁴, que un escritor como Daniel Muñoz debería alejarse de ellos tanto cuanto más se quiera acercar al naturalismo. Para periódicos escribieron *Figaro* y *El Curioso Parlante*¹³⁵, y en nuestros días también para periódicos han escrito Castro y Serrano y Rodríguez Correa, pero los de ayer como los de hoy han tenido buen cuidado de no sujetar a las necesidades y conveniencias del periodismo, que no tiene *modos de dicción* sino modas, la seriedad y la importancia del trabajo literario (1888aj: 4).

Ese «artículo de bisutería literaria», término usado en la época, ya lo había mencionado al hablar de algunos fragmentos de *Tabaré* aplicables «al género insignificante, al que cultiva Grilo, a lo de bisutería, es, a saber, no a la literatura buena sino a la literatura bonita, a lo que en otro concepto llaman en las artes plásticas *pintura o escultura de venta*» (1888ab: 4). Y en «Los mudos por compromiso» de *El Liberal*, calificará los textos franceses como «lo que se llama en bisutería *artículos de París*» (1889c: 1), como se conocía a la afamada quincalla francesa. Se trata de la misma amonestación lanzada al Acevedo Díaz de *Brenda* como «escritor de cuerpo entero» y a la que no dejará de combatir en favor de la claridad y la sencillez naturalista. Y continúa:

El autor de «El viaje a Minas», «¡Cuánto chanco!», «La Feria», «Montevideo bajo la lluvia» y «El Patio de *El Nacional*» es el Daniel Muñoz literato, el que a mí me gusta. El autor de «Aquiles Lambertini», «Luis Mazzantini», «La Leyenda Patria», «Francisco Piria» y

¹³² Aurélien Scholl, Albert Wolff y Pierre Véron fueron críticos muy influyentes en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX. A Albert Wolff, tenaz opositor de Zola, le calificó como «un revistero sin más obligación que la de tener una idea cada semana» (1888am: 4) y que «vive de hacer frases, del chiste y de la chacota» (1889a: 7).

¹³³ De Fernández Flórez, conocido como *Fernanflore*, ya se ha citado antes que López Bago alude a los «alardes de frase que constituyen el atractivo de sus revistas» (1888n: 1).

¹³⁴ Sin duda, los tres costumbristas españoles más destacados, estando Larra muy por encima de los otros dos.

¹³⁵ Pseudónimo de Larra el primero y de Mesonero Romanos el segundo.

otros trabajos por el estilo, es el revistero, que hace periodismo, y el periodismo jamás gana coleccionándose en tomo.

Describe, pero no analiza, siempre que como en «El Cometa» el asunto es un pretexto para hacer gala de la descripción y esta por tal envanecimiento sobrecargada de imágenes y *empenachado* de frases (que diría Zola)¹³⁶ resulta poco exacta¹³⁷. Describe pero no experimenta, no porque el experimento sea ajeno y extraño a los artículos, sino porque en realidad la idea experimental no es arbitraria ni puramente imaginativa, debe tener siempre un punto de apoyo en la realidad observada, o sea en la naturaleza¹³⁸, y Daniel Muñoz ha preferido, excepto en los trabajos citados antes, tener muy en cuenta no la entidad literatura, sino la entidad periódico, y no herir las fibras delicadas de los suscriptores; porque tiene la preocupación de la retórica, y todavía no ha podido desecharla dando exagerada preponderancia a la forma.

La *Colección de artículos* es, pues, una *colección bellísima*, pero yo hubiera preferido una *bueno colección*, de que es muy capaz el travieso bachiller si se penetra más de que el dilema es muy sencillo. Ser literato o ser periodista, lo que equivale en suma a la frase del trágico: *To be or not to be*.

Daniel Muñoz es. Con esto queda sintetizada mi opinión de la manera más clara que concibo (1888aj: 4).

La crítica de López Bago pasa por ser un documento imprescindible para entender las vacilaciones literarias debidas a la llegada del naturalismo y a la persistencia del romanticismo, y para reconocer el paso del medio periodístico a la novela. Hay que notar, además que, de los artículos que elogia, «El patio de *El Nacional*» se publicó el 14 de marzo de 1882 (los otros son de 1883). Si atendemos a lo expuesto por López Bago, en lo que estoy de acuerdo, ya en una fecha tan temprana es posible notar cierta influencia realista-naturalista en las letras uruguayas. Y Muñoz es aún más claro en un artículo que sorprende que no mencione López Bago: «Una caravana de bohemios», del 24 de junio de 1883. En el texto describe a un numeroso grupo de cingaros que han acampado en Arroyo Seco, en Montevideo, y relata de primera mano su experiencia en el improvisado poblado no solo como observador, sino relatando los diálogos que tuvo con varias de esas personas e, incluso, una lectura de mano para decirle la buenaventura. Muñoz, en un texto sin esa «preocupación de la frase», no esconde el ambiente de pobreza y suciedad en que se mueven y cita un largo texto de Zola de los *Nuevos cuentos a Ninon* (1874; 1891: 146-9) donde el autor francés relata su visita a otros bohemios en Saint-Ouen, en París. A Zola, cuya obra demuestra conocer muy bien, le denomina «el gran pintor de la realidad» y «genealogista de los Rougon-Macquart» (163) y equipara su texto con el del francés: «Lo que Zola vio en los alrededores de París, es lo mismo que he visto yo aquí en los alrededores de Montevideo. La misma

¹³⁶ En *Nana* (1880a: 46), Zola utiliza la palabra *empanaché* (esto es, *empenachado*, ‘adornado con plumas o penachos’, *DLE* 2014) referida a un sombrero.

¹³⁷ En ese artículo, Muñoz, despierto desde las cuatro de la mañana para avistar un cometa, detalla desde su casa lo que ve hasta que amanece. El estilo, como indica el escritor español, abunda en descripciones e imágenes. Por dar un pequeño ejemplo: «La luna, brillante todavía, estaba en su ocaso, preparándose a zambullirse en el mar así que el sol asomase su cara chata por el Oriente. Las estrellas titilaban en la ancha bóveda del cielo, semejando las reverberaciones del sol sobre el cristal azulado de las aguas en los días de calma» (1884: 3).

¹³⁸ Esta frase pertenece a la *Introducción al estudio de la medicina experimental* de Claude Bernard aunque, seguramente, López Bago la recoge de *Le Roman expérimental* (1880b: 11) de Zola, que la cita: «[L]a idea experimental no es arbitraria, ni puramente imaginaria; debe tener siempre un punto de apoyo en la realidad observada, es decir, en la naturaleza» (Bernard 2005: 198).

inmundicia, la misma curiosidad por parte del pueblo, y la misma habilidad por parte de los bohemios para hacerse pagar la novedad que despiertan» (166). En el texto no analiza los males de esa bohemia, pero sí hace pública, aunque de forma más o menos amable, la cara más repulsiva de la sociedad. Y la mención de Zola y la exploración que hace del lugar y de sus gentes suponen un paso más a ese costumbrismo. Muñoz hace periodismo moderno y, por ejemplo, se adelanta al periodista (al *repórter*) del extrarradio madrileño que miró hacia la inmundicia en la última década del XIX.

El Inmigrante y la defensa a Émile Zola

Por otro lado, es notorio el descenso de actividad crítica desde el 2 de diciembre con la cuarta entrega de *Tabaré* hasta 14 con la quinta y última. Este silencio se debió, con toda seguridad, a la publicación por entregas de la novela *El inmigrante*, aunque no fue dada a la stampa el día 1, como se anunció (todavía el 30 de noviembre se informaba de su publicación para ese día) sino el día 4 y únicamente vieron la luz dos entregas más los días 6 y 8 de ese mes sin dar ninguna explicación sobre la suspensión. En las tres entregas (1888ad: 5; 1888ae: 5 y 1888af: 5), correspondientes a los capítulos I y II de la primera parte titulada «En Europa», se presenta a dos personajes: Agustín Calatrava, un buscavidas metido a político bajo el ala de Carlos Navarro y Rodrigo, y el médico Arturo Salces, ya conocido en las novelas lopezbaguianas *La soltera* (1886) y *La desposada* (1888). De hecho, se hace un pequeño resumen de ambas novelas para contextualizar su angustia por un contrato de retroventa previo a su boda con Rita López, ya explicado en *La desposada*, y por el que busca la ayuda de Calatrava para el préstamo de cuatro mil reales. Seguramente la segunda parte hubiera tratado de Montevideo, lo que hubiera dado al país una obra naturalista en todos los aspectos¹³⁹.

A pesar del cese de *El inmigrante*, López Bago continuó con sus columnas en el diario, no siempre rotuladas bajo el epígrafe «Campaña crítica», como ocurre con los días 15 (1888ah: 4), 18 (1888ai: 4), 22 (1888ak: 4) y 25 de diciembre (1888al: 4). Las dos primeras son una traducción del artículo «Le naturalisme» de Zola, publicado en *Le Figaro* el 17 de enero de 1881, donde hace un repaso de los orígenes del romanticismo y el naturalismo y que, por cierto, sirvió de base para «La doble evolución» de Acevedo Díaz, publicado en *El Nacional* de Montevideo en octubre de 1895. Zola remonta el naturalismo a Diderot, pasando por Stendhal, Balzac, Flaubert o los Goncourt para demostrar que él no es el inventor de ningún movimiento, sino que ya existía mucho antes, y aclarando que solo representa un paso más de ese naturalismo, una «evolución naturalista que se ha desprendido

¹³⁹ Un año después, *El Diario* («Sultos») se acordó de la novela de López Bago, estando ya en *El Liberal*, para menospreciar su fustigada pedantería como la de «tantos maestros ciruela que ponen escuela sin saber leer» satirizando que, pese al título, «[l]a publicación alcanzaba al capítulo trigésimo segundo y el tal «Inmigrante» protagonista de la novela aún no había salido de Madrid». A lo que respondió el autor español que: «El colega sí que no ha salido no de Madrid, sino del Limbo. En primer lugar, en la publicación no llegó a terminarse el capítulo segundo y, además, que el que es *inmigrante* en América antes es *emigrante* de alguna parte. Y es preciso saber quién es y de dónde viene toda persona, aunque solo sea personaje fantástico» (1889f: 1).

del romanticismo y que triunfa hoy. Esta evolución es indeclinable» (1888ai: 4). Y sigue con un pensamiento que hizo suyo López Bago: «En cuanto al novelista, en cuanto a mí, no creo absolutamente en nada más que en el talento. [...] Tened genio, procurad decir la verdad a vuestro siglo: la inmortalidad está en eso» (1888ai: 4). En este caso, el escritor español no omitió la pertenencia del texto a Zola especificando, además: «Por traducción Eduardo López Bago» (1888ai: 4). Sin embargo, las columnas del 22 y 25 de diciembre, que llevan por título «La profesión literaria» y que razonan acerca de la importancia de la independencia creadora y del peligro que conlleva el afán monetario en el literato, son un plagio de *Nos Gens de lettres* de Loliée (1887: 102-6, 112-7 y 120-3 [22 de diciembre]; Loliée 1887: 72-80 y 123-32 [25 de diciembre]), excepto unas pocas líneas del final del primer artículo donde vuelve al tema de la política y la literatura desarrollado en su crítica a *Ismael* y referidas a algunos escritores españoles como «[Adelardo] López de Ayala, [Tomás Rodríguez] Rubí, [Pedro Antonio de] Alarcón, [Manuel del] Palacio, qué sé yo cuántos, casi todos los del antiguo *Liceo* y los de la famosa *Cuerda Granadina* [que] en España tienen el pecado político sobre sus virtudes literarias»¹⁴⁰.

El 29 de diciembre y el 1 de enero de 1889 vuelve, por última vez, «Campaña crítica» con las dos entregas tituladas «Defensa de Mr. Émile Zola» donde hace un fervoroso alegato en auxilio de *Le Rêve* (1888), novela duramente desautorizada por algunos críticos por antinaturalista al abandonar la temática de los bajos fondos y considerarla «una obra casta» (1889a: 7) y de imaginación, conjeturándose que buscaba con ello entrar en la Academia Francesa —cuya candidatura, por cierto, fue rechazada en 1890—. El periodista español, aludiendo al durísimo artículo «La Fin d'un homme» que Octave Mirbeau dedicara a Zola el 9 de agosto de 1888 en *Le Figaro*, combate las opiniones que le tachan de «desertor del naturalismo» y de cometer «un crimen de alta traición [por] el deseo que pueda abrigar Zola de ingresar en la docta corporación» (1888am: 4), y apela de nuevo a su independencia crítica y su compromiso naturalista: «Si yo creyera a Zola culpable, más violento que todos los ataques había de ser el mío, puesto que, como naturalista, la herida que yo recibiera sería mucho más honda, y mi sensibilidad más exquisita que la del mismo Octavio Mirbeau» (1888am: 4). Aun así, olvidándose de su diatriba contra la Real Academia Española, llega a aseverar que «Zola académico representa algo más que la satisfacción de un vanidoso, representa el triunfo mayor del naturalismo» (1888am: 4). Y, además del aludido anteriormente «Trois débuts», cita varios fragmentos de *Les Frères Zemganno* de *Le Roman expérimental* (1880: 264-5 y 275-6) para evidenciar que el naturalismo no se detiene únicamente en lo sórdido, pensamiento que se había hecho tópico. Como traduce López Bago:

Me he cansado ya de repetir que el naturalismo es una fórmula y no una retórica, que no consiste en un lenguaje especial, sino en el método científico aplicado a los medios ambientes y a los personajes. De aquí, resulta evidente que el naturalismo *no consiste en la elección de los asuntos*: lo mismo que el sabio aplica su lente de observación a la rosa y a la ortiga, el novelista naturalista tiene por campo de observación la sociedad entera, desde el sa-

¹⁴⁰ Se refiere a las famosas tertulias de mediados del XIX, El Liceo Artístico y Literario de Madrid y La Cuerda Granadina, creada en la ciudad homónima y, posteriormente, con sede en Madrid.

lón hasta el tugurio. Solo los imbéciles convierten el naturalismo en la retórica de las letrinas (1888am: 4).

A lo que apostilla en otro artículo el novelista español:

Podemos hacer obras morales e inmorales, optimistas y pesimistas, y para que se entienda mejor, pudiera existir un escritor naturalista que fuese católico, apostólico romano, pues en último resultado el caso no sería menos absurdo que el de existir, como aún existen, médicos que no solo son espirituales, sino creyentes, y no solo creyentes sino devotos (1889a: 7).

Incluso hoy en día subsiste el prejuicio de pensar que naturalismo equivale a sordidez. Por ejemplo, Roxlo, en su *Historia crítica de la literatura uruguaya*, ya manifestaba que «incurren en error los que sostienen que el naturalismo nació condenado a ser la minuciosa pintura de lo feo y de lo repugnante» (1913: 393). De igual forma, Blixén en el prólogo de *Las hermanas Flammari* había justificado que «[e]l arte es tan vasto en sus horizontes, tan grande en sus proyecciones, que puede dar cabida a todo: al bien y al mal, a lo hermoso y a lo horrible, a la castidad y a la licencia; y en una palabra, a las ideas más encontradas y diversas» (1893: X). La defensa de López Bago es férrea, incidiendo en que no hace falta cumplir con todos los preceptos naturalistas ya que *Le Rêve* «obedece a esta última necesidad del naturalismo [la observación] y no a la primera de experimentación» (1889a: 7). Y volverá a cargar contra la moral romántica en un alegato en el que se trasluce mucha carga personal:

Le Rêve es lo que han dicho los editores franceses, y esa nota editorial la base, el secreto de toda ira que ha producido. *Es una obra casta*. Hiere de muerte a los que ya empezaban a dar carta de ciudadanía en la literatura al naturalismo, a condición de que este no invadiera el terreno de la moral, que los románticos querían explotar por su cuenta. Se nos acusa de ser los renovadores de la literatura obscena, de especular con ella, nos tiran fango a la cara, y no contentos con mancharnos han llegado a negar nuestro talento diciendo que solo sabemos hacer *libros verdes*.

Zola después de negar esto, y protestar en el terreno crítico durante muchos años, se ha decidido a escribir *Le Rêve*, la *obra casta*, para demostrar, con la fuerza terrible del hecho, que el naturalismo lo abarca todo, lo comprende todo, es un método universal como método científico. Los especuladores de la virtud, los que con la moral se han creado una renta, sin que para ello necesitaran tener talento, y han conseguido una condecoración, un sitio en la Academia, fortuna y honores, cuanto deseaban, se enfurecen ahora contra el maestro porque... si el naturalismo se lanza a la venta de artículos de moral y de géneros de virtud, ¡Dios mío!, ¡es seguro que todos esos mercachifles van a tener que cerrar su tienda! Es seguro también que el naturalismo llevará también cintajos en el ojal¹⁴¹, y que habrá señores académicos entre los que escribieron aquellos horrores que se titulaban *Nana*, *L'Assommoir*, etc., etc. (1889a: 7).

En la entrega del 29 no pierde oportunidad, además, para mencionar su estrecha relación con el novelista francés, de la que no tengo constancia: «[D]eb[o] advertir antes que la amistad que me liga con el novelista y el ser su correligionario no abonan nada en contra de mi imparcialidad» (1888am: 4), si bien es cierto que también presumió de cierta

¹⁴¹ El *cintajo en el ojal* alude de forma despectiva a las condecoraciones o distinciones académicas que se ponían ahí.

amistad con Alphonse Daudet al incluir una carta de este que alababa la traducción que hizo de su novela *Safo* y que se demostró que redactó el propio López Bago.

Como se ve, el periodista español estaba divulgando sin descanso las bases del naturalismo a los lectores uruguayos y no ahorró esfuerzo ni efusividad para hacerlo. Sin embargo, ese texto fue el último que dio a la imprenta en *La Opinión Pública*. No tengo constancia de la causa que le llevó a hacerlo, si fue despedido o se marchó *motu proprio*. Pero no acabó mal con Palomeque según se desprende de la mencionada primera carta a Acevedo Díaz: «Me envió usted a Montevideo un ejemplar de *Nativa* por conducto de nuestro común amigo el doctor Palomeque» (1891a: 1). Y eso que en su etapa en *El Liberal* cargó duramente contra él en alguna ocasión, especialmente por su *Historia de una serie de atentados* (1881) donde describió los excesos que, en su opinión, cometió el general Carámbula como Jefe Político y de Policía del departamento de Colonia entre 1880 y 1886. Quizás López Bago optó por abandonar un diario que no se posicionaba incondicionalmente con los colorados y ya tenía en mente fundar *El Liberal* para lo que necesitaba estudiar la situación político-social del país. El mismo Palomeque en febrero de 1889 le sitúa en un homenaje al expresidente Máximo Santos donde da cuenta de su apasionamiento político: «[E]l señor López Bago se levantó y manifestó que había conocido al general Santos en España y allí le había inspirado profunda simpatía, que después de oírlo hablar se ha transformado en fanatismo político» (1890: 84). No creo que fuera una causa económica por poca remuneración en el periódico de Palomeque.

Su etapa como crítico literario en Uruguay no debió terminar en *La Opinión Pública*. Palomeque refiere en enero de 1891 que «se publicaba, en la columna de *El Siglo*, una bien fundada crítica literaria, obra del fecundo escritor español don Eduardo López de Bago, del libro [de] Fernando Resasco [...] *En las Riberas del Plata*» (1892a: 13)¹⁴². No he podido consultar este dato de uno de los más importantes diarios montevideanos, pero lo asumo como cierto y más cuando López Bago dejó *El Liberal* el 31 de marzo de 1890 y no se marchó a Buenos Aires hasta 1891, lo que deja un espacio en blanco en el que pudo colaborar en dicho periódico. También entre su despedida de *La Opinión Pública* y su entrada en *El Liberal* el 1 de octubre de 1890 es más que posible que colaborara en alguna publicación.

Una sátira despiadada en Argentina: *Los buitres* (1891) de Rafael Fraguero

Aunque no pertenece a los dos periódicos citados, voy a concluir, por circunscribirse a la misma época, con una crítica al poeta uruguayo Rafael Fraguero, a quien López Bago recuerda que «tuve el gusto de conocer en Montevideo y el disgusto de que me lo presentaran como genio» (1899e: 13). Le aplicó en *La Mujer* el estilo satírico de *Tabaré* por su poema *Los buitres*, de 1891, aunque más superficial dado el carácter ligero y festivo de la revista y con varias estampas jocosas ilustrando el contenido. En esa época, al menos

¹⁴² Ferdinando Resasco publicó el libro en 1890 y fue traducido del italiano al castellano en 1891 por Antonio Sánchez Pérez (Madrid: Librería de Fernando Fe).

en España, el tipo de crítica higiénica y policiaca estaba dando sus últimos coletazos arrinconada por las nuevas corrientes (Sobejano 1965), pero fue la preferida de López Bago en *La Mujer* para castigar a escritores como Zorrilla de San Martín o Rubén Darío.

Fragueiro fue un niño prodigio y «empezó a hacer versos casi desde que supo escribir, desde los 10 años [había nacido en 1867]. A los 17 había publicado una pequeña colección de poesías, y dado al teatro una comedia [...] pero no se han confirmado las esperanzas inspiradas por sus precoces comienzos» (Fernández y Medina, 1895b: 69). Esta opinión del futuro truncado fue compartida por la crítica, con alguna excepción como la de Mario Falcao Espalter, que considera a Fragueiro «uno de nuestros grandes poetas [siendo] [e]l olvido en que ha vivido [...] injustificable» (1914: 329). Roxlo, por ejemplo, que le dedicó varias conmovedoras páginas en su *Historia crítica de la literatura uruguaya*, apuntó que «[f]ue un niño sublime; pero fue siempre un niño. Su musa no llegó ni siquiera a los pórticos de la edad viril» (1913: 61). Esa musa bebió de Heine, de Bécquer, de Núñez de Arce y de Zorrilla de San Martín y lógicamente, en terminología de Real de Azúa (1888b: 78), Fragueiro quedó englobado entre los «rezagados del romanticismo», aunque señala Roxlo que «sus últimos versos fueron de un decadentismo sonoro y raro» (1913: 65). En 1891 gozaba de mucha popularidad y *Los buitres* fue muy leído, señalando Fernández y Medina (1892: 281) que de ese año fue «el más conocido por los lectores [y] tan demorado como esperado con ansia». Este largo poema compuesto en décimas está dividido en VI partes y cuenta la historia de un padre y su hija y un timonel que se salvan del naufragio de su bajel al alcanzar una inhabitada costa africana. El timonel desea sexualmente a la chica y mata al padre para cumplir su propósito, pero al intentar forzarla se encuentra con la firme virtud de esta que la lleva a arrojarle del peñón antes que ser ultrajada. El timonel, desorientado por la acción y cansado de la lucha con la joven, es atacado por unos buitres que lo despedazan, dejando intacto, sin embargo, el cuerpo de la muchacha flotando en el agua, siendo patente el mensaje católico de la obra en la que se castiga el pecado y se premia la virtud. Antes de la aparición de los naufragos, Fragueiro se detiene en los dos primeros capítulos en la descripción del mar y del peñón, de las tormentas que los frecuentan y de los buitres que pueblan su naturaleza.

López Bago comenzó su crítica aludiendo a ese catolicismo —del que ya se burló con Zorrilla de San Martín— y solo comentó el primer capítulo del poema, «Los dos abismos», donde se presentan a los protagonistas naturales, el mar y el peñón, y su fuerza destructora con los navíos. La crítica no ahonda en su romanticismo sino que trata de ridiculizar las imágenes y las incorrecciones gramaticales:

Yo estoy muy conforme con que haya católicos en verso, Grilo inclusive, de quien dijo Granés:

Es el señor de Grilo
poeta de algodón con vistas de hilo¹⁴³,

¹⁴³ Salvador María Granés publicó este pareado en *Calabazas y cabezas* (1880: 171) con retrato incluido. Fue muy popular y Pío Baroja lo recuerda en el personaje de Federico Golfín en «Los cínifes» de *Locuras de carnaval* (1937, 1998: 1093). Granés alude a su catalogación como poeta de salón equiparándole a «las camisas de

pero no estoy conforme con que se crean poetas todos los católicos, más o menos precoces, como el señor Fragueiro.

Y mucho menos, con que se hagan la ilusión de que es cosa por todo extremo haccedera, echárselas de competidores de Núñez de Arce.

Una persona es Arce y otras son los amigos de los arcedianos¹⁴⁴.

[...] El poema se titula *Los Buitres* y el título está divinamente puesto.

Cualquiera de aquellos versos se escribió a no dudar de una manera devoradora. A picotazos.

El señor Fragueiro desgarrar la poesía que es un portento.

Canta como un buitre. [...]

[Si en la noche el navegante

llega á mirarlo, se arredra,

porque el coloso de piedra

hace idear al instante,]

el brazo de algún gigante

oculto en el océano,

con el designio inhumano

de aprisionar al bajel,

y destrozarlo cruel

con los *garfios de su mano*¹⁴⁵.

¡Alto ahí! Usted puede meter en el mar todos los gigantes que guste con el designio de apresar barcos o de bañarse, pero eso de que tales buenos mozos tengan garfios y no dedos, nos lo dice usted creyendo que nosotros nos los chupamos.

Protestamos en nombre de todos los gigantes desde Goliat hasta Pellegrini¹⁴⁶.

Tampoco cuele lo que usted dice de que las espumas de la mar, a la que usted llama *lisonjera* (¡adulador!) cuando se ciñen a la roca, son

como una enorme pulsera

de fantásticas serpientes,

¡Lagarto! ¡Lagarto! ¡Lagarto!¹⁴⁷

Las *bichas*¹⁴⁸, créame usted a mí, nunca fueron animales fantásticos.

Si hubiera dicho por ejemplo

cual fantástica pulsera

de enormes serpientes

malo sería, pero más verídico: porque al paso que vamos, no digo las pulseras, sino las sortijas más sencillitas, resultan cosa de pura fantasía, nada reales, y que nadie puede poseer.

los cursis, de algodón con vistas de hilo» (*Philos* 1892: 2). *Vista*: ‘cuello, pechera y puños de la camisa’ (*NTLLE*, *DLE* 1884).

¹⁴⁴ *Arcediano*: ‘en lo antiguo, el primero o principal de los diáconos. Hoy es dignidad en las iglesias catedrales’ (*NTLLE*, *DLE* 1884).

¹⁴⁵ Fragueiro (1891: 6).

¹⁴⁶ Carlos Pellegrini, presidente de Argentina entre 1890 y 1892, y senador por Buenos Aires en el tiempo en el que escribe López Bago, estaba cerca de los dos metros de altura.

¹⁴⁷ ¡Lagarto! ¡Lagarto! ¡Lagarto!: ‘interjección usada por las gentes supersticiosas cuando alguien nombra la culebra, y en general, para ahuyentar la mala suerte’ (*DLE* 2014).

¹⁴⁸ *Bicha*: ‘forma con que las personas supersticiosas se refieren a la culebra, porque creen de mal agüero el pronunciar su nombre’ (*DLE* 2014).

[¿Son amigos? ¡No lo sé!
Hay veces que al mar se escucha
rugir palabras de lucha;]
pero en otras se le ve
besar a la peña el pie,
con tanta zalamería,
que casi se pensaría
que allí hay amor y que brama
el mar, cuando no le ama
aquella montaña fría¹⁴⁹.

También es mucho empeño y le está bien empleado a la mansión de Neptuno, por enamoradiza.

Las montañas todas, hasta el Himalaya, sabido es que no quieren a nadie. Son frías pero no lo pueden remediar. Si hubiesen sabido que Fragueiro iba a echárselo en cara... ¡lo aplastan!

Quedamos, pues, en que el poeta no sabe si se quieren o son amigos, el mar y la roca, peñón, montaña *frappée*¹⁵⁰ o lo que sea: pero en la otra décima lo averigua:

¡Mas no! Ni amor ni amistad.
Son *cómplices* en la presa;
los dos en la *negra empresa*
de botín y mortandad,
Van a partir la mitad.

O lo que es lo mismo, llevan cada uno el cincuenta por ciento de las ganancias líquidas. «*Mar, Peña, and Company Limited*».

El mar la víctima caza,
corre, la empuja, la abraza,
y se la entrega a la roca,
y en cuanto la barca choca,
la roca la despedaza
(hacer versos de esta traza
sale por una bicoca)¹⁵¹

y vean ustedes ahora cómo se hace la repartición de bienes:

De la pobre nave rota
el océano *engulle* el casco;
pero le queda al peñasco
lo que *hierve*, lo que flota...

Lo que *hierve*, es decir que el mar se *engulle* el casco crudo, y la montaña se *engulle* lo que flota, después de darle un *hervor*.

¹⁴⁹ Fragueiro (1891: 11).

¹⁵⁰ *Montaña frappée*: 'montaña helada'. De *frappé* con el significado de 'helado, frío'. Era un galicismo muy usado. Por ejemplo, al champán muy frío se le denominaba *champagne frappé*. Y pasó al lenguaje común, como en *Juanito Tenorio* (1886) de Salvador María Granés donde se le ofrece lengua para cenar a un médico: «DOCTOR.— Está fría como el hielo. JUANITO.— Sí, porque es lengua *frappé*» (1891: 19).

¹⁵¹ Los dos últimos versos, de la mano de López Bago, se mofan en lenguaje económico de esa supuesta Sociedad Limitada.

[...] Y usted no es poeta, ni loco de ninguna manera.

Todo el poema es así, como este canto primero. El segundo es más malito que este y el tercero ¡eche usted!¹⁵² y el cuarto que se titula *La Tentación* es deshonesto con la retórica y la poética y el quinto, *Crimen*, está pidiendo un grillete y el sexto, *Justicia*, merece la horca o cuatro tiros para escarmiento de pícaros copleros.

Una cosa es hacer décimas, señor Fragueiro, y otra... diezmar a las musas (1899e: 13-14).

En la sección «Correspondencia crítica» de *La Mujer*, en contestación a un inventado *Remenabar*, sentenciaría jocosamente que: «Cuando publicó [Fragueiro] *Los Buitres* cometí la imprudencia de leerlos y estuve tres días en la cama con lo que se llama *un asiento* en medicina casera, y me tuvieron que poner una cataplasma de pan mojado con vino, que se comió luego el loro y por poco revienta¹⁵³» (1899h: 19). Este texto ya lo había utilizado en 1892 en el polémico semanario bonaerense *La Caricatura*¹⁵⁴, del que fue director entre 1891 y 1893, y que fundó al poco de su salida de Montevideo, y, seguramente, el análisis de *Los buitres* pudo ser antes ahí publicado dada la frecuencia con la que solía reutilizar sus textos (no he podido localizar la mayoría de los números del semanario). Fragueiro ya vivía y era conocido en la capital argentina, y el escritor español le satiriza en varias ocasiones, como en uno de los «Cantares» que dan fin al número 4 de 1891: «Aquí yace un tal Fragueiro / sepultado con su *duende*: / ¡gusanillo de la tierra, / la tierra te sea leve!» (1891c: 7). Y fue protagonista del ingenioso y cáustico «Diccionario de *La Caricatura*», que publicó en varias entregas del semanario en el que definía desde la actualidad distintas palabras, nombres de escritores incluidos (sección que apareció en periódicos humorísticos, como el madrileño *Gil Blas* [1868], en el que claramente se inspiró, o el barcelonés *El Busilis* [1883]). Así se puede ver en las voces de «*Bellota*.— El pan de Fragueiro» (1892a: 3 [la cursiva en negrita en el original, al igual que la primera de la cita siguiente])¹⁵⁵ y «*Capuz*.— Un consonante a *luz*, muy usado por Mitre. A Fragueiro le tira más *avestruz*» (1892b: 3)¹⁵⁶. En *La Mujer* también retomó esta sección en el «Diccionario de *La Mujer*» y tendría más presente a Fragueiro, mencionado también a Zorrilla de San Martín, como al modificar la entrada de *capuz* y sustituirle por Mitre (1899i: 4). Y añadiendo: «*Berza*.— Véase *Los Buitres*, poema de Fragueiro» (1899i: 3)¹⁵⁷, «*Fariseo*.— Fragueiro;

¹⁵² ¡Eche usted!: 'exclamación familiar, que denota asombro, admiración, sorpresa' (Caballero 1905: 522).

¹⁵³ *Asiento de estómago*: 'indigestión. Llámase así porque el alimento no digerido permanece, se detiene o se asienta en el estómago' (NTLLE, *Diccionario de Autoridades* 1770). «ALEJO.— ¡Jesús, Jesús... Vamos, ¿dónde te duele? ANITA.— En todas partes, y en otra parte más: en la tripa. ALEJO.— ¡Eh! ¿No te lo dije? Un asiento, una indigestión...» (Scribe y Delavigne 1833: 29). La cataplasma que menciona se usaba para su cura.

¹⁵⁴ En este caso, el nombre del remitente es *Remember* y el final es menos estrambótico: «[...] que se comió luego la cocinera por un descuido» (1892d: 7).

¹⁵⁵ «BELLOTA.— El pan de los ignorantes» («Diccionario de *Gil Blas*» 1868a: 1).

¹⁵⁶ «CAPUZ.— Un consonante a *luz* muy usado por los poetas románticos» («Diccionario de *Gil Blas*» 1868b: 1). La identificación romántica de la amada con la *luz* es tópica, y su rima dejaba pocas posibilidades, si bien la de *avestruz* es grotesca.

¹⁵⁷ A los malos versos se los denominaba coloquialmente *berzas*. En el «Diccionario de *La Caricatura*», López Bago definió *berza* como: «Véase *Rimas* por el General D. Bartolomé Mitre» (1892a: 3). «*Berza*. f. La cizaña de la poesía» («Diccionario humorístico para uso de los lectores de *El Busilis*» 1883: 2).

Fragueiro.— El ripio hecho hombre» (1899n: 4), «*Legua*.— Metro de los versos de Rubén Darío, Zorrilla de San Martín y *Castalia Bárbara*, digo, Freire» (1899ñ: 19)¹⁵⁸. E, incluso, imaginaría «una nueva Jauja» (1899c: 14), es decir, una Argentina ideal, con su presencia fuera de la poesía y que llegaría cuando «no se cotice el oro, ni prospere el género chico, ni haga versos Fragueiro, ni la Municipalidad desempiedre las calles por mero entretenimiento» (1899c: 14); de igual forma fantasearía con «dichas sin cuento [como] [u]n buen gobierno, el oro a la par, Pellicer sabiendo gramática, Lasso con sentido común¹⁵⁹, Pellegrini en Europa, Roca en el infierno¹⁶⁰, Fragueiro consagrado a las faenas agrícolas, Ximénez pintando *caxas* de dulce¹⁶¹, y en Montevideo el presidente Cuestas abajo y todo patas arriba¹⁶²» (López Bago 1900a: 1).

Aunque dice Palomeque que el «hermoso poema titulado: *Los buitres* [fue] justamente aplaudido por toda la prensa» en 1891 (1892a: 46) y un año antes en una lectura pública en el salón del Club Católico «fue aclamado y victoreado estruendosamente» (1891: 804) —lo que da idea de la pervivencia del romanticismo en pleno auge realista-naturalista y modernista—, la opinión de López Bago coincidió con otras de la época. Fernández y Medina lo calificaría de «decepción dolorosa» (1892: 281) y le achacaría demasiado parecido con el popular poema *El vértigo* (1879) de Núñez de Arce, aconsejándole «que viva en

¹⁵⁸ *Legua*, en el «Diccionario de *La Caricatura*», únicamente hace mención a Mitre (1892c: 3). «LEGUA.— Metro de los versos que suele insertar *La Regeneración*» («Diccionario de *Gil Blas*» 1868c: 2). Jugando con las unidades de longitud metro-legua, *Gil Blas* se refería a los versos largos, parece que de más de once sílabas: «[L]a primera columna de la cuarta plana [...] empieza con este verso de una legua: *Combatí los derechos individuales*; Y debe leerse: “Combatí los derechos naturales”» («Cabos sueltos» 1871: 4). Esta calificación la he localizado en algún periódico más, como *Madrid Cómico*: «[El poema tiene] algún verso de legua y media, como por ejemplo: “en el portal de alguna casa se arrincona”» («Correspondencia particular» 1887: 7). Los versos largos fueron una constante en el modernismo, de ahí la alusión al peruano Ricardo Jaimés Freyre —al que equiparó con Fragueiro— y su poema *Castalia bárbara* (1899) y a Rubén Darío que, aun reconociendo su talento, criticó incesantemente por su «chifladura decadentista» (1899o: 7) destacando su libertad métrica «definida como anarquía esta manera de versificar» (1899o: 7). La inclusión de Zorrilla de San Martín se hace más discutible, pues no destacó por una métrica especialmente larga.

¹⁵⁹ El español Eustaquio Pellicer fue fundador del popular semanario *Caras y Caretas* primero en Uruguay y después en Buenos Aires. También fue redactor del mismo, como Leoncio Lasso de la Vega. Con esta publicación fue muy beligerante López Bago.

¹⁶⁰ Pellegrini había estado en Francia entre 1898 y 1899 para reponerse de una neurastenia que casi acaba con su vida. López Bago cargó contra los planes económicos que tenía para refloatar el país derivados de su gran deuda externa. Durante años, Pellegrini formó equipo político con Julio Argentino Roca, presidente de Argentina entre 1880 y 1886 y 1898 y 1904, pero en 1901 se rompió esa alianza al rechazar aquel su proyecto de unificación.

¹⁶¹ El dibujante uruguayo Aurelio Giménez colaboró en *Caras y Caretas* y, al igual que Pellicer y Lasso, fue objeto de la sátira lopezbaguiana. En *La Mujer* se refiere a él como Giménez y no como Ximénez, no sé si por descuido, y de ahí que aplique jocosamente la equis pronunciada como jota en *caxas*, letra que la RAE indicaba como anticuada para este sonido. En «Impresiones XI. La apuesta de un reloj» de *El Universal* de México ya había caricaturizado su uso con *relox* (1894b: 2), dando muestras, una vez más, de su prurito idiomático.

¹⁶² Juan Lindolfo Cuestas se mantuvo como presidente de Uruguay entre 1897 y 1903, primero como interino tras el magnicidio de su predecesor, Juan Idiarte Borda, que prorrogó con un golpe de Estado, y después ya electo. López Bago, en otro texto, es más explícito (como en el caso que glosa, juego de palabras con su apellido incluido): «Aquí, por ejemplo, estamos mal, pero mucho peor están con Cuestas en Montevideo y, no obstante lo van subiendo» (López Bago 1899f: 4).

el siglo y no malgaste sus esfuerzos en esas poesías que es pura música y color [y que desista de] referir nonaditas vulgares en la forma calificada por Núñez de Arce “suspiros de corte y sabor germánico”¹⁶³, o en imitar las resurrecciones de un romanticismo que tiene merecida su muerte» (282-3)¹⁶⁴. De la misma manera, Roxlo señaló que para el público «[a]quello carecía de espontaneidad, aquello no era suyo, aquello no emocionaba ni convencía. Aquello era grande; pero de una grandeza artificiosa» (1913: 66), si bien ese público esperaba de él un romanticismo «del doncel puesto en hornallas por los desdenes de su señora» (66). Al igual que Fernández y Medina, apuntó que «[n]o conoció a su tiempo. No fue de su época» (Roxlo 1913: 61). Y Blixén le calificó como «poeta de la Edad Media» (1890: 183).

Aunque excede a las fechas de la estancia de López Bago en Uruguay, no quería dejar de mencionar que he encontrado en *La Mujer* dos críticas sobre el drama *Ajena* (1898) de Samuel Blixén (1899g: 16; 1899k: 7). Esta obra era una modificación de la representada en 1893 bajo el título *El cumpleaños de Marta*. No he podido leer esta última, pero sobre *Ajena* indica Cejador y Frauca (1918: 400) su deuda, entre otras, con Ibsen, que entiendo que estuvo en la obra primigenia en una época en la que empezaba a eclosionar el naturalismo en el teatro. Es ya palpable la adhesión de Blixén a este teatro en algunos fragmentos de *Cobre viejo*. López Bago, aun con algunas objeciones, felicita al autor por llevar al teatro una obra naturalista. Sin embargo, lamenta que no se estrenara en castellano sino que fuera traducida al italiano para que fuera estrenada por la compañía dramática italiana de Clara della Guardia, parece que por las dificultades que imponían las compañías españolas para aceptar dramas contemporáneos¹⁶⁵.

CONCLUSIONES

La estancia de Eduardo López Bago en Uruguay entre 1888 y 1890, colaborando como crítico literario en los diarios *El Censor* y *La Opinión Pública* desde la columna «Campaña crítica», estuvo rodeada de polémica desde su llegada. Desde el primer momento se posicionó con ardor y vehemencia en favor del pujante naturalismo y en contra de un romanticismo que veía amenazado su largo reinado literario; y, en menor medida, de un realismo que consideraba muy alejado de la veracidad. El autor español entendió el especial momento que vivía Uruguay e incluyó en sus textos teorizaciones y soflamas sobre las tesis zolescas con una clara finalidad divulgativa.

¹⁶³ La expresión de Núñez de Arce se hizo muy conocida referida a la escuela de Bécquer y Heine. Se encuentra en el libro de poemas *Gritos del combate* (1875; 1891: XV-XVI), donde incluyó un largo «Prefacio» en el que censuraba «esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados, con los cuales expresa nuestra adolescencia poética sus desengaños amorosos, sus ternuras malogradas y su prematuro hastío de la vida».

¹⁶⁴ El artículo de Fernández y Medina fue contestado por Falcao Espalter en su entusiasta análisis de *Los buitres* tildando sus opiniones de «cruelas sentencias» (1914: 313).

¹⁶⁵ En *La Ilustración Sud-Americana* también recordaría este hecho (López Bago 1900c).

Desplegó dos tipos de crítica: una satírico-festiva, conocida como higiénica y policiaca y de inspiración clariniana, dirigida a las obras que consideraba mediocres y que no comulgaban con sus postulados; y otra seria, dedicada a las que estaban en consonancia con sus afinidades y con las que se mostró complaciente y amistoso. Esta actividad crítica en pro del naturalismo se vio complementada con una férrea defensa a Zola con dos artículos alabando *Le Rêve* y con una traducción de su texto «Le naturalisme». Y, lamentablemente, dejó inacabada apenas comenzada la novela *El inmigrante*, con solo tres entregas, y que hubiera supuesto un gran hallazgo para el naturalismo uruguayo.

La crítica satírica, especialmente la aparecida en *El Censor*, no fue bien acogida por muchos periodistas que la consideraron ofensiva y descortés, agravada, además, al provenir de la mano de un escritor recién llegado al país. López Bago contestó muchas de las amonestaciones que se le dirigieron y tensó la cuerda hasta el extremo al desoírlos, lo que le llevó a la disputa personal con algunos periodistas por considerarse insultado, llegando a exigir la reparación por medio de las armas.

Aunque no fue imparcial en sus reseñas, no puede decirse que no tuviera razón en muchas de sus valoraciones en las que coincidió con críticos de la época. El autor español entendió que en las dos vertientes críticas podía ser igual de moralizante. En la crítica higiénico-literaria se desenvolvió con mucha soltura, con pasajes realmente punzantes que se focalizaron en sus temas más recurrentes, como las incorrecciones gramaticales y los ataques a los postulados románticos. En la crítica seria y naturalista se acogió a un juicio razonado que no evadió posibles errores, pero que quedaban muy relegados por la afinidad de escuela. No obstante, por su desapego de la realidad uruguaya, lógicamente por estar escritas nada más llegar al país, ambas carecen de una mayor profundidad.

Como sucedió en su etapa en España, incurrió en numerosos casos de plagio de textos especializados no advertidos en la época que le sirvieron para teorizar acerca del naturalismo y del concepto de la obra literaria de calidad. No es disculpable esta práctica, pero tampoco debería oscurecer su apuesta por el naturalismo en una época en la que los lectores estaban educándose en esta nueva corriente tras décadas de romanticismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO DÍAZ, E. (1886): *Brenda*. Buenos Aires: Imprenta La Nación.
- ACEVEDO DÍAZ, E. (1894): *Brenda*. Montevideo: A. Barreiro y Ramos.
- ACEVEDO DÍAZ, E. (1969): "Cartas de Eduardo Acevedo Díaz al Dr. Alberto Palomeque (1880-1894)". Presentación Alfredo R. Castellanos. *Revista de la Biblioteca Nacional* 2, 5-83.
- ALAS, L. (1881) "Prólogo de la traducción española". En R. von Ihering: *La lucha por el derecho* (tr. A. Posada y Biesca). Madrid: Librería de Victoriano Suárez, V-LXXI.
- ALAS, L. (1883): "Prólogo". En E. Pardo Bazán: *La cuestión palpitante*. Madrid: Imprenta Central a cargo de V. Sáiz, VII-XX.
- ALAS, L. (1886): *Un viaje a Madrid*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- ALAS, L. (1888): "Palique". *Madrid Cómico*, 14 de abril, 6.

- ALAS, L. (1890): "Revista literaria. La crítica y la poesía en España". En *La España Moderna (Revista Íbero-Americana)*, 13. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 193-215.
- ALAS, L. (1891): "Palique". *Madrid Cómico*, 30 de mayo, 3 y 6.
- ALAS, L. (1893): *Palique*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- ÁLVAREZ CASTRO, L. (próx.): "Naturalismos transatlánticos: El diálogo entre Eduardo López Bago y Eduardo Acevedo Díaz en torno a *Carne importada* (1891)".
- ÁLVAREZ FERRETIJANS, D. (2008): *Historia de la prensa en el Uruguay. Desde "La Estrella del Sur" a Internet*. Montevideo: Búsqueda / Fin de Siglo.
- ARAUJO, F. (1914): "Revista de revistas". *La España Moderna* 301. Madrid: Casa Editorial «La España Moderna», 149-85.
- ARDAO, A. (1968): *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*. 2.ª ed. Montevideo: Universidad de la República.
- BACCINO PONCE DE LEÓN, N. (1981): "Brenda en el mundo narrativo de Eduardo Acevedo Díaz". *Revista de la Biblioteca Nacional* 21, 33-120.
- BARCIA, R. (1902): *Primer diccionario general etimológico de la lengua española. Tomo tercero*. Barcelona: Seix-Editor.
- BAROJA, P. (1998): *Trilogías V. Obras completas X* (ed. José-Carlos Mainer). Barcelona: Círculo de Lectores.
- BAUZÁ, F. (1883): "Estudios literarios. Francisco Acuña de Figueroa". En *Anales del Ateneo del Uruguay*, V. Montevideo: Imprenta y Encuadernación de Ríus y Becchi, 260-85.
- BAYO, C. (1931): *Manual de lenguaje criollo de Centro y Sudamérica*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- BENAVENTE, J. (1949): "Aluluyas". *ABC*, 18 de septiembre, 3.
- BERNARD, C. (2005): *Introducción al estudio de la medicina experimental* (ed. P. García Barreno). Barcelona: Crítica.
- BESER, S. (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos.
- BLANCH CODOÑER, J. M. (1900a): "Las novelas de Eduardo Acevedo Díaz". *Uruguay Ilustrado*, 1 de febrero, 43-6.
- BLANCH CODOÑER, J. M. (1900b): "Las obras de Acevedo Díaz. Brenda". *Uruguay Ilustrado*, 15 de febrero, 52-6.
- BLANCH CODOÑER, J. M. (1900c): "Las obras de Acevedo Díaz. Ismael, Nativa, Grito de gloria y Soledad". *Uruguay Ilustrado*, 1 de abril, 108-9.
- BLANCO, J. C. (1884): "Introducción". En D. Muñoz: *Colección de artículos*. Montevideo: Establecimiento Tipográfico Editorial de la Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos, V-XXI.
- BLIXÉN, S. (1890): *Cobre viejo. (Colección de artículos)*. Montevideo: Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, Editores.
- BLIXÉN, S. (1893): "Prólogo". En M. Magariños Solsona: *Las hermanas Flammari*. Montevideo: Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos / Tip.-Lit. Oriental de Luis Peña, V- XVI.
- BRESCIANO, J. A. (2002): *La utopía y el poder. Reflexiones filosófico-históricas de Enrique Kubly Arteaga*. Montevideo: Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CABALLERO, R. (1905): *Diccionario de modismos. (Frases y metáforas)* (pról. Eduardo Benot). 2.ª ed. Madrid: Imprenta de Jaime Ratés Martín.
- "Cabos sueltos" (1871): *Gil Blas*, 8 de octubre, 3-4.
- CÁNOVA, V. (1990): *Bibliografía de obras desconocidas u olvidadas de la narrativa uruguaya de mediano y largo alcance (1806-1888)*(*Anales* 2. Anejo n.º 2). Gotemburgo: Instituto Ibero-Americano, Universidad de Gotemburgo.
- "Cantos de la noche" (1898): *El Globo*, 7 de noviembre, 3.
- CARRERAS, L. (1884): "La prosa y los prosistas contemporáneos en Madrid". *La Ilustración* [Barcelona], 9 de marzo, 146.

- CAUDET, F. (1991): "Introducción". En Émile Zola: *Trabajo* (trad. L. Alas Clarín, est. preliminar F. Caudet). Madrid: Ediciones de la Torre, 7-145.
- CEJADOR Y FRAUCA, J. (1918): *Historia de la lengua y literatura castellana, IX*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibl. y Museos.
- CERVANTES, M. DE (2015): *Don Quijote de la Mancha* (ed. F. Rico). Barcelona: Real Academia Española / Penguin Random House.
- "Correspondencia particular" (1887): *Madrid Cómico*, 21 de mayo, 7.
- COSTA, Á. F. (1885): *Ecos del Partido Colorado. Colección de artículos políticos publicados en "La Razón" y en "La Tribuna Popular"*. Montevideo: Imp. a vapor de «La Tribuna Popular».
- CRISPO ACOSTA, O. (pseud. *Lauxar*) (1914): "Juan Zorrilla de San Martín". En O. Crispo Acosta: *Motivos de crítica hispanoamericanos*. Montevideo: Imprenta y Librería Mercurio, de Luis y Manuel Pérez, 279-363.
- CRISPO ACOSTA, O. (pseud. *Lauxar*) (1918): *Carlos Reyles. Definición de su personalidad. Examen de su obra literaria. Su filosofía de la fuerza*. Montevideo: Librería Nacional A. Barreiro y Ramos.
- DESTEFFANIS, L. D. (1884): "Entre libros y periódicos. Apuntes de un bibliófilo". *Anales del Ateneo del Uruguay, VII*. Montevideo: Imprenta y Encuadernación de A. Ríos y Becchi, 237-50.
- DESTEFFANIS, L. D. (1885): "Entre libros y periódicos. Apuntes de un bibliófilo". *Anales del Ateneo del Uruguay, VIII*. Montevideo: Imprenta y Encuadernación de A. Ríos y C.^a, 148-64.
- DÍAZ DUFÓO, C. (1894): "El último conquistador". *El Universal* [México], 23 de noviembre, 1.
- "Diccionario de *Gil Blas*" (1868a): *Gil Blas*, 12 de marzo, 1-2.
- "Diccionario de *Gil Blas*" (1868b): *Gil Blas*, 19 de marzo, 1.
- "Diccionario de *Gil Blas*" (1868c): *Gil Blas*, 24 de mayo, 2.
- "Diccionario humorístico para uso de los lectores de *El Busilis*" (1883): *El Busilis*, 15 de abril, 2-3.
- DLE = Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. En línea: <<https://dle.rae.es>>.
- DOCAMPO JORGE, D. (2018): "Entre la documentación y el plagio: la confección de los argumentos de autoridad en la novela médico-social (1884-1888) de Eduardo López Bago". *Moenia* 24, 177-235.
- DOCAMPO JORGE, D. (en prensa): *Con él siguió el escándalo. Eduardo López Bago, periodismo y provocación en el México finisecular en El Universal y El Correo Español (1894-1895)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- ENGLEKIRK, J. E. & M. M. RAMOS (1967): *La narrativa uruguaya. Estudio crítico-bibliográfico*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- FALCAO ESPALTER, M. (1914): "Los Buitres, de don Rafael Fraguero". (Bosquejo crítico de ese poema). En M. Falcao Espalter: *Del pensamiento a la pluma. Variaciones literarias. Discursos. Esbozos críticos*. Barcelona: Luis Gili, 310-30.
- FERNÁNDEZ, P. (1995): *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela en el mercado literario en el siglo XIX*. Amsterdam: Rodopi.
- FERNÁNDEZ, P. (2005): "Introducción". En E. López Bago: *La prostituta* (ed. P. Fernández). Sevilla: Renacimiento, 21-98.
- FERNÁNDEZ, P. (2016): "Banderas literarias. Eduardo López Bago y Peñalver: traducción y apostolado naturalista". En F. Lafarga & L. Pegenaute (eds.): *Autores y traductores en la España del siglo XIX*. Kassel: Edition Reichenberger, 495-502.
- FERNÁNDEZ GRILO, A. (1891): *Ideales. Poesías escogidas*. París: Sánchez y Compañía.
- FERNÁNDEZ Y MEDINA, B. (1892): "La literatura uruguaya en 1891". *Revista Nacional* 15, 281-95.
- FERNÁNDEZ Y MEDINA, B. (1895a): "Eduardo Acevedo Díaz". En *Uruguay. Cuentos y narraciones de autores uruguayos contemporáneos* (ed. y pról. B. Fernández y Medina). Montevideo: Dornaleche y Reyes, Editores, 15-7.

- FERNÁNDEZ Y MEDINA, B. (1895b): "Rafael Fraguero". En *Uruguay. Cuentos y narraciones de autores uruguayos contemporáneos* (ed. y pról. B. Fernández y Medina). Montevideo: Dornaleche y Reyes, Editores, 69-71.
- FERNÁNDEZ Y MEDINA, B. (1895c): "V́ctor Ṕrez Petit". En *Uruguay. Cuentos y narraciones de autores uruguayos contemporáneos* (ed. y pról. B. Fernández y Medina). Montevideo: Dornaleche y Reyes, Editores, 323-4.
- FERNÁNDEZ Y MEDINA, B. (1900): *La imprenta y la prensa en el Uruguay desde 1807 a 1900*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes.
- FLORES GARCÍA, F. (1879): *Galería de tipos. Retratos y cuadros de costumbres* (pról. P. A. de Alarcón). Madrid: Librería de Juan Rodríguez.
- FRAGUEIRO, R. (1891): *Los buitres. Poema*. Montevideo: Imp. Elezeviriana de «La Tribuna Popular».
- Fray Antón (1888): "Con los talones". *La Nación*, 21 de octubre, 1.
- GARCÍA CALDERÓN, V. (1920): *Semblanzas de América*. Madrid: Revista Hispano-Americana Cervantes.
- GARCÍA MÉROU, M. (1886): *Libros y autores*. Buenos Aires: Félix Lajouane.
- GHIRALDO, A. (1943): *El archivo de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada.
- GONZÁLEZ, H. (1965): "Carlos Reyles". *Boletín de Filología* [Universidad de Chile] 17, 5-223.
- GONZÁLEZ SERRANO, U. (1886): "El humorismo". *Revista de España* CIX. Madrid: Estab. Tip. de «El Correo», 542-52.
- GRANÉS, S. M. (pseud. *Moscatel*) (1880): *Calabazas y cabezas. Semblanzas de personajes, personas y personillas que figuran o quieren figurar en política, literatura, armas, ciencias o tauromaquia escritas en verso. Ilustradas con caricaturas de Perea y Luque. Con una carta prólogo de Manuel del Palacio*. Madrid: M. Romero, Impresor.
- GRANÉS, S. M. (1891): *Juanito Tenorio. Juguete cómico-lírico en un acto y dos cuadros* (música M. Nieto). 2.ª ed. Madrid: R. Velasco, Impresor.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1991): "Las teorías naturalistas de Alejandro Sawa y López Bago". *Epos* 7, 371-91.
- HENNEQUIN, É. (1909): *La crítica científica* (tr. M. Núñez de Arenas). Madrid: Daniel Jorro.
- HERRERO Y ESPINOSA, M. (1884): "Los Amores de Marta". En *Revista de la Sociedad Universitaria. Periódico Quincenal Ilustrado de Ciencias, Letras y Artes, III*. Montevideo: Imprenta y Encuadernación de Rús y Becchi, 220-2.
- IBÁÑEZ, R. (1953): "La novela de Eduardo Acevedo Díaz". *Facultad de Humanidades y Ciencias* 10, 69-85.
- IBÁÑEZ, R. (1956): *Originales y documentos de Juan Zorrilla de San Martín*. Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios.
- "La Opinión Pública" (1888): *La Opinión Pública*, 15 de noviembre, 4.
- LASPLACES, A. (1931): "Eduardo Acevedo Díaz". En *Historia sintética de la literatura uruguaya, I. Plan del señor Carlos Reyles*. Montevideo: Alfredo Vila, 5-46.
- LOLIEE, F. (1887): *Nos Gens de lettres*. Paris: Calmann Lévy.
- LOPEZ BAGO, E. (1884a): *La prostituta. Novela médico-social*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez.
- LOPEZ BAGO, E. (1884b): "Naturalistas e idealistas. Carta al Sr. D. José Ortega Munilla". *El Progreso* [Madrid], 3 de marzo, 3.
- LÓPEZ BAGO, E. (1884c): "Naturalistas e idealistas. Contestación a una carta del señor don Víctor Balaguer". *La Ilustración Militar* [Madrid], 20 de julio, 456-7.
- LÓPEZ BAGO, E. (1885a): *El cura (caso de incesto). Novela médico-social*. Madrid: Juan Muñoz y Compañía.
- LÓPEZ BAGO, E. (1885b): *El confesonario. Novela médico-social (Segunda parte de «El Cura»)*. Madrid: Juan Muñoz y Compañía.

- LÓPEZ BAGO, E. (1885c): "Prólogo". En J. Conde de Salazar: *Tortilla al ron. Novela gastronómico-social*. Madrid: Administración de la «Biblioteca Naturalista», V-XV.
- LÓPEZ BAGO, E. (1886a): "Análisis de una novela titulada *Crimen legal*". En A. Sawa: *Crimen legal*. Madrid: Juan Muñoz y Compañía, 251-80.
- LÓPEZ BAGO, E. (1886b): *La mujer honrada. La soltera (Segunda parte de «La señora de López»)*. *Novela social*. Madrid: Juan Muñoz y Compañía.
- LÓPEZ BAGO, E. (1887): *Carne de nobles (Primera parte de una serie)*. *Novela médico-social*. Madrid: Juan Muñoz Sánchez.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888a): *Campaña crítica. Don Carlos María Ramírez como autor de "Los amores de Marta"*. *Primer folleto*. Montevideo: Tipografía Nacional.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888b): "Campaña crítica, I. Autores uruguayos. Don Carlos María Ramírez". *El Censor*, 19 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888c): "Campaña crítica, II. Autores uruguayos. Don Carlos María Ramírez". *El Censor*, 20 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888d): "Campaña crítica, III. Autores uruguayos. Don Carlos María Ramírez". *El Censor*, 22 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888e): "Campaña crítica, III. Autores uruguayos. Don Carlos María Ramírez. Postdata". *El Censor*, 22 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888f): "Campaña crítica, IV. Autores uruguayos. Don Carlos María Ramírez". *El Censor*, 23 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888g): "Polémica". *El Censor*, 23 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888h): "Campaña crítica, V. Autores uruguayos. Don Carlos María Ramírez". *El Censor*, 24 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888i): "Polémica". *El Censor*, 24 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888j): "Campaña crítica, VI. Autores uruguayos. Don Carlos María Ramírez". *El Censor*, 25 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888k): "Polémica". *El Censor*, 25 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888l): "Historia de una cobardía". *El Censor*, 25 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888m): "Polémica". *El Censor*, 26 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888n): "Campaña crítica, VII. Autores uruguayos. D. Juan Zorrilla de San Martín". *El Censor*, 29 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ñ): "Campaña crítica, VIII. Autores uruguayos. D. Juan Zorrilla de San Martín". *El Censor*, 30 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888o): "La conducta del señor Ríos Silva". *El Censor*, 30 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888p): "Campaña crítica, IX. Autores uruguayos. D. Juan Zorrilla de San Martín". *El Censor*, 31 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888q): "El cobarde Ríos Silva". *El Censor*, 31 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888r): "Programa Literario". *La Opinión Pública*, 15 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888s): "Campaña crítica, I. Autores uruguayos. Eduardo Acevedo Díaz. *Brenda*". *La Opinión Pública*, 15 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888t): "Campaña crítica, II. Autores uruguayos. Eduardo Acevedo Díaz. *Brenda*". *La Opinión Pública*, 16 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888u): "Campaña crítica, III. Autores uruguayos. Eduardo Acevedo Díaz. *Brenda*". *La Opinión Pública*, 17 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888v): "Campaña crítica, IV. Autores uruguayos. Eduardo Acevedo Díaz. Una obra maestra. *Ismael*". *La Opinión Pública*, 21 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888w): "Campaña crítica, IV. Autores uruguayos. Eduardo Acevedo Díaz. Una obra maestra. *Ismael*". *La Opinión Pública*, 22 de noviembre, 4.

- LÓPEZ BAGO, E. (1888x): "Campaña crítica, IV. Autores uruguayos. Eduardo Acevedo Díaz. Una obra maestra. *Ismael*". *La Opinión Pública*, 23 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888y): "Campaña crítica, VII. Obra nueva. *Por la vida*". *La Opinión Pública*, 25 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888z): "Campaña crítica. Autores uruguayos. Juan Zorrilla de San Martín. *Tabaré*". *La Opinión Pública*, 29 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888aa): "Campaña crítica. Autores uruguayos. Juan Zorrilla de San Martín. *Tabaré*". *La Opinión Pública*, 30 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ab): "Campaña crítica, X. Autores uruguayos. Juan Zorrilla de San Martín. *Tabaré*". *La Opinión Pública*, 1 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ac): "Campaña crítica, X. Autores uruguayos. Juan Zorrilla de San Martín. *Tabaré*". *La Opinión Pública*, 2 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ad): "El inmigrante". *La Opinión Pública*, 4 de diciembre, 5.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ae): "El inmigrante". *La Opinión Pública*, 6 de diciembre, 5.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888af): "El inmigrante". *La Opinión Pública*, 8 de diciembre, 5.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ag): "Campaña crítica, X. Autores uruguayos. Juan Zorrilla de San Martín. *Tabaré*". *La Opinión Pública*, 14 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ah): "Naturalismo". *La Opinión Pública*, 15 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ai): "El naturalismo. (Continuación)". *La Opinión Pública*, 18 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888aj): "Campaña crítica. Autores uruguayos. Daniel Muñoz (*Sansón Carrasco*). *Colección de artículos*". *La Opinión Pública*, 21 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888ak): "La profesión literaria, I". *La Opinión Pública*, 22 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888al): "La profesión literaria". *La Opinión Pública*, 25 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1888am): "Campaña crítica. Defensa de Mr. Émile Zola, I". *La Opinión Pública*, 29 de diciembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1889a): "Campaña crítica. Defensa de Mr. Émile Zola. *Le Rêve*, II". *La Opinión Pública*, 1 de enero, 7.
- LÓPEZ BAGO, E. (1889b): "A vuela pluma". *El Liberal*, 9 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1889c): "Los mudos por compromiso". *El Liberal*, 25 de octubre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1889d): "A vuela pluma". *El Liberal*, 29 de noviembre, 2.
- LÓPEZ BAGO, E. (1889e): "Don Daniel Muñoz, prosista". *El Liberal*, 30 de diciembre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1889f): "A vuela pluma". *El Liberal*, 14 de diciembre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1890): "Rumores políticos". *El Liberal*, 11 de febrero, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1891a): *Carta a Eduardo Acevedo Díaz, D. 281*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- LÓPEZ BAGO, E. (1891b): *Carta a Eduardo Acevedo Díaz, D. 282*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- LÓPEZ BAGO, E. (1891c): "Cantares". *La Caricatura. Semanario ilustrado, político y literario*, 27 de diciembre, 7.
- LÓPEZ BAGO, E. (1892a): "Diccionario de *La Caricatura*". *La Caricatura. Semanario ilustrado, político y literario*, 21 de marzo, 2-3.
- LÓPEZ BAGO, E. (1892b): "Diccionario de *La Caricatura*". *La Caricatura. Semanario ilustrado, político y literario*, 28 de marzo, 3.
- LÓPEZ BAGO, E. (1892c): "Diccionario de *La Caricatura*". *La Caricatura. Semanario ilustrado, político y literario*, 4 de abril, 2-3.
- LÓPEZ BAGO, E. (1892d): "Correspondencia particular". *La Caricatura. Semanario ilustrado, político y literario*, 11 de abril, 7.
- LÓPEZ BAGO, E. (1894a): "Impresiones IV. Próximo estreno". *El Universal*, 15 de abril, 3.
- LÓPEZ BAGO, E. (1894b): "Impresiones XI. La apuesta de un reloj". *El Universal*, 2.

- LÓPEZ BAGO, E. (1894c): "Autores españoles contemporáneos. Don Benito Pérez Galdós". *El Correo Español*, 6 de noviembre, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1894d): "A punta de pluma y de tijera". *El Correo Español*, 27 de noviembre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1894e): "A punta de pluma y de tijera". *El Correo Español*, 7 de diciembre, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1895): *El separatista. Novela médico-social*. La Habana: Viuda de Pozo e Hijos.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Mac-Kinley) (1899a): "Teatro. Cyrano de Bergerac". *La Mujer. Álbum-Revista* 18, 7-11
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Mac-Kinley) (1899b): "Teatros". *La Mujer. Álbum-Revista* 24, 7
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Viernes) (1899c): "Revista de la semana". *La Mujer. Álbum-Revista* 30, 14.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Bocaccio) (1899d): "La Mariani". *La Mujer. Álbum-Revista* 36, 2.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Pinche) (1899e): "A la minuta". *La Mujer. Álbum-Revista* 38, 13-4.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Viernes) (1899f): "Revista de la semana". *La Mujer. Álbum-Revista* 40, 8.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Mak-Kinley) (1899g): "Teatros". *La Mujer. Álbum-Revista* 40, 16.
- LÓPEZ BAGO, E. (1899h): "Correspondencia crítica". *La Mujer. Álbum-Revista* 40, 19.
- LÓPEZ BAGO, E. (1899i): "Diccionario de *La Mujer*". *La Mujer. Álbum-Revista* 41, 3.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Pinche) (1899j): "A la minuta. *Tabaré*". *La Mujer. Álbum-Revista* 41, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Fausto) (1899k): "El eterno femenino". *La Mujer. Álbum-Revista* 41, 7.
- LÓPEZ BAGO, E. (1899l): "Diccionario de *La Mujer*". *La Mujer. Álbum-Revista* 42, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Pinche) (1899m): "A la minuta". *La Mujer. Álbum-Revista* 42, 14-5.
- LÓPEZ BAGO, E. (1899n): "Diccionario de *La Mujer*". *La Mujer. Álbum-Revista* 43, 4.
- LÓPEZ BAGO, E. (1899ñ): "Diccionario de *La Mujer*". *La Mujer. Álbum-Revista* 44, 19.
- LÓPEZ BAGO, E. (pseud. Pinche) (1899o): "A la minuta". *La Mujer. Álbum-Revista* 50, 7.
- LÓPEZ BAGO, E. (1900a): "1899. Juicio del año". En *Almanaque de "La Mujer" dedicado a las familias para el año 1900*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de Volante & Mettler, 1.
- LÓPEZ BAGO, E. (1900b): "En pro del idioma español". En *Almanaque de "La Mujer" dedicado a las familias para el año 1900*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de Volante & Mettler, 9.
- LÓPEZ BAGO, E. (1900c): "El teatro en Buenos Aires", *La Ilustración Sud-Americana*, 20 de enero, 18-9.
- LÓPEZ BAGO, E. (1901): "Crítica literaria. *Tapias y Morales*". *La Ilustración Sud-Americana*, 30 de noviembre, 351-4.
- MAGARIÑOS CERVANTES, A. (1888): *Palmas y ombúes. Segunda serie*. Montevideo: Imprenta Elzeviriana de C. Becchi.
- MAÑÉ GARZÓN, F. (1990): *Un siglo de darwinismo. Un ensayo sobre la historia del pensamiento biológico en el Uruguay*. Montevideo: Facultad de Medicina.
- MARCIAL (2017): *Epigramas II* (tr. y notas J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger). Madrid: Gredos / RBA.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, E. (1885): "Nuestros grabados". *La Ilustración Española y Americana*, 8 de julio, 2-6.
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (1899): *La evolución de la crítica*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- MATOSÉS, M. (1884): "Dimes y diretes". *El Globo*, 4 de octubre, 3.
- MAUPASSANT, G. DE (1970): *Obras completas, I* (ordenación, tr. y pról. L. Ruiz Contreras). Madrid: Aguilar.
- MAYORAL DÍAZ, M. (1970): "Clarín y Valera, críticos literarios". *Revista de Occidente* 82, 97-103.
- MELIÁN LAFINUR, L. (1897): *Sonetería*. Montevideo: Imprenta Latina.
- MELIÁN LAFINUR, L. (pseud. John Mac-Kanna) (1909): *Rimas de broma sobre "La leyenda real" y el "Tabaricidio" del padre San Martín*. Montevideo: Imp. «El Siglo Ilustrado», de Gregorio V. Mariño.
- MONNER SANS, R. (1895): *Con motivo del verbo "desvestirse". (Pasatiempo Lexicográfico). Con un apéndice acerca del lenguaje gauchesco*. Buenos Aires: Félix Lajouane.

- MONTERO BUSTAMANTE, R. (1928): *Ensayos. Periodo romántico*. Montevideo: Arduino Hnos., Impresores.
- “Mostacilla” (1890): *La Presidencia*, 28 de enero, 1.
- MUÑOZ, D. (1883): “Cristina (Bosquejo de un romance de amor)”. *El Lunes de La Razón*, 20 de agosto, 20-2.
- MUÑOZ, D. (pseud. Sansón Carrasco) (1884): *Colección de artículos* (introd. J. C. Blanco). Montevideo: Establecimiento Tipográfico Editorial de la Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos.
- NALÉ ROXLO, C. (1978): *Borrador de memorias*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- NIEMEYER, K. (1992): *La poesía del premodernismo español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- “Noticias generales. Eduardo López Bago” (1888): *El Censor*, 17 de octubre, 2.
- NTTLE = Real Academia Española (2001): *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. En línea: <<http://nttle.rae.es/nttle/SrvltGUILoginNttle>>.
- “Nuestros grabados. Carlos Reyles” (1899): *El Uruguay Ilustrado*, 15 de mayo, 236-9.
- NÚÑEZ DE ARCE, G. (1891): *Gritos del combate. Poesías*. 7.ª ed. Madrid: Librería de Fernando Fe / Sevilla: Librería de Juan Antonio Fe.
- OLIVERA, C. (1887): *En la brecha (1880-1886)*. Buenos Aires: F. Lajouane / París: Ch. Bouret.
- OREGGIONI, ALBERTO F. (dir.) & W. PENCO (coord.) (1987): *Diccionario de literatura uruguaya, L-Z*, II. Montevideo: Arca / Credisol.
- OROZ, R. (1999): *Diccionario de la lengua castellana*. 12.ª ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- ORTEGA, S. (1964): *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista de Occidente.
- P. P. T. (1895): “La semana política”. *Montevideo Cómico*, 19 de mayo, 154.
- PALACIO, M. DEL (1888): “Las residencias diplomáticas. Montevideo”. *Archivo Diplomático y Consular de España*, 24 de febrero, 53-5.
- PALMA, R. (1890): “Bibliografía. Carta literaria. A don Juan Zorrilla de San Martín, autor del poema *Tabaré*”. *El Perú Ilustrado*, 8 de marzo, 1543.
- PALOMEQUE, A. (1890): *Mi año político (1889), tomo II*. Montevideo: Imprenta El Progreso.
- PALOMEQUE, A. (1891): *Mi año político (1890), tomo III*. Montevideo: Imprenta El Progreso.
- PALOMEQUE, A. (1892a): *Mi año político (1891), tomo IV*. Montevideo: Establecimiento Tipográfico a Gas La Hormiga.
- PALOMEQUE, A. (1892b): *Mi año político (1892), tomo V, primera parte*. Montevideo: Imprenta a Gas La Hormiga.
- PALOMEQUE, A. (1901): *Eduardo Acevedo Díaz. (Del natural)*. Montevideo: Biblioteca de «Vida Moderna».
- PARDO BAZÁN, E. (1900): “La vida contemporánea. Progreso. Cuestión razas”. *La Ilustración Artística* [Barcelona], 18 de junio, 394.
- PEREDA, J. M. (1881): *Esbozos y rasguños*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello.
- PÉREZ PETIT, V. (1919): “Juan Zorrilla de San Martín”. *Nosotros* 125, 149-81.
- PÉREZ PETIT, V. (1938): “Eduardo Acevedo Díaz”. *Revista Nacional. Literatura-Arte-Ciencia* 1, 41-64.
- PETRUS, J. C. (1937): “Carlos Reyles. Hombre de pensamiento y hombre de acción”. *Anales. Revista Mensual Ilustrada* 113, 30-1.
- Philos* (1892): “Veladas teatrales. En el Principal”. *Revista Teatral, Literaria, Científica, de Bellas Artes y Espectáculos* [Cádiz], 16 de diciembre, 2.
- PIDAL Y MON, A. (1887): *Discursos y artículos literarios*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello.

- PITTA BONILLA, G. (2017): *La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)*. Buenos Aires / Los Ángeles: Argus-a. En línea: <<http://www.argus-a.com.ar/archivos-ebooks/la-nacion-y-sus-narrativas-corporales.pdf>>.
- Policarpo Vago-Mundo* (1888): “Por el buzón”. *La Nación*, 24 de octubre, 1.
- PRIETO, G. (1889): “*Tabaré*”. En *Revista Nacional de Letras y Ciencias, II*. México: Imp. de la Secretaría de Fomento, 538-44.
- RAMÍREZ, C. M. (1884): *Los amores de Marta, I y II*. 2.^a ed. Montevideo: Tipografía y Encuadernación de A. Barreiro y Ramos.
- REAL DE AZÚA, C. (1968a): *De los orígenes al Novecientos. Capítulo Oriental, 1. La historia de la literatura uruguaya*. Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- REAL DE AZÚA, C. (1968b): *Los clasicistas y los románticos. Capítulo Oriental, 5. La historia de la literatura uruguaya*. Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- RELA, W. (1965): “Prólogo”. En C. Reyles: *Beba*. Montevideo: Biblioteca Artigas, VII-XXVIII.
- RELA, W. (1967): *Eduardo Acevedo Díaz. Guía bibliográfica*. Montevideo: Ulises.
- REVILLA, M. DE LA & P. DE ALCÁNTARA (1884): *Principios generales de Literatura e historia de la Literatura española, I y II*. 3.^a ed. Madrid: Librería de Francisco Iruveda.
- REYES, J. A. (1894): “Cuánta modestia”. *El Tiempo*, 29 de mayo, 20.
- REYLES, C. (1888): *Por la vida*. Montevideo.
- RÍOS SILVA, B. (1888a): “Personal”. *La Correspondencia*, 30 de octubre, 1.
- RÍOS SILVA, B. (1888b): “Las fantochadas del señor López Bago”. *La Correspondencia*, 31 de octubre, 1.
- ROCCA, P. (2001): *Enseñanza y teoría de la literatura en José Enrique Rodó*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RODRÍGUEZ, P. C. (1908): “Informe del comisionado”. *Memoria del Ministerio del Interior presentada a la Honorable Asamblea General por el Sr. Ministro Dr. D. Álvaro Guillot correspondiente al ejercicio 1907-1908*. Montevideo: Talleres Gráficos A. Barreiro y Ramos, 388-401.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1964): “Prólogo”. En E. Acevedo Díaz: *Nativa* (ed. J. P. Barrán y B. Nahum). Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos. Biblioteca Artigas, VII-XLVIII.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (2003), “La creación narrativa”. En E. Rodríguez Monegal: *Obra selecta* (ed. L. Block de Behar). Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 479-84.
- ROXLO, C. (1888a): “Contra-veneno de una crítica de López Bago”. *La Época*, 21 de octubre, 1.
- ROXLO, C. (1888b): “Lo que es sátira”. *La Época*, 23 de octubre, 1.
- ROXLO, C. (1888c): “Carta abierta”. *La Época*, 24 de octubre, 1.
- ROXLO, C. (1888d): “El verdadero terreno. Las cosas claras”. *La Época*, 25 de octubre, 1.
- ROXLO, C. (1888e): “*Ultima verba*”. *La Época*, 26 de octubre de 1888, 1
- ROXLO, C. (1889): *Estudios históricos acerca de la poesía lírica*. Montevideo.
- ROXLO, C. (1912): *Historia crítica de la literatura uruguaya, II. El romanticismo*. Montevideo: A. Barreiro y Ramos.
- ROXLO, C. (1913): *Historia crítica de la literatura uruguaya, IV. La influencia realista*. Montevideo: A. Barreiro y Ramos.
- RUEDA, S. (1890): *Granada y Sevilla. Bajo-relieves*. Madrid: Fuentes y Capdeville.
- SAWA, A. (1885): “Impresiones de un lector. Eduardo López Bago”. En E. López Bago: *El Cura (caso de incesto). Novela médico-social*. Madrid: Juan Muñoz y Compañía, 295-309.
- SCARONE, A. (1940): “La prensa periódica del Uruguay de los años 1881 a 1885”. *Revista Nacional* 33, 415-44.
- SCARONE, A. (1941): “La prensa periódica del Uruguay de los años 1886 a 1890”. *Revista Nacional* 38, 239-72.

- SCARONE, A. (1942): *Diccionario de seudónimos del Uruguay* (pról. A. D. González). 2.^a ed. Montevideo: Claudio García y Cía.
- SCRIBE, E. & G. DELAVIGNE (1833): *No más muchachos o El solterón y la niña. Pieza jocosa en un acto arreglada al teatro español por D. Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- SOBEJANO, G. (1965): "Clarín y la crisis de la crítica satírica". *Revista Hispánica Moderna* 31 (1/4), 399-417.
- "SUELTOS" (1889): *El Diario*, 12 de diciembre, 1.
- TORRENDELL, J. (1895): "Crónicas para la América". *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, 25 de septiembre, 212-3.
- TRUEBA, A. DE (1875): *Obras populares, II*. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, Editor.
- UNAMUNO, M. DE (1906): "Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana. A propósito de un libro peruano". *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes, año VI, tomo III*. Madrid: Imp. de la Rev. de Archivos, 113-26.
- VALERA, J. (1889): "Tabaré". *La España Moderna* IX, 69-98.
- VEGA, F. DE LA (1924): *Apuntamientos literarios*. Cartagena de Indias: Tipografía Mogollón.
- VERDES MONTENEGRO, J. (1887): *Campoamor. Estudio literario*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- VISCA, A. S. (1991): "Prólogo". En E. Acevedo Díaz: *Ismael*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 9-45.
- ZOLA, É. (1880a): *Nana*. 57.^a ed. Paris: G. Charpentier.
- ZOLA, É. (1880b): *Le Roman expérimental*. 2.^a ed. Paris: G. Charpentier.
- ZOLA, É. (1881): *Nos auteurs dramatiques*. Paris: G. Charpentier.
- ZOLA, É. (1891): *Nuevos cuentos a Ninon* (trad. S. García del Mazo). Madrid: El Cosmos Editorial.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, J. (1888): *Tabaré*. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, J. (1923): "El libreto de *Tabaré*. Del autor, para la edición anterior". En J. Zorrilla de San Martín: *Tabaré. Novísima edición corregida por el autor / La leyenda patria*. Montevideo: Librería Nacional A. Barreiro y Ramos, 29-38.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, J. (1975): *Juan Zorrilla de San Martín en la prensa. Escritos y discursos*. Ed. Antonio Seluja Cecín. Montevideo: Publicaciones de la Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825.
- ZUBILLAGA, C. (2007): "Un semillero de controversias: *La epopeya de Artigas* de Zorrilla de San Martín". *Revista Complutense de Historia de América* 33, 217-40.
- ZUM FELDE, A. (1930a): *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura, I*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada.
- ZUM FELDE, A. (1930b): *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura, II*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada.
- ZUM FELDE, A. (1959): *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa, II*. México: Guaranía.

ANEXO

Polémica entre Carlos Roxlo y Eduardo López Bago

«Contra-veneno de una crítica de López Bago»
(*La Época*, 21 de octubre de 1888: 1).

Si es noble y levantada y digna de aplauso la crítica literaria que se inspira en el amor del arte y, escudada en las leyes del buen gusto, corrige defectos, rectifica errores y marca sendas, no es saludable ni legítima ni merecedora de encomio la que apela al insulto y llama en su auxilio a la grosera burla para atacar reputaciones y poner en ridículo personalidades cuyo reconocido talento y cuyo alto valor imponen respeto a amigos y adversarios.

Y si esto se verifica siempre, si siempre se exige a la crítica que se muestre cortés, atildada y noble, ¡con cuánta mayor razón no debe exigirse al que por vez primera pisa estas playas, en busca de hospitalidad franca y trabajo honesto, que hable de nuestros hombres de letras con cautela y cultura, sin ensañarse grotescamente en la fama de aquellos de quienes no puede conocer con certeza ni los méritos ni las caídas!

López Bago, hablando en un diario de la tarde de una novela nacional, como no hubiera hablado de fijo de la peor de las novelas de su país, ha hecho nacer en nuestro ánimo las reflexiones que anteceden, aun cuando conociendo como conocíamos las obras del autor de *La Pálida* no nos extrañó ni podía extrañarnos lo mordaz y lo hiriente de su mala crítica.

Y si esta hubiese sido escrita con buena fe, si en el amor al arte se hubiera inspirado tan solo el que la produjo, hubiéramos guardado silencio y hubiéramos aceptado, buenas o malas, sus conclusiones; pero como la mala fe del crítico es evidente, como este habla y razona cual si estuviera en país conquistado ya, como entra por el campo de nuestras letras lanzón en ristre y de igual modo que el hidalgo manchego entraba a combatir rebaños de inocentes ovejas, el silencio sería una acción cobarde, tanto más cuanto que las razones por el crítico aducidas valen muy poco literariamente consideradas, pues no creemos que arguyan ni sombra de argumento en pro de la censura las dos ediciones y el rabelesiano dependiente de que nos habla el señor López Bago antes de decirnos que en la novela, cuyo juicio inaugura su campaña crítica, se «usan palabras, no con la genuina acepción que dicta la autoridad del diccionario y la gramática, sino tal como son corrientes por el lenguaje familiar aquí en el Uruguay¹⁶⁶».

¡Y nosotros que habíamos creído que el autor de *La Soltera* y *La Buscona* pertenecía a la escuela naturalista! ¡Y nosotros que habíamos leído en el apéndice y en el prólogo de algunas de sus obras traducciones de varios de los trabajos doctrinales de Zola, traducciones con las cuales se abroquelaba el que dio vida al *Preso* y al *Confesionario*, para defenderse de los ataques de la prensa madrileña!¹⁶⁷

¡Cuánto nos habíamos engañado! El señor López Bago no es naturalista, porque si lo fuera no encontraría censurable ni extraño el uso de ciertas expresiones locales, la forzada construcción de ciertas cláusulas, el significado nada recto ni estricto en que se toman ciertos adjetivos, por cuanto esos adjetivos, cláusulas y expresiones son hijos del estudio del medio y contribuyen poderosamente a

¹⁶⁶ En el primero de los artículos de «Campaña crítica», al que corresponden las líneas citadas, López Bago narra su encuentro con el librero que le ofrece la primera y la segunda edición de *Los amores de Marta*.

¹⁶⁷ Sobre las traducciones de textos de Zola, remito a Fernández 2016.

la realidad de la obra, realidad que consiste en la identificación de los incidentes, las pasiones, los caracteres y el lenguaje, con la índole del asunto y con la atmósfera social de los lugares donde la acción principia, se desarrolla y pasa.

El señor López Bago no ha tenido presente al formular la censura encerrada en aquel párrafo suyo, que hemos transcrito, que esa censura caía por su base, por cuanto el autor de la novela hizo bien al hacer hablar a cada uno de sus héroes el lenguaje que a su educación y al ambiente en que se criaron correspondía, usando de cuantos americanismos fueran precisos para no separar a los personajes del medio en que debían moverse y actuar. En nuestros salones, en nuestras calles, en nuestros campos se escuchan a cada instante locuciones gráficas y giros sancionados por la costumbre, que el novelista que de cosas uruguayas escriba no puede rechazar y debe admitir, so pena de desfigurar nuestra fisionomía de nación y so pena de producir una obra que será muy académica y muy castiza, pero que será también muy poco verdadera y muy poco nacional y tanto es así que Andrés Bello, cuya autoridad en cuestión de lenguaje supera en mucho a la que pretende tener López Bago, manifiesta en el prólogo de su nunca bien ponderada gramática, que son dignas de respeto ciertas accidentales divergencias analógicas y sintáxicas, cuando las patrocina la costumbre de la gente educada del país donde aquellas divergencias están en uso¹⁶⁸.

Pero estamos tomando en serio un juicio crítico cuya mala fe es evidente y donde abundan más los insultos que las razones, y dando importancia a una opinión que, por el hecho de no ser imparcial, no merece que se la tome en cuenta, opinión y crítica que solo pueden considerarse como regüeldos del último puchero madrileño comido por el señor Bago antes de venir a estas playas a demostrarnos que la cortesía literaria le es por entero desconocida.

¿No teme López Bago que en justa represalia de su juicio, que no peca de culto, emprenda alguno la no edificante tarea de estudiar sus obras y dar a conocer al público aquellos cuadros pornográficos donde desde la hija del pueblo hasta la nacida en aristocrática cuna, desde la monja hasta el sacerdote, desde el letrado hasta el hombre político, todas las clases de la sociedad española, en fin, aparecen atacadas de satiriasis y enfermas de aquel hediondo mal que busca modo de satisfacerse y explayarse en el camarín de la cortesana, camarín impregnado con acres perfumes? ¿No teme el señor López Bago que en contestación a aquel párrafo en que nos dice que, durante la lectura de la novela, convirtiéndose su inteligencia en una línea telegráfica cuyos hilos le transmitieron un parte donde se veía la palabra *burro*, haya quien le haga saber con una descortesía igual a la por él usada, que después de

¹⁶⁸ Con alguna excepción, no anotaré las citas sobre la sátira y el humorismo que aporta Roxlo por no sobrecargar el texto. Además, dejando de lado los manuales de Literatura, que sin duda manejó, muchas de las citas las toma de otros estudios. Así, por ejemplo, en el artículo «El humorismo», de Urbano González Serrano, del número 436 de la *Revista de España* de marzo-abril de 1886, aparecen las citas de Thackeray y Schopenhauer sobre el humorismo o la definición de Vapereau de sátira que Roxlo esgrime en «Carta abierta». De igual forma, los ejemplos de Campoamor, Espronceda y Voltaire, y la mención del humorismo en Cervantes y Shakespeare, los copió del capítulo «Humorismo» del libro *Campoamor. Estudio literario* (1887: 41-50) de José Verdes Montenegro. La nómina de manuales de Literatura que maneja da cuenta del estilo sesudo con el que busca polemizar y ridiculizar a López Bago: *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanismos*, de Andrés Bello; *Principios generales de Literatura e historia de la Literatura española*, de Manuel de la Revilla; *Lecciones de Literatura general y española*, de Rafael Cano; *Elementos de Literatura* de José Coll y Vehí; *Manual de Literatura*, de Antonio Gil de Zárate y *Principios de Literatura general y española* de Manuel Milá y Fontanals; *Lecciones elementales de Retórica y Poética*, de Ángel María Terradillos, y *Lecciones de Literatura general y española*, de Francisco Sánchez de Castro.

la lectura de la *Pálida* y la *Prostituta*, no hay quien no pronuncie la palabra *chanchito*¹⁶⁹? De fijo que no lo teme el señor López Bago, y hace bien en no temerlo, porque en este país no solamente se le ofrecen con amplia mano al extranjero que arriba a nuestras playas los dones benditos de la libertad, sino que se le brindan también los agasajos del respeto que todo hombre merece, sean los que fueren sus convicciones y proceder literarios. De fijo que no lo teme el señor López Bago, y hace bien en no temerlo, porque aquí no sabemos hacer de la crítica atrevida mujerzuela falta de cultura que se goza expeliendo su bilis sobre el rostro de aquellos que no son de su agrado. Nosotros, por el contrario, abrimos las puertas de nuestro hogar y tendemos nuestra mano ceremoniosa a todos aquellos que vienen precedidos de alguna fama de allende de los mares, por más que en muchos casos los que así vienen hayan adquirido la fama de que gozan adulando las malas pasiones de las muchedumbres ineducadas y atacando la reputación de personalidades a quienes bastaría mover el pañuelo para espantar a los moscardones de incómodo zumbido.

Créanos el escritor español: ha venido a un país donde nadie ha de impedirle que censure, siempre que censure con razón y cultura; pero donde encontrará resistencias de toda especie cada vez que olvide que los críticos están, como todos los hombres, obligados a tener buena educación.

CARLOS ROXLO.

«Postdata»

(*El Censor*, 22 de octubre de 1888: 1).

Dos defensores han salido a romper lanzas por Ramírez. El uno en las columnas de *La Época* y el otro en las de *La Nación*.

El de *La Época* titula su defensa «Contra-veneno de una crítica de López Bago» y el de *La Nación* de este otro modo «Con los talones». Ambos afirman que yo no critico sino que insulto al señor Ramírez.

Ruego a esos dos paladines que prueben su afirmación. Ataco al escritor únicamente como tal y por su obra, deplorable bajo todos conceptos. Poco favor hacen a su defendido cuando suponen que insultado permitiría la reparación por mano ajena

El de *La Época* añade: «si siempre se exige a la crítica que se muestre cortés, atildada y noble, ¡con cuánta mayor razón no debe exigirse al que por vez primera pisa estas playas, en busca de hospitalidad franca y trabajo honesto, que hable de nuestros hombres de letras con cautela y cultura, sin ensañarse grotescamente en la fama de aquellos de quienes no puede conocer con certeza ni los méritos ni las caídas!»

A la crítica, señor mío, lo que se le exige, en primer término, es que sea imparcial y lo es la mía, y mis deberes de gratitud no pueden llegar hasta el punto de suponer que es un escritor Ramírez,

¹⁶⁹ Al hablar del título del primer capítulo de *Los Amores de Marta*, «La *high-life* de la fiebre tifoidea», escribe López Bago: «Leerlo y quedar maravillado, qué digo maravillado, estupefacto, fue una misma cosa. En mi cerebro ocurrió que vinieron a colocarse como clavadas de punta todas las ideas, y se extendieron en forma de admiraciones !!!!!!!!, quedándose transformada la inteligencia en algo así como una línea telegráfica por cuyos hilos corría un parte que me costó sumamente barato, puesto que contenía una sola palabra, que es aquella con que se llama a la manteca en italiano. La palabra *burro*. Simple cuestión de mnemotecnia que atribuyo a lo mal que aprendí el actual idioma del Papa» (1888b: 1). *Chanchito* es la forma de denominar al cerdo en algunas zonas de América.

de quien no conozco, en efecto, con certeza las caídas, puesto que no le sigo los pasos pero sí los méritos, puesto que he leído *Los Amores de Marta*. Mire Vd., señor paladín, yo soy de aquellos críticos a quienes les importa muy poco que el señor Ramírez sea viejo o joven, alto o bajo, rubio o moreno, *blanco o colorado*¹⁷⁰; el señor Ramírez ha publicado un libro: lo ha puesto a la venta y el libro es lo único que me preocupa. Y está usted en lo cierto al suponer que yo no hubiera hablado lo mismo de la peor de las novelas de mi país, porque allí de novelas como *Los Amores de Marta* cuando se publican (que es por milagro) no se habla nada.

Venga usted, acá, mi señor don Carlos Roxlo, a quien como a Ramírez no tengo el gusto de conocer, venga usted acá y dígame qué tiene que ver el naturalismo, del cual me considera como desertor, con la censura hecha al señor Ramírez de que no escribe en castellano. ¿Usted se figura que yo criticaría al autor de los *Amores de Marta* si se hubiera limitado a poner en boca de sus personajes de nacionalidad argentina locuciones familiares del Plata? No por cierto. Pero Ramírez, el mismísimo Ramírez, las emplea cuando no ocurre dialogo en el capítulo y yo exijo que el escritor escriba en castellano. Por lo demás, ni en el lenguaje familiar de los argentinos, ni en ningún lenguaje se usa decir *la high life de la fiebre tifoidea*, ni los escritores americanistas están autorizados a adjetivar mal, ni eso contribuye poderosamente, como usted dice, a la realidad de la obra, como no sea a que sea realmente mala, ni yo combato como el hidalgo manchego lanza en ristre contra rebaños de ovejas (con lo que llama carnero a Ramírez) ni ha escrito usted, en suma, más que una ídem de disparates. Esto sea dicho con toda la cultura que usted recomienda y que no practica,

Mire usted, señor Roxlo, la cortesía literaria tiene sus límites, más estrechos que los de la cortesía social. No se impaciente, por Dios, y espere a que mi «Campana Crítica», que está ahora empezando, se ocupe de hombres de verdadero valer, y sabrá respecto de cortesía lo que es canela¹⁷¹. Pero yo tengo el defecto de ser sumamente descortés con los escribidores, y culto, fino, correcto, todo menos *galante* (como también me reprocha que no lo sea el otro paladín, el de *La Nación*¹⁷²) con los que saben manejar la pluma¹⁷³. ¿Qué quiere usted? Procuero por dignidad propia y por la de la profesión, no herir con el ataque personal, no me ocupo del hombre, pero el literato estoy en mi derecho juzgándolo con *el lenguaje* (como usted dice) más conveniente y adecuado al asunto.

Usted ignora, entre otras muchas cosas que, además del género serio, es literario el festivo, la sátira, el humorismo y por eso se escandaliza al verlo empleado por mí para criticar como se merece a una reputación que para usted será muy legítima, pero que para los que saben de literatura es usurpada.

Usted no sabe que existe la sátira, que es de lo mas difícil en materia de letras, y que cuanto yo digo sobre Ramírez es miel sobre hojuelas comparado con lo que otros escritores han dicho de personajes políticos o literarios de muchas más campanillas¹⁷⁴. D. Manuel Cañete fue satirizado por Villergas diciendo de él, entre otras cosas, sus tres famosos versos:

¹⁷⁰ Se trata de una alusión política a los dos grandes partidos uruguayos: el Partido Nacional (o Blanco) y el Partido Liberal (o Colorado). Ramírez, por aquella época, pertenecía a otro partido, el Partido Constitucional.

¹⁷¹ *Saber lo que es canela*: 'saber lo que es bueno'.

¹⁷² Fray Antón pregunta en su artículo: «[¿]uién no conoce, en fin, al *fino* y *galante*, *culto* y *correcto* *crítico* que le ha salido a la novela americana *Los Amores de Marta*?» (1888: 1).

¹⁷³ El término *escribidor* se reservaba a los malos escritores

¹⁷⁴ *De muchas campanillas*: 'de mucha importancia' (DLE 2014).

Eduardo López Bago, activista, polemista y plagiario radical del naturalismo en Uruguay

Porque Cañete, aun cuando no le pete,
comparado con Flores es un genio;
comparado conmigo es un zoquete¹⁷⁵.

Y a ningún Roxlo se le antojó decir que Villergas era un mal educado. La sátira *urbana y de buena crianza* que usted quiere será preciso pintarla porque no existe.

Para terminar, y para que no me llame mal educado, voy a contestar a la pregunta que me hace el redactor de *La Época*. No temo que *en justa represalia* ataquen también mis obras. Creo que el que tal hiciere no llevará ese móvil puesto que no necesita llevarlo; está en su legítimo derecho. Yo no creo que mis libros sean libras esterlinas, que gustan a todo el mundo y, si los escribí y los vendo, a que digan de ellos lo que les parezca estoy resignado.

Asegura el señor Roxlo que nadie me criticará descortésmente, porque aquí se respetan las convicciones y procederes literarios. En mi país sucede lo mismo pero, usted lo dice, cuando son procedimientos literarios. *E si non, non*, Roxlo amigo¹⁷⁶. Que es lo que me parece a mí de los que usa el señor Ramírez. Pero supongamos que Roxlo se equivoca (lo cual no es mucho suponer) y que no me respetan y usan en mí contra el género festivo, el humorismo y la sátira. Yo le aseguro que mientras no me ataquen personalmente y sí como escritor y por mis libros, aunque en este sentido me llamen *chanchito*, no me sorprenderá entre otras razones porque ya me lo han llamado en España mis detractores, de lo cual los que elogiaban mis obras me consolaban, poniéndome como escritor en las regiones celestes. Y... pata. Si personalmente me viese atacado, personalmente contestaría y pata también porque supongo que el amigo Roxlo, que dice conocer tanto mi historia, sabrá que me diferencio de Cervantes en que no soy *el Príncipe de los ingenios* ni mucho menos y en que no soy manco.

En cuanto a lo que dice *La Nación* es tan baladí que solo merece mencionarlo como noticia. Haga usted cosas que valgan la pena, ¡qué lastima de tinta!

E. LÓPEZ BAGO.

«Lo que es sátira»
(*La Época*, 23 de octubre de 1888: 1).

«Dos defensores han salido a romper lanzas por Ramírez. El uno en las columnas de *La Época* y el otro en las de *La Nación*». Así comienza el señor López Bago las postdata con que responde ayer al artículo que el último domingo escribíamos censurando la mordacidad de su campaña crítica.

Duélenos en el alma que de esta suerte haya interpretado el literato español el propósito que nos guió al escribir las líneas a que ayer responde, por cuanto nosotros no hemos salido a la defensa del doctor Ramírez; nosotros hemos salido solamente a la defensa de la cultura literaria, cuyos fueros a nuestro entender conculcaba con la campaña crítica que ha emprendido, y esa opinión nuestra no

¹⁷⁵ Estos tres versos forman parte del largo poema satírico «Cuadro de pandilla», en el que Juan Martínez de Villergas denuncia la selección partidista de los literatos retratados en el cuadro de Antonio María Esquivel *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846). El primer verso es inexacto: «Porque Cañete, mas que no le pete».

¹⁷⁶ *E si non, non*: 'y si no, no'. Esta conocida expresión de la época procede de la parte final de la fórmula de las Cortes de Aragón con que se tomaba juramento al rey.

implica ni entraña en manera alguna una defensa de quien hartos sabemos que no necesita ser defendido.

Nosotros decíamos en nuestro artículo anterior, y repetimos en este, que si el crítico de *Los Amores de Marta* se hubiera inspirado tan solo en el amor del arte, hubiéramos aceptado, buenas o malas, sus conclusiones; pero, como la censura era personalísima, como la cruda violencia de los ataques se separaba por entero de la opinión que nosotros tenemos formada acerca de lo que la crítica debe ser, por eso y solo por eso salimos en defensa de la forma cortés y urbana a que todo escritor viene obligado, y que el señor López Bago arrojaba de sus hombros como si fuera para ellos carga pesada en demasía.

En contestación a esto nos dice el señor López Bago que nosotros ignoramos «entre otras muchas cosas que, además del género serio, es literario el festivo, la sátira, el humorismo».

Aparte de que entre el humorismo y el género festivo media *alguna* distancia, parecemos que el señor López Bago confunde la sátira con algo que en buen castellano se denomina de otra manera.

La sátira, según Revilla, es la expresión o manifestación artística de la oposición entre la realidad objetiva y la conciencia del poeta, oposición traducida por este en la censura o mofa de dicha realidad, y Rafael Cano, Coll y Vehí, Gil de Zárate y Milá y Fontanals la definen diciendo que se da el nombre de sátira a la censura amarga o festiva de los vicios y faltas de los hombres, sin que de ninguna de estas opiniones se deduzca que el autor satírico pueda apelar al insulto y a la grosería para hacer más hirientes sus ataques.

¿Cree en realidad el Sr. López Bago que es satírico decir: «“En una y otra calle hallábase el empedrado cubierto de pasto seco”, describe el autor relamiéndose los labios»? ¿Cree que esta sátira es la sátira que usaron y defendieron [Jean Paul] Richter, Heine y Larra? ¿No entiende, como nosotros, el escritor español que la prosa, aun la prosa festiva, debe hablar noblemente? ¿No entiende, como nosotros, el señor López Bago que no es buena crítica la que falta a las leyes dictadas por Boileau cuando decía en su *Arte Poética*:

*Je veux dans la satire un esprit de candeur,
et fuís un effronté qui prêche la pudeur?*

¡Y cuántas veces López Bago no delinque contra este último en lo que sobre los *Amores de Marta* viene escribiendo! ¡Cuántas veces durante la lectura de sus artículos no se hace sentir la precisión, en bien de la limpieza literaria, de crear lo antes posible una Junta de Salubridad que tome a su cargo la vigilancia de la higiene artística!

Por más que el crítico español entienda que basta ser escritor festivo para mostrarse descortés y poco urbano, no ha de hacernos modificar nuestras opiniones acerca de la obligación que tienen cuantos para ilustrar al público escriben de respetar y seguir aquel aforismo antiguo que dice, refiriéndose a los deberes de la sátira: *Parcere personis, dicere de vitiis*¹⁷⁷, ley a la que de continuo falta López Bago, manoseando sin consideración alguna el nombre de aquel a quien critica.

Es por esto, y solo por esto, que nosotros salimos, en nuestro artículo del domingo último, al encuentro de una crítica que no respondía a lo que la buena censura está obligada a ser, sin que

¹⁷⁷ Verso final del epigrama 33 «A Munacio Galo, para que defienda sus poemas» del libro X de Marcial, muy socorrido en cualquier estudio sobre sátira: «[R]espetar a las personas, hablar de sus defectos» (Marcial 2017: 131).

Eduardo López Bago, activista, polemista y plagiario radical del naturalismo en Uruguay

abrigáramos la intención de defender a un compatriota que se halla muy por encima de todos los ataques que pueda inferirle quien no le conoce lo suficiente para juzgarle en su justo valor. Su defensa compete a él solo, y ¡otro gallo le cantara al señor López Bago si el doctor Ramírez creyese oportuno preocuparse de su defensa!

Nosotros ignoramos muchas cosas y en esto acierta el crítico recién llegado de la península; pero sabemos lo suficiente para afirmarle que no está en lo justo ni en lo verdadero al medir a nuestras personalidades con la ligereza con que él parece dispuesto a medirlas, queriendo destruir en un instante reputaciones labradas en largos años de labor asidua y constante lucha.

También encontramos eso de censurable y de ridículo en su conducta. Llegado ayer, sin más antecedente que los que pueden darle los que están interesados en desprestigiar a los que militan en opuestos partidos, lánzase sin la menor cautela a herir a uno de nuestros hombres de mayor fama, y pretende conocer por una novela, que no es sino un descanso de tareas más arduas, al que luchó en la prensa, en la tribuna, en la cátedra y el libro con aplauso de muchos y respeto de todos.

Esto es lo único que responderemos a todos los Bagos que vengan aquí en defensa del doctor Ramírez y de cualquier otro ciudadano de este país que se encuentre en condiciones iguales a las suyas.

Terminemos.

Dícenos también el crítico español que «se diferencia de Cervantes en que no es el *Príncipe de los ingenios*, ni mucho menos, y en que no es manco». Lo primero lo sabíamos sin necesidad de que él lo asegurase y, en cuanto a lo segundo, podrá ser cierto, pero encontramos extemporánea una declaración que no atinamos a lo que viene. ¡Cualquiera creería que el no ser manco es una cualidad excepcional! La excepción, en este país, es serlo.

CARLOS ROXLO.

«Polémica»

(*El Censor*, 23 de octubre de 1888: 1).

Sr. D. Carlos Roxlo.

Muy señor mío y compañero: Quiero demostrar a usted que no por haber tomado a broma *Los Amores de Marta*, cosa conforme con aquel precepto en que se ordena *dar a cada uno lo que es suyo*, es a saber reírse de lo risible y hablar en serio de lo que tal importancia merece, soy capaz de discutir en una de esas buenas polémicas literarias, que son ocasión para que cada cual dé gallarda muestra de su ingenio. Para esto contestaré a su artículo titulado «Lo que es la sátira», inserto en *La Época* que acabo de recibir.

Declárese, amigo Roxlo, defensor de la cultura literaria, y la considera herida por mí, que de tamaño pecado estoy, bien lo saben los dioses, tan inocente que pudiera comulgar sin necesidad de confesarme. Pruébeme lo contrario y, si tal hace, yo le prometo arrodillarme y hacer penitencia pública, que a mí no me duelen prendas y no encuentro desdoro en confesar mis errores o inadvertencias, sino gran virtud en la sinceridad poco usada.

Pero antes, por todos los santos de la corte celestial, preciso será que V., defensor de la cultura literaria, empiece por ser en este punto inmaculado, recordándole yo a este propósito la conocida máxima

Procure ser en todo lo posible
el que ha da reprender irrepreensible¹⁷⁸.

Dígolo al tanto de que no se me antoja que hará buenas migas con la cultura literaria aquel juicio crítico de mi crítica que hizo V. ayer considerándola «*como regüeldos* (perdone el lector, que estos regüeldos no son míos sino del señor Roxlo) *del último puchero madrileño comido por el señor Bago*». Lo cual, además de no ser culto, no es exacto, pues, en primer lugar, la digestión de un cocido no es tan laboriosa como V. supone, puesto que de Madrid a Montevideo hay veinte días de viaje y, en segundo, y como razón poderosísima, existe la circunstancia de que yo soy uno de los muchos españoles a quienes no les gusta el puchero y, tanto es así, que aquí mismo en Montevideo es uno de los platos que figuran en la lista del almuerzo todos los días, y si no me cree puede preguntar al mozo que me sirve, y sabrá que no lo he pedido todavía, y me guardaré muy bien de pedirlo ahora que ya sé que eso de comer cocido y leer *Los Amores de Marta* es originado a peligro de desahogos, que solo están de moda entre los frailes¹⁷⁹.

Quedamos, pues, en que el puchero, es decir el cocido, se come en España y en América hasta en los hoteles y que yo no lo como en ninguna parte.

Quedamos también en que para ser defensor de la cultura literaria es preciso predicar con el ejemplo y continuo.

No he dicho yo, amigo Roxlo, que humorismo y género festivo sean la misma cosa y el mismo párrafo de mi réplica, que usted copia, lo prueba. «Además del género serio, es literario el festivo, (coma, ¿lo ve usted?) la sátira, (coma) el humorismo (punto). Pero, como usted afirma que entre los autores humoristas y festivos media *alguna* distancia (y lo subraya), lo cual me hace suponer que la tiene en mucho, ruégole me defina no tan solo lo que entiende por *humour*, sino lo que entiende por *esprit* y después vendremos a parar a lo que llamamos los de *entre bastidores gracia ática*¹⁸⁰ en locución tan familiar en España como aquellas en Francia e Inglaterra, con lo que resultará que el español tiene los mismos recursos retóricos que los demás idiomas, si no tiene algunos otros de que estos últimos carecen.

Vengamos ahora a la sátira, de cuyas definiciones saca usted consecuencias erróneas, y antes he de advertirle que yo le abandono por completo todos los preceptos retóricos para que con ellos me combata, pues usted que se precia de hombre al tanto de nuestro movimiento literario, no ignorará, cuanto ha dicho Zola contra la retórica como adorno frívolo, más propio de mujeres que de escritores, cuya revolución (la revolución naturalista) tiende a romper los afeminados moldes del romanticismo, dando a la literatura el vigor y la severidad propia de las obras varoniles¹⁸¹.

Pero aun así, con sus mismas armas me sería fácil derrotarle. Cítame Vd. la definición de lo que es *sátira* según el malogrado Revilla y en ella se encuentra que el poeta puede traducir en censura o *mofa* la realidad objetiva. Cítame después a Cano, Coll y Vehí, Gil de Zárate y Milá, que la definen considerándola como *censura* AMARGA o festiva. Y, tras esto, dice con aire triunfal que el autor satírico no puede apelar al insulto y a la grosería. ¿Puede apelar a la mofa? Sí. Pues yo no hice otra cosa

¹⁷⁸ Así comienza la fábula «Los dos perros» de Samaniego.

¹⁷⁹ Parece que en esta alusión se esconde una sátira de tipo sexual. En *La prostituta* (1884a: 28) y en *Carne de nobles* (1887: 166 y 207) habla de «desahogo sensacional» para referirse al coito. En *La soltera* (1886b: 272) el término es «desahogo sensual».

¹⁸⁰ *Gracia ática*: igual que *sal ática*, usado para referirse al uso de una ironía elegante, que fue característica de los antiguos atenienses y se hizo proverbial.

¹⁸¹ Ejemplo de esto es su «Lettre à la jeneusse» que incluyó en *Le Roman expérimental* (1880).

que *mofarme* del señor Ramírez como literato. Lo que hay es que usted llama *insulto* a lo que no lo es. Vuelvo a mi ejemplo de ayer. Villergas le llamó *zoquete* a Cañete. Eso le parecerá a Vd. una grosería, acaso un insulto. Lo sería, en efecto, si fuera dirigido al hombre, pero es sátira cuando se refiere al escritor. Convéznase, amigo Roxlo, de que los que escriben, los que pintan, los que esculpen, los que cantan, los que se consagran a las manifestaciones diversas del arte, juzgados en este terreno no reciben insulto, y así vemos, por ejemplo, que silban a un autor dramático y este no pide reparación al público de esta demostración grosera que en el terreno personal es un insulto. Enrique Rochefort, satírico francés, dice en sus artículos cosas que en el concepto que usted tiene de la sátira son insultos y, sin embargo, no se consideran como tales. Recuerdo que en uno de ellos escribe lo siguiente:

«Esta mañana al despertarme busqué mis botas y no las encontré por ninguna parte. Se habían ido ellas solas a darle de puntapiés al Presidente del consejo de Ministros».

Pero, en último caso, si usted supone que decir *burro* es insultar, hago mía la palabra usada por el primero de nuestros escritores satíricos, me amparo de su autoridad, y diré por ejemplo: Señor Ramírez, el parte telegráfico se transmitió equivocado. No decía *¡Burro!* que es como se pensó en la estación de llegada. Decía *zoquete*. Aquello era el nombre de la manteca en italiano. Este es el calificativo de Vd.

No me extraña ahora, señor Roxlo, que haciéndosele la sátira cosa nueva, pida una junta de salubridad que vigile la higiene artística. Crea que no hace falta nada de eso sino una junta que vigile y no permita los escritos malos.

¡Eso sí que apesta, créame, a los que en literatura tienen buen olfato!

Repítole para terminar lo que ayer hube de declarar. Yo no pienso medir por el mismo rasoero a todos los escritores uruguayos. Los hay muy buenos y de ellos, cuando les llegue su turno, he de contar primores. El poeta Berro, por ejemplo, qué se apuesta el señor Roxlo a que yo le admiro al igual de los mejores. Y esto a Berro, que es adversario político de las ideas y de los hombres que se defienden en *El Censor*, para probarle al señor Roxlo que no me guía parcialidad en los ataques ni las censuras¹⁸². Que para mí Ramírez es el autor de *Los Amores de Marta* ni más ni menos y que él podrá haberse labrado su reputación «en largos años de labor asidua y constante lucha» pero de una pluma la dejó con *Los Amores de Marta* de barbecho.

Por último exclama mi colega, «¡otro gallo le cantara al señor López Bago si el doctor Ramírez creyese oportuno preocuparse de su defensa!».

Dios quiera que no se le ocurra semejante cosa. Vale Vd. más, créame sinceramente, y por eso le contesto. En cuanto a Ramírez...

Supongo que haría artículos como los de *Fray Antón* que me ataca en *La Nación* tan mal, tan pésimamente que ya ve usted lo que le pasaría a Ramírez.

Lo mismo que a ese. Que no me ocupo de contestarle.

Su servidor que cortésmente se le ofrece.

EDUARDO LÓPEZ BAGO.

¹⁸² Se refiere a Aurelio Guzmán Berro, poeta adscrito al romanticismo. *El Censor* defendía las ideas del Partido Colorado y Berro las del Partido Blanco.

Daniel Docampo Jorge

«Carta abierta»

(*La Época*, 24 de octubre de 1888: 1)

Señor don Eduardo López Bago.

Muy señor mío:

Comienza usted su carta de ayer acusándome de que predico, sin someterme a ellas, las leyes de la cultura literaria y, en prueba de su afirmación, transcribe usted un párrafo del primero de mis artículos, párrafo en que no queda muy bien parada aquella cultura por mí defendida.

Pero póngase Vd., señor López Bago, en el lugar de aquellos que respondieron a sus expresiones acres con palabras duras y medite con calma lo que hubiera hecho viendo invadido su hogar por un extraño que penetraba en él con el sombrero puesto y gritando insolencias a grandes voces¹⁸³. De fijo que enseñarle el respeto que se merecen los miembros de todo hogar desconocido, y de fijo que decirle cuánto se había engañado al confundir a un núcleo social cortés y educado con una tribu de charrúas, hermanos de aquellos que según es fama hicieron con los restos de su buen compatriota Juan Díaz de Solís banquete para ellos apetitoso¹⁸⁴.

Los de aquí bailamos al son que nos tocan, y mi indignación —que indignación hubo— fue tanto mayor cuanto que yo soy de los que creen que todo aquel que nace en tierras de Castilla nace galante y caballero. Su entrada de Vd. no tan solo contrariaba esta opinión mía, sino que perjudicaba en mucho a los literatos españoles que puedan verse impelidos por los vientos de la vida a buscar hospitalario refugio y amistoso recibimiento en estos lugares, donde aún no hemos olvidado que la patria de usted fue un día nuestra madre y donde conservamos por la metrópoli un culto que no se ha extinguido con la ruptura de la vida común.

Pero, desde el momento en que allanan Vds. nuestro hogar como conquistadores; desde el momento en que, aun no llegados aquí, ya quieren Vds. llevárselo todo por delante; desde el momento en que pretenden censurarnos, aun cuando sea en nuestras producciones literarias, con una censura que entre nosotros no tenemos por admisible ni buena ni legítima, ¿no es justo y más que justo que respondamos al ataque duro con dureza también, a fin de que ustedes se convenzan de que, entre nosotros, solo el que critica sin ofender se hace lugar y se hace oír?

Y desengáñese Vd., señor López Bago, creo lo suficiente en la lealtad de su carácter para suponer que no se han ocultado a su criterio las impertinencias en que acaso inadvertidamente incurrió Vd. al escribir los dos primeros artículos de su campaña crítica. Vuelva Vd. a leerlos con calma, sin apasionamiento, sin amor de padre, y verá que ha traspasado en más de una ocasión los límites de la sátira y conculcado más de una vez los preceptos de la buena crítica. La sátira no es aquello que Vd. se figura. Es cierto que ridiculiza y hiere; pero solo a las obras, nunca a los autores, pues ataca el delito y no al delincuente, como lo prueban las mismas opiniones citadas por mí y tomadas de las obras preceptivas de Cano, Coll y Vehí, Gil de Zárate y Milá y Fontanals, quienes la definen como la censura de las *faltas* de los hombres, opiniones con las que coincide también Terradillos, cuyos *Elementos de literatura* dicen que «el estilo de la sátira será en general el sencillo, fácil y franco de una conversación, no siendo en su tono acre y mordaz sino cuando se ataquen vicios o expongan a la indignación pública caracteres perversos, considerándose únicamente buena cuando ofrezca un antídoto contra lo ridículo y un fuerte cáustico contra las pasiones bajas, sin degenerar jamás en vituperación

¹⁸³ Quitarse el sombrero para saludar es señal de cortesía.

¹⁸⁴ El explorador Juan Díaz de Solís y varios de sus hombres murieron en 1516 a manos de indígenas (charrúas o guaraníes), siendo sus cuerpos devorados por estos.

personal, por cuanto ataca al vicio pero no al vicioso». Y a esto responde, señor López Bago, aquel aforismo latino que cité también de: *Parcere personis, dicere de vitiis*.

Y tanto es así que la sátira —que, según Gubernatis, comenzó siendo una simple impertinencia manifestada en formas en exceso libres y en exceso audaces, para llegar a su mayor desenvolvimiento en Roma con Horacio y Persio, Juvenal y Ausonio—, si bien complácese con especial empeño en reducir, por medio de la palabra, a las ridículas proporciones que en realidad debiera tener todo aquello que aparece a sus ojos con un cariz exagerado y grotesco, y si bien se sirve de la burla con este propósito, no es en el fondo sino una negación que hiere sonriendo, pero sin ensañarse, sin dejar ni un átomo de veneno en la herida abierta por su aguijón, sin perder ni un instante de vista su objetivo principal que es la enseñanza de la buena doctrina, sea esta moral o literaria, enseñanza que difícilmente aceptará aquel a quien pretendan imponérsela de un modo ofensivo, pues ya no hay escuela que tenga por buena ni que por buena admita la vetusta máxima de que la letra con sangre entra.

De aquí que todos los autores, y entre ellos el catedrático matritense don Francisco Sánchez de Castro, sostengan y afirmen que la sátira es un arma sumamente peligrosa que debe usarse con gran circunspección, por cuanto es muy difícil que no traspase los fueros de la verdad y de la justicia, descendiendo hasta la ofensa. Y de aquí que sean pocos, muy pocos, los autores satíricos que hayan merecido bien de los siglos posteriores a aquel en que florecieron, pues desde Lucilio y Petronio hasta el inolvidable Francisco de Quevedo, gloria de la patria de usted y honra de nuestro idioma, faltaron a lo que las reglas de la sátira exigen, siendo el último criticado en estos términos por el reputadísimo literato español Aureliano Fernández Guerra: «sus burlas traspasan las barras del decoro y el sarcasmo de sus sátiras e invectivas irrita y endurece».

Ya sabe usted, pues, lo que es sátira, el género a que deben su fama los italianos [Francesco] Bernia y [Giuseppe] Parini, y los ingleses [Robert] Burton y Wiatt [Thomas Wyatt].

Sostiene Vd. además en su carta no haber afirmado que humorismo y género festivo sean la misma cosa. Por más que Vd. lo niegue, así lo ha sostenido en la *postdata* a que ayer respondimos y Vd. nos permitirá, mi querido señor, que abriguemos la pretensión de darle, al llegar a este punto, una lección gramatical.

Decía Vd. en su *postdata*: «que, además del género serio, es literario el festivo, la sátira, el humorismo».

Si usted creyó que el género festivo y el humorismo eran distintos, debió poner en lugar de *es literario, son literarios*, por cuanto con arreglo a las leyes de concordancia a un sujeto en plural corresponde un verbo en plural también.

Queda, pues, demostrado que Vd. afirmó que entre el humorismo y el género festivo no había diferencia, siendo así que la hay y grande.

Pertencen al género festivo (del latín *festivus*) todas la composiciones alegres y regocijadas, no solo en la forma sino en su misma esencia, en su fondo mismo. Y no es preciso ser sabio ni mucho menos para entender esto, por cuanto ello se deduce de la misma definición que de la palabra *festivo* da el diccionario de la Academia, y no citamos al señor López Bago otras autoridades porque no crea que queremos hacer inútil gala de erudición.

Pero el humorismo no es esto, ni siquiera cosa parecida, pues según ha dicho Vapereau en su *Dictionnaire universel des Litteratures*, el humorismo (palabra de importación inglesa) consiste «en una independencia del ingenio, algo afectada, en los procedimientos de la composición literaria, independencia que se manifiesta con risa burlona, tomando objetos más o menos serios como pretexto de amargas alegrías».

El género festivo es chistoso en su esencia y en su vestidura; y es, por el contrario, triste y muy triste a veces en el fondo el humorismo, ese procedimiento artístico que según Taine permite unir lo pagano a lo bíblico, lo abstracto a lo técnico, lo sublime a lo trivial, lo ridículo a lo conmovedor; esa efusión lírica que para Leibgeber jamás desciende a lo particular y jamás vitupera con ánimo de hacerlo; esa holgada investidura que a creer de Thackeray convierte al poeta en una especie de predicador laico, pues se sirve el humorista del lado cómico de las cosas para despertar la ternura y la compasión en pro de los que sufren; esa manera especial de ver y de sentir, de la cual ha dicho el no siempre comprensible Schopenhauer que es la subjetividad perspicua ante lo concreto de la objetividad; ese numen que, a imitación de una divinidad muerta, tiene dos caras, pálida la una por los nobilísimos insomnios del buen don Quijote, y enrojecida la otra por el grosero sentido común del refranista Sancho; y esa musa excepcional a quien dieron vida, de común acuerdo y por partes iguales, Diógenes y Platón¹⁸⁵.

Humorista es, por ejemplo, Campoamor cuando dice en presencia de los terremotos de Andalucía:

Aunque el hombre se aterra
al ver temblar bajo sus pies el suelo,
¡quién sabe si en el cielo
será ordenar el trastornar la tierra!

Y humorista es también Espronceda cuando exclama:
«Que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo?».

¿No cree Vd., señor López Bago, que no tienen nada de *festivos* Espronceda y Campoamor en los versos que anteceden?

No quiero molestar a usted más con citas y ejemplos; baste como a final decirle que humoristas son también Voltaire en su *Micromegas*, Cervantes en su *Quijote*, y Shakespeare en su *Hamlet* cuando pone en los labios del príncipe de Dinamarca la expresión: ¡*Palabras, palabras, palabras!*

Me dice Vd., por último, que Zola, sumo pontífice de la escuela literaria más en boga hoy, no es partidario de la Retórica. Ello es cierto; pero no es menos cierto que *Clarín*, el primero de los críticos españoles de este tiempo, afirma que en el día hablamos mal de ella por la sola razón de que apenas la estudiamos, y de que apenas la conocemos.

¿No le parece a usted que acierta en gran parte el autor de *Pipá y la Regenta*?

Saluda a Vd. con toda consideración.

CARLOS ROXLO.

«Polémica»

(*El Censor*, 24 de octubre de 1888: 1).

Sr. D. Carlos Roxlo.

Muy señor mío (y nada más, puesto que ayer le llamaba *compañero* y usted usa la *descortesía* (nueva) de no devolverme este homenaje). Muy señor mío, pues: Ruégole que me diga dónde es-

¹⁸⁵

Roxlo utiliza este mismo párrafo en *Estudios históricos acerca de la poesía lírica* (1889: 27).

tán y cuáles son las insolencias con que yo he ofendido al Sr. Ramírez y este ruego tan reiterado no he de repetirlo en adelante, puesto que desde el principio de nuestra polémica vengo haciéndolo y esta es la fecha en que no ha concretado ni hecho otra cosa que oponer afirmaciones a mis negaciones. El acusador deba probar y yo me voy figurando, en vista de su conducta como polemista, que esta discusión a nada conducirá a la postre, cosa que por todo extremo sentiría.

Ruégole también que se deje de hablarme de cosas que no solo nosotros dos sabemos sobradamente, y de darme noticias literarias acerca de quién es Campoamor y Espronceda quién fue y cómo escribieron y vamos derechamente al asunto.

Ya le dije ayer que a mí me gustan las cosas claras y no le seguiré en sus divagaciones, porque si vamos ahora a entablar una discusión acerca de definiciones de lo que se entiende por sátira, por *humorismo*, género *festivo*, y demás zarandajas ¡vive Dios! que esto tendría que ver tanto con *Los Amores de Marta* como aquello que echó al aire Sancho en la aventura de los batanes con las cuatro tóporas¹⁸⁶.

Si Vd. quiere, más adelante nos ocuparemos de todo cuanto hoy me dice y que, entre paréntesis, me parece muy bien hablado, y esto será objeto de que libremos descomunal batalla, igual por lo menos a la que emprendieron *El Caballero de la Triste Figura* y *El de los Espejos*.

Pero en esta polémica hablemos de *Los Amores de Marta* y, para fijar bien los términos de la cuestión, contésteme a lo siguiente:

¿Sostiene el señor Roxlo que *Los Amores de Marta* es un libro bueno o malo? Así, clarito.

Si lo reputa por malo todavía no estaremos de acuerdo, puesto que yo por pésimo lo tengo.

Si lo considera obra literaria, explíqueme por su vida, el que conoce a Diógenes y Platón, a Schopenhauer y a Thackeray y ha leído el *Diccionario* de Vapereau, y las obras de Voltaire, las de Shakespeare, las de Cervantes, y otra porción de cosas que yo ni siquiera sabía que hubiesen existido hasta que el señor Roxlo me lo ha dicho, dígame si alguno de esos señores para mí desconocido, puesto que yo soy un pobrecito ignorante que no ha leído más que *Los Amores de Marta* y, con los atrevimientos de la ignorancia, he dado en la manía de criticar a Ramírez, al eminente Ramírez, yo, de quien apenas se sabe que haya escrito arriba de diez y seis novelas, y dos o tres tomos de artículos, todo lo cual se ha vendido bien por intriga, y se ha comentado porque yo tengo suerte, dígame (y van tres) si Cervantes o Shakespeare o Voltaire o cualquiera de esos señores o usted mismo, se atrevería a escribir un libro en que se vieran impresos títulos como el famoso de «*La high-life de la fiebre tifoidea*» y frases, conceptos, adjetivos como todos los que yo he citado copiándolos textualmente da la obra monumental del coloso Ramírez.

En una palabra, ¿considera V. censurable que yo diga cuanto he dicho o he dejado de decir acerca de los *miércoles virtuosos*, *la moral liviana*, *los dialectos italianos que hablan por boca de un mercado*, *la armazón huesosa que se había en todos sentidos estirado*, *la señorita que se da vuelta para hacer un graciosísimo saludo*, *los jaspes aterciopelados*, *la mujer que ríe, recorriendo por entero la cortina de sus blancos dientes*, y que sin duda se reirá al ver que tiene en su casa *paredes que lucen como pechera de camisa bien planchada*, *los caballos de toda confianza para andar señoras*, el

¹⁸⁶ Derivación del refrán *¿Qué tiene que ver el culo con las cuatro tóporas?*, aplicado a los que hablan confundiendo términos totalmente opuestos. En esa aventura (cap. XX de la primera parte), Sancho Panza «echó al aire entrambas posaderas» para hacer de vientre (Cervantes 2015: 181).

Daniel Docampo Jorge

agua correntosa, los terremotos del corazón, los peines que parecen forrados en piel de tigre, las vertebras de los Andes, las turgencias adyacentes de la cintura, etc., etc., etc.?

¿Acepta usted como literato esas palabras? Sí o no.

¿Acepta usted también otras formas de dicción y, sobre todo, usted que es retórico, cree que en un manual de Retórica pudieran ponerse como ejemplos de algunas figuras retóricas las que usa Ramírez en los *Amores de Marta* y yo he criticado?

Sí o no también.

Y después de afirmar o negar como Cristo nos enseña, deme usted las razones que tiene para la afirmativa o negativa.

De lo contrario, creeré que lo que usted desea es perder el tiempo.

Por lo demás y acerca del *otro* asunto, quedémonos los dos en buena compañía. Si Fernández Guerra dijo del inmortal Quevedo que «sus burlas traspasan las barras del decoro y el sarcasmo de sus *sátiras* (¿lo ve usted?) e invectivas irrita y endurece», déjole en compañía del académico y del vivo, y yo me voy con el que escribió las cartas del Caballero de la Tenaza, no deseando mayor gloria que la de poder imitarle hasta el punto de que usted, imitando también al académico, me censure¹⁸⁷.

Conque quedamos en que *de lo otro* hablaremos o no hablaremos, como usted guste, pues me tiene siempre a su disposición.

Espero la opinión de usted acerca de *Los Amores de Marta*.

Y, sobre todo, no olvidarse de las frases citadas.

Y de la *high-life de la etc.*, especialísimamente.

Otra advertencia. Le ruego que no vaya a quitarme la razón como me la quita *La Correspondencia* la cual para demostrar mejor que yo mismo que la palabra *alboroto* no se puede aplicar a la manifestación de interés mayor o menor que se produzca en la sociedad por el estado de salud de una señorita enferma, copia lo que el diccionario entiende por *alboroto* y le da a Ramírez una segunda paliza, siendo lo más gracioso del caso que tanto se ciega al pegar que lo hace figurándose que a mí me duele¹⁸⁸.

Salúdale *cortésmente*

E. LÓPEZ BAGO.

¹⁸⁷ Se refiere a Quevedo.

¹⁸⁸ En su primer artículo, López Bago censuró el uso de la palabra *alboroto* en *Los Amores de Marta* al no ir conforme su significado en el diccionario. La frase a la que alude López Bago es el comienzo del libro: «Excesivo, a la verdad, fue el alboroto que causó en Buenos Aires la enfermedad de Marta Valdenegros» (Ramírez 1884 I: 1).

«El verdadero terreno. Las cosas claras»
(*La Época*, 25 de octubre de 1888: 1).

A pesar de haber afirmado por varias veces al señor López Bago que no habíamos salido a la palestra como defensores del doctor don Carlos M. Ramírez, el crítico español nos dice en el *Censor* de ayer:

«Pero en esta polémica hablamos de *Los Amores de Marta* y, para fijar bien los términos de la cuestión, contésteme a lo siguiente:

¿Sostiene el señor Roxlo que *Los Amores de Marta* es un libro bueno o malo? Así, clarito».

En esta polémica, como podrán ver nuestros lectores recorriendo todo cuanto durante ella hemos escrito, se trataba SOLO Y SIMPLEMENTE DE LO QUE ERA CULTURA LITERARIA y de lo que las obligaciones de la buena crítica imponían al escritor. En prueba de ello reproducimos un párrafo de nuestro artículo del martes:

«Duélenos en el alma que de esta suerte haya interpretado el literato español el propósito que nos guió al escribir las líneas a que ayer responde, por cuanto nosotros no hemos salido a la defensa del doctor Ramírez; nosotros hemos salido solamente a la defensa de la cultura literaria, cuyos fueros a nuestro entender conculcaba con la campaña crítica que ha emprendido, y esa opinión nuestra no implica ni entraña en manera alguna una defensa de quien hartamente sabemos que no necesita ser defendido».

En el mismo artículo del señor López Bago, al que respondíamos publicando las líneas que anteceden, el crítico español intentaba defenderse de los reproches que por su falta de cultura le dirigiáramos, diciéndonos:

«Usted ignora, entre otras muchas cosas que, además del género serio, *es* literario el festivo, la sátira, el humorismo y por eso se escandalizó al verlo empleado por mí para criticar como se merece a una reputación que para usted será muy legítima, pero que para los que saben de literatura es usurpada».

A lo que replicamos: 1.º que la sátira no autorizaba el insulto; 2.º que el humorismo y el género festivo no eran la misma cosa.

El señor López Bago nos respondió:

«No he dicho yo, amigo Roxlo, que humorismo y género festivo sean la misma cosa y el mismo párrafo de mi réplica, que usted copia, lo prueba. «Además del género serio, *es* literario el festivo, (coma, ¿lo ve usted?) la sátira, (coma) el humorismo (punto). Pero, como usted afirma que entre los autores humoristas y festivos media *alguna* distancia (y lo subraya) lo cual me hace suponer que la tiene en mucho, ruégole me defina no tan solo lo que entienda por *humour*, sino lo que entienda por *esprit* y después vendremos a parar a lo que llamamos los de *entre bastidores gracia ática* en locución tan familiar en España como aquellas en Francia e Inglaterra, con lo que resultará que el español tiene los mismos recursos retóricos que los demás idiomas, si no tiene algunos otros de que estos últimos carecen».

En la mañana de ayer probábamos al señor López Bago, apoyándonos en la opinión de las mejores autoridades literarias: —1.º Que «el estilo de la sátira es en general el sencillo, fácil y franco de una conversación, no siendo en su tono acre y mordaz sino cuando se atacan vicios o exponen a la

indignación pública caracteres perversos, considerándose únicamente buena cuando ofrece un antidoto contra lo ridículo y un fuerte cáustico contra las pasiones bajas, sin degenerar jamás en vituperación personal, por cuanto ataca al vicio pero no al vicioso». —2.º Que el género festivo es chistoso en su esencia y en su vestidura; y que es por el contrario triste, y muy triste a veces, en el fondo el «humorismo».

En vez de responder a esto y probarnos que estábamos engañados, nos sale ayer el señor López Bago con la pregunta que el lector ya conoce y que dice:

«¿Sostiene Vd. que los *Amores de Marta* es un libro bueno o malo?».

¡Pero esto es salirse de la cuestión! ¡Esto es rehuir el combate y sacarlo fuera del terreno en que debía verificarse! ¡Esto es querernos imponer una tesis que no hemos admitido como materia de la polémica!

Vuelva, pues, nuestro contrincante, al terreno de que parece querer alejarse, porque como ya lo hemos dicho en nuestro primer artículo, mientras critique con cultura, nadie, y nosotros menos, ha de impedirle que censure a su antojo las producciones literarias de nuestros escritores.

Pregúntanos finalmente en su artículo de ayer el escritor español en qué ha pecado contra la leyes de la crítica urbana.

No queremos responderle directamente a fin de no agriar la discusión con la repetición de términos que a nuestro entender no son cultos, pero, en contestación a aquella pregunta, apelamos a la buena fe de cuantos conozcan los dos primeros artículos de su campaña crítica, preguntándoles a nuestra vez:

¿Creen que el señor López Bago ha respetado los preceptos de la buena censura, que según dice Revilla en la *pág. 205* del *tomo I* de su obra preceptiva, por todos acatada, «no debe tomar nunca un carácter personal, si bien en ciertas ocasiones podrá usar el arma del ridículo, pero con mucha prudencia y parsimonia y cuidando de que este recaiga sobre la obra y no sobre el escritor, cuya personalidad debe quedar siempre a salvo de sus ataques, pues cuando el crítico haya de ocuparse de ella, deberá hacerlo con el mayor decoro y respeto, usando un lenguaje mesurado, digno, severo sin acritud, enérgico sin violencia, para que se refleje en él de un modo adecuado la alteza de la misión que el crítico desempeña»?

No, señor López Bago, aunque usted lo niegue todos saben y a todos consta que usted no ha sido como el crítico pintado por el célebre escritor británico Pope, cuando dice: «que un juez imparcial leerá cada obra con el mismo espíritu que el autor ha encarnado en ella y abrazará el todo, no cansándose en busca de pequeñas faltas, ni perderá nunca por la necia alegría de denigrar el noble placer de encantarse ante el talento ajeno, aprovechando toda ocasión que se le presente de dar un consejo saludable, orgulloso de instruir, pero no enorgullecido de su saber, sin que influyan en su criterio ni el favor ni el odio, sin prevenciones ni tacañerías, erudito a la vez que bien educado, sincero y de gusto exacto y profundo, adquirido en el doble conocimiento de los libros y de los hombres».

El no hacer esto, lo que aconsejan Pope y Revilla, es lo que reprochábamos a Vd. señor López Bago. Cumpla con la noble misión de la crítica y estudie hasta cansarse, si así le agrada, todas y cada una de las obras de nuestros escritores.

Eduardo López Bago, activista, polemista y plagiaro radical del naturalismo en Uruguay

Al terreno a que usted quiere conducir la cuestión, no le seguiremos. Nosotros no hemos salido a la defensa de *uno*, sino a la defensa de *todos*; nosotros no hemos venido a defender a la personalidad literaria del doctor Ramírez, sino a defender los fueros de la buena crítica.

Si usted persiste en desviar la polémica de su verdadera ruta, preferimos darla por terminada desde ya.

Y tan amigos como antes.

CARLOS ROXLO.

«Polémica»

(*El Censor*, 25 de octubre de 1888: 1).

Sr. D. Carlos Roxlo.

Muy señor mío y *tan amigo como antes*. Estoy seguro de que en América se llamará también el acto que usted realiza hoy, *tomar las de Villadiego*, que es como se dice en España de los que gritan *pies, para qué os quiero*, y aún suelen disimular esto todo lo posible y tampoco les vale, porque a los que tal intentan se les califica diciendo que *se salen por la tangente*.

Venga acá, señor mío, y dígame quién es el que desvía la polémica de su verdadera ruta (que por ahora no tiene ninguna) si usted o el que suscribe.

¿Acaso rehúyo discutir con usted todo eso de la sátira, el *humorismo*, y otras muchas cosas más?

Pues no le dije ayer, hombre pecador, lo siguiente:

«Si usted quiere, *más adelante* nos ocuparemos de todo cuanto hoy me dice y esto será objeto de que libremos descomunal batalla, igual por lo menos a la que emprendieron *El Caballero de la Triste Figura* y *El de los Espejos*».

¿No se lo repetí al final del artículo, dejándole hasta el medio de pensarlo mejor y arrepentirse por si iban mal dadas en este otro párrafo?

«Conque quedamos en que de lo otro hablaremos o no hablaremos, como usted quiera, pues me tiene siempre a su disposición».

Pongamos, señor Roxlo, los puntos sobre las íes.

Puesto que la polémica aunque no tiene una verdadera ruta debe tenerla, veamos cuál es.

Voy a decírselo enseguida.

¿Escribió usted un artículo titulado «Contra veneno de una crítica de López Bago» y en él salió a la defensa del señor Ramírez y de *Amores de Marta*?

Prueba al canto.

Para defender a Ramírez y combatir mi censura escribía lo siguiente:

«El señor López Bago no es naturalista, porque si lo fuera no encontraría *censurable ni extraño el uso de ciertas expresiones locales, la forzada construcción de ciertas cláusulas, el significado nada recto ni estricto en que se toman ciertos adjetivos*, por cuanto esos adjetivos, cláusulas y expresiones (y aquí entra señor Roxlo la *argumentación de defensa* escrita de su puño y letra) son hijos

del estudio del medio y contribuyen poderosamente a la realidad de la obra, realidad que consiste en la identificación de los incidentes, las pasiones, los caracteres y el lenguaje, con la índole del asunto y con la atmósfera social de los lugares donde la acción principia, se desarrolla y pasa».

Y añade Vd. para defender a Ramírez y a *Los Amores de Marta*.

«El señor López Bago no ha tenido presente al formular la censura encerrada en aquel párrafo suyo, que hemos transcrito, que esa censura caía por su base, por cuanto el autor de la novela *hizo bien (opinión de la defensa)* al hacer hablar a cada uno de sus héroes el lenguaje que a su educación y al ambiente en que se criaron correspondía, usando de cuantos americanismos fueran precisos para no separar a los personajes del medio en que debían moverse y actuar.

En nuestros salones, en nuestras calles, en nuestros campos se escuchan a cada instante locuciones gráficas y giros sancionados por la costumbre, que el novelista que de cosas uruguayas escriba no puede rechazar y debe admitir, so pena de desfigurar nuestra fisonomía de nación y so pena de producir una obra que será muy académica y muy castiza, pero que será también muy poco verdadera y muy poco nacional y *tanto es así* que Andrés Bello, cuya autoridad en cuestión de lenguaje supera en mucho a la que pretende tener López Bago, manifiesta en el prólogo de su nunca bien ponderada gramática, que son dignas de respeto ciertas accidentales divergencias analógicas y sintáxicas, cuando las patrocina la costumbre de la gente educada del país donde aquellas divergencias están en uso».

De manera que si esto no es defender *Los Amores de Marta*, si esto no es defender el estilo, el lenguaje del señor Ramírez y defender a este como autor, que venga Dios y lo vea.

Pues Roxlo se pone de embustero que no hay por donde cogerlo.

«Nosotros dice *no hemos salido a la defensa del doctor Ramírez*».

Y a todas mis interrogaciones de ayer contesta desesperado.

«¡Esto es salirnos de la cuestión! Esto es querernos *imponer una tesis que no hemos admitido como materia de polémica*».

Se necesita descaro literario, amigo Roxlo, para conducirse de este modo.

En mi tierra, el que está en el caso de usted, se dice *que ha hecho una plancha* locución más nueva y menos conocida aunque de idéntico significado que la [de] *estar en berlina*¹⁸⁹.

¡Conque *ustedes* no han salido a la defensa del doctor Ramírez!

Ustedes no, pero usted señor Roxlo, vamos, tenga un poquito de compasión de este señor de la *high-life de la etc.*, y sea más original porque [le]¹⁹⁰ advierto que su proceder no es nuevo. Lo mismo hizo Pedro con Jesús y antes de que cantara el gallo le negó tres veces.

Pare usted los pies, que aquí nadie le quiere hacer daño que resulte cosa mayor, y no me amenace con que «si insisto *en desviar la polémica de su verdadera ruta* prefiere darla por terminada *desde ya (desde ahora, se dice en castellano)*. Con lo que me recuerda usted o *ustedes* esos niños poco animosos que cuando se ponen a jugar, si por casualidad reciben un moquete de

¹⁸⁹ *Hacer una plancha*: 'hacer el ridículo' (Iribarren 2002: 68). Sobre *Estar, o ponerse, en berlina*, vid. Iribarren (2002: 175-6).

¹⁹⁰ Corrijo «la que» en el original.

Eduardo López Bago, activista, polemista y plagiaro radical del naturalismo en Uruguay

uno de sus compañeros, en lugar de dar la réplica con otro *sacan el morro* y exclaman «ya no juego».

No se impaciente, le repito, porque hay más días que longanizas, y tiempo tenemos de hablar de cultura literaria, de sátira, de humorismo, de todo lo que quiera, de todo lo que ha sido en esta polémica *incidental* y, por ende, como las *proposiciones incidentales*, acepto discutirlo después de la *totalidad del dictamen* para que no involucremos las cosas y volvamos tarumba al lector.

Cualquiera diría que a Vd., como al célebre personaje de la zarzuela de Liern, le gusta mucho que le den con la badila en los nudillos y no ve llegada la hora de que tal suceda con esa *otra* polémica¹⁹¹.

Vamos, sea usted sincero, sea franco, le falta valor para defender libro de tal entidad como *Los Amores de Marta* y si lo defendió es Vd. una Magdalena arrepentida de Ramírez.

Pero su manera de discutir no le permite la sinceridad, amigo Roxlo. Primero que confesar, deja Vd. que le aspen. Y aspado se verá seguramente. Cuando no puede con una argumentación hace como si no estuviese escrita o no la hubiera leído, y con esta *habilidad* canta victoria.

Me recuerda usted, amigo Roxlo, el soldado portugués del cuento que estando en una batalla empezó a gritar con entonación victoriosa «mi general, mi general, venga que tengo aquí un prisionero». —Pues tráelo contestó el caudillo. —Es que el maldito me tiene tan bien agarrado que no me quiere soltar¹⁹².

Pues lo mismo que ese prisionero soy yo. Tengo al señor Roxlo tan bien agarrado que, por esta vez, no se escapa.

Usted o *ustedes* escribió o escribieron en defensa de *Los Amores de Marta* ¿por qué? porque yo los atacaba con cultura o sin ella, que esto ya lo trataremos. Y yo no descansaré hasta conseguir del señor Roxlo que declare de manera expresa lo que ya implícitamente ha declarado.

Que los *Amores de Marta* es un libro indefendible de puro malo.

El dilema es muy sencillo.

Puesto que empezó a defenderlo, que continúe o que se calle.

Porque en este caso el que calla otorga.

EDUARDO LÓPEZ BAGO.

¹⁹¹ La zarzuela a la que alude López Bago es *Una casa de fieras* (1869) de Rafael María Liern donde el personaje de Manuel recibe un golpe en los nudillos con una badila y le hace gracia. Seguramente, esto originó la expresión *Dar a alguien con la badila en los nudillos*: ‘molestar disimuladamente’ (DLE 2014).

¹⁹² López Bago recurrió a este chiste en más de una ocasión.

Daniel Docampo Jorge

«*Ultima verba*»

(*La Época*, 26 de octubre de 1888: 1).

Sr. D. Eduardo López Bago.

Muy señor mío:

Pretende Vd., a pesar de cuanto desde hace días vengo diciéndole, obligarme a defender *Los Amores de Marta*, y se apoya para conseguirlo en unas cuantas frases más que no tuvieron otro objeto que un error por Vd. cometido, olvidando que aquel artículo a que alude terminaba así:

«Créanos el escritor español: ha venido a un país donde nadie ha de impedirle que censure, siempre que censure con razón y cultura; pero donde encontrará resistencias de toda especie cada vez que olvide que los críticos están, como todos los hombres, obligados a tener buena educación».

Claramente se deduce de estas palabras que no era su crítica lo que nosotros censurábamos, sino los términos en que ella estaba concebida, y claramente se deduce también de las palabras transcritas, las cuales condensan el espíritu de nuestro artículo, el terreno en que toda polémica, entre usted y yo, debía entablarse.

Además de esto, decíamos también en el artículo a que usted alude que «no podía tomarse en serio un juicio crítico cuya mala fe era evidente y donde abundaban más los insultos que las razones».

¿Cree Vd. señor López Bago que haya alguien que discuta una cosa cuando no juzga esta cosa digna de que se la tome en cuenta?

¿Cree Vd. que haya alguien que salga a rebatir lo que no entiende ni considera ni admite como razonamientos? ¿Cree Vd., en fin y de buena fe, que hubiera preocupado a alguno lo que Vd. decía de los *Amores de Marta* cuando comenzó a criticar esta novela, si no hubiera comenzado por atacarla groseramente?

¡Cuándo digo yo que Vd. nos toma aún por charrúas!

No, señor López Bago, yo no salí a la defensa de quien vale mucho, mucho más que usted y que yo. Yo no salí a la defensa de una personalidad a quien no pueden hacer mella sus gracias desgraciadas y sus distingos pura y sencillamente gramaticales. Yo no salí a la defensa del doctor Ramírez, porque el doctor Ramírez está muy por encima de cualquiera de esos tantos «advenedizos o chupamelones» que, como dice el doctor don Ángel Floro Costa, «vienen a América sin otro capital en el zurrón que la jofaina de lata, el peine de cuerno, dos pares de calcetas, la zamarra que les dejó el tío Roña, cuatro refranes del cura, el chisme sevillano, el pasaporte, la bota y sus bendiciones de la tía Zenona y del tío Cazorro».

Hoy me felicito doblemente de no haberlo hecho; hoy me felicito tanto más, cuanto veo que todo el bagaje literario de usted se reduce a juegos de palabras, repetición de los mismos chistes tranochados, amén de aquellas expresiones que dieron motivo a que le dirigiéramos nuestro primer artículo y amén de la infatuación literaria que le hace hablarnos de diez y seis novelas que lleva usted escritas, para suplicio de las buenas letras, y los dos tomos de artículos que no han bastado a impedir que *Clarín*, el primero de los críticos españoles actuales, lo tenga a usted por un escritor no bueno¹⁹³.

¹⁹³ *Clarín* ridiculizó constantemente a López Bago como escritor, sobre todo, desde las páginas de *El Solfeo* (Fernández 1995: 21-2).

Digo a Vd. esto con toda la acritud que se merece quien reprocha a su adversario de rehuir un debate, cuando el que lo rehúye es Vd. que durante todo él no ha dado una sola muestra de lastre literario, cayendo en confusiones tan tristes como aquella de que el género festivo y el humorismo son la misma cosa, y llegando casi a firmar que la sátira permitía el insulto.

Y aquí viene bien, muy bien, otro párrafo del Doctor Don Ángel Floro Costa, párrafo que dice:

«Ya sabemos que son pocos los escritores eruditos y prudentes que nos envía la madre patria, y entonces nada de extraño tiene que todos esos tagarotes y chafainas que de segunda nos vienen de ella, hartos de calamares y tocino, ignoren los títulos de los escritores nacionales y crean que dan gusto y solfa a quien les paga sus gaitas, denigrando y desconceptuando con irreverencia plebeya a todo aquel que más debiera honrarse en el sacerdocio de la prensa¹⁹⁴».

Afirma Vd. que en su país se llama a lo que yo hago *tomar las de Villadiego*, cuando estoy dispuesto, entiéndalo bien, a sostener toda polémica en el terreno de la lealtad, sin huida ni subterfugios, siempre que esa polémica nazca de algo que yo haya mantenido en los artículos por mí dirigidos a Vd., con prescindencia completa de la obra del Dr. Ramírez, que yo no he salido a defender por las razones antes aducidas, y porque considero que la personalidad intelectual del compatriota a quien Vd. ataca sería superior a las personalidades de su crítico y de su paladín.

Yo no cometo cobardías literarias ni rehúyo artísticas contiendas ni interpreto a mi placer los ajenos propósitos ni procuro (por falta de lastre) arrancar las cuestiones de su terreno; yo no aplazo para *más tarde* responder a aquello que nace naturalmente del curso de una discusión ni intento sorprender al contrario con preguntas a que de antemano sé que no ha de contestar ni me valgo de frases sueltas de mi contrincante para aparecer como vencedor cuando he sido vencido.

Y Vd. lo ha sido. ¿Quiere Vd. una prueba palpable e imposible de rebatir? Pues esta prueba está en el cambio radical que han sufrido en su estilo sus artículos críticos desde el lunes a hoy, a hoy en que ya no llama Vd. burro a nadie, ni saca a relucir instrumentos quirúrgicos que convierten una frase en un lodazal, ni se recrea Vd. hablando de pastos secos, ni usa usted otras impertinencias del mismo jaez.

Esta polémica ha terminado siempre que Vd. persista en convertirme, a la fuerza y contra toda razón, en defensor de aquel a quien defiende, mejor de lo que yo podría hacerlo, toda una vida consagrada a conquistar un nombre que ya no es desconocido para ninguno de los que gozosos aprendemos de memoria los nombres de todos aquellos de nuestro conciudadanos que honran y enaltecen a este país.

Estas reputaciones no están al alcance de los ataques del primer recién llegado que se crea autorizado para zaherirlas, y que se empeñe, en vano, en hacerles sombra sin ver que es su empresa igual a la empresa de aquella serpiente que mordía, con perjuicio de sus propios dientes, la lima en que estos se inutilizaban¹⁹⁵.

Esta polémica ha terminado siempre que Vd. no rectifique el rumbo que ha emprendido. Aquí tenemos en mucho a los que mucho valen para tomarnos el ofensivo empeño de salir en su defensa. Aquí, lo que yo y todos hemos hecho, ha sido *solo y simplemente* procurar que Vd. moderara

¹⁹⁴ Las citas están sacadas de sus artículos periodísticos. Solo he podido contrastar la primera, recogida en *Ecos del Partido Colorado. Colección de artículos políticos publicados en «La Razón» y en «La Tribuna Popular»* (1885: 77).

¹⁹⁵ Alude a la fábula «La serpiente y la lima» de La Fontaine.

Daniel Docampo Jorge

su primer lenguaje. Conseguido esto, ¿qué nos importaba lo que Vd. dijera de nuestros escritores si jamás le hemos considerado a Vd. con autoridad bastante para hacerles mella?

Aun cuando me duela dejarlo solo, yo no quiero cooperar a su propósito de hacer ruido. Gusto de polémicas, no de escaramuzas; gusto de razones, no de palabrería; gusto de que mi contrincante haga gala de su saber, y no de facultades gimnásticas, tendentes a esquivar bulto.

Por la índole de su campaña crítica y por sus contestaciones a mis artículos, veo que mal puede Vd. hacer gala de lo que no tiene. Dijo Vd. bien al afirmar que me abandonaba todos los argumentos retóricos que en esta cuestión se pudieran aducir, y comprendo que fui profeta al repetirle la frase de Alas de «que son muchos los que hablan mal de la retórica porque no la conocen¹⁹⁶».

Cúmplase la suerte de Vd.; morir asaeteado por mis amigos los gacetilleros

CARLOS ROXLO.

«Polémica»

(*El Censor*, 26 de octubre de 1888: 1).

Sr. D. Carlos Roxlo:

Muy señor mío y afamado fugitivo: Esta tiene por objeto desearle, en primer término, que no se rompa ninguna pierna ni se tuerza ningún pie en su desaforada carrera y, en segundo, contestar por cortesía, por esa cortesía que usted ama tanto, *platónicamente*, su *ultima verba*, cuyo verdadero título es en puridad *última boqueada*.

Quedamos en que Ramírez, el Sr. D. Carlos María Ramírez, es un genio, una maravilla, una gloria de la patria, pero que usted no le defiende. Es, a saber, que empezó a defenderle y, como todo lo que dijo fueron otros tantos disparates, no quiere usted continuar desatinado.

Disparates en el sentido de que los *americanismos*, y el *medio ambiente*, y todo aquello que dijo usted que sientan a la obra de Ramírez tan bien, como a un Santo Cristo un par de pistolas¹⁹⁷. Con lo que yo deduzco que Ramírez es una gloria de la patria como novelista y usted como crítico otra gloria, y a los dos da gloria verlos.

De aquí que parafraseando la sátira de Villergas ante la afirmación de usted (porque usted no discute más que con afirmaciones o negaciones) ante su afirmación de que el autor de *Los Amores de Marta* vale más, mucho más *que usted y que yo*, concedo la primera hipótesis, es decir, que vale mucho más que usted, ya que usted se empeña; digo, pues, con Villergas:

Porque Ramírez, aunque no le pete,
comparado con Roxlo será un genio;
comparado conmigo es un zoquete.

Conque ya puede usted figurarse lo que yo habré podido reírme hoy de mañana cuando la *cultura literaria* que le distingue, no sabiendo ya ciego de rabia qué hacer ni qué decir, convirtiéndose

¹⁹⁶ No he encontrado la cita.

¹⁹⁷ *Como a un santo Cristo un par de pistolas*: 'locución con la que se señala lo inadecuado de algo' (DLE 2014).

de escritor en mujerzuela *insolente* me pone de *advenedizo* y *chupamelones* y me aplica un párrafo que escribió el autor de *Nirvana*, satirizando con razón a los que vienen a América de aventura.

Mucho cuidado, señor Roxlo, con los cambios de sexo, porque así como yo estoy dispuesto a llevar mi condescendencia a tal extremo que discuto con el primer fatuo que se me presente hasta que me convenza con sus pedanterías de que es un idiota, lo que es con el sexo femenino solo entiendo de perdonarle sus agravios y solicitar sus favores.

Y si a escribir tales expresiones se dedica, ruégole por Dios que no se figure posible una polémica en ese terreno, porque precisamente *Clarín*, le dirá, como cuando él en *El Solfeo* y yo en *El Parlamento* contendíamos allá por los años en que usted estudiaría la retórica y poética, hubimos de convencernos de que en ese terreno el público es un factor que debe eliminarse, y llegamos a entendernos en otro más adecuado, en el que los dos salimos ganando honra.

¿Tan pobre de recursos es el Sr. Roxlo que necesita pedir auxilio a *Clarín* para combatirme? ¿Y si yo le dijera que con esto vuelve a *hacer otra plancha*, carísimo gimnasta? ¿Y si yo le dijera que *Clarín*, ese mismo *Clarín* después de tenerme por un *escritor no bueno*, como usted dice, ha escrito teniéndome por bueno? Mire usted, que yo vengo de allá y traigo noticias más frescas de lo que *Clarín* y otros críticos escriben, y usted en todas las cosas anda de noticias muy atrasado¹⁹⁸.

Clarín ha puesto de vuelta y media a mucha gente y ha hecho bien, por supuesto, que allí no nos incomodamos por estas cosas, es más, se considera que cuando un crítico se digna ocuparse de un libro o de un autor, es porque el autor y el libro lo valen.

Clarín ha dicho de Cánovas del Castillo mucho más que todo cuanto he dicho yo de Ramírez¹⁹⁹. Bien es cierto que al llegar a este punto usted me objetará que Cánovas del Castillo es un *chupamelones* comparado con el señor don Carlos María Ramírez, del cual no ha dicho *Clarín ni esta boca es mía*, porque, en primer lugar, *Los Amores de Marta* no han ido hasta allá y, en segundo, porque aun suponiendo que estuviesen en los escaparates de las Librerías de Madrid, créame sinceramente, Alas, [Antonio de] Balbuena, [Federico] Balart, [Pedro] Bofill y todos, absolutamente todos los que ejercen allí la crítica, no gastan su tinta en balde. ¡Pues no será floja su sorpresa cuando sepan que yo escribí nada menos que seis artículos para demostrar que Ramírez es no un *escritor no bueno* sino ni no *bueno* ni *malo*, es decir, *que no es un escritor!*

De eso allí nadie se ocupa, y vea usted cómo estamos conformes en que, bajo esto concepto, yo he faltado a los deberes que la crítica impone.

Pero ya que el auxilio de *Clarín*, que usted busca, de nada le sirve para atacarme, puesto que *Clarín* antes me censuró y ahora me elogia, me encuentro con respecto a Vd. por la aflictiva situación en que le veo, tan penetrado de compasión que voy a procurarle otras armas. Revilla, a quien Vd. cita como autoridad y hace bien porque lo es, sostuvo conmigo una polémica, con respecto del drama *Así se escribe la historia* de Campoamor, a quien yo defendí en *La Época*, no en ese digno periódico de

¹⁹⁸ Aunque algo exagerado en la valoración que dice recibir, en «Palique» de *Madrid Cómico* (Alas 1888: 6) *Clarín* le reconoce cierto mérito en su carrera novelística: «[N]o soy de los que le quieren mal, y en sus naturalismos deploro las endiabladas exageraciones... románticas; pero veo entre muchas, muchas cosas detestables, algo bueno, y sobre todo, un poco de arranque, de imaginación, de fuerza propia, de buen instinto; en suma, que así y todo —y ojalá V. se corrija—, me gusta usted más ahora que cuando escribía odas a D. Alfonso XII».

¹⁹⁹ *Clarín* mostró una gran animadversión hacia Cánovas del Castillo acusándolo, entre otras cosas, de egocéntrico y de pésimo escritor. Prueba de ello es el folleto *Cánovas y su tiempo* (1887).

aquí, sino en el que en Madrid se titula de igual manera, y en esta polémica nos dijimos muchas lindes²⁰⁰.

Busque usted los artículos de Revilla en contestación a los míos, y allí tal vez encuentre alguna pluma de pavo real para vestirse con ella²⁰¹, y además encontrará medios de llamar *chupamelones* no digo yo a este mísero López Bago, sino a Campoamor, si viniera alguna vez a Montevideo viajando como *advenedizo*.

Aquella polémica fue allá por los años en que Vd. estudiaría la gramática castellana.

Y voy a darle más plumas de pavo real; cuando yo publiqué la *Prostituta* se armó tal *alboroto* en la prensa que no pareció sino que Marta estaba enferma de la *high-life de la etc.*, es, a saber, un alboroto igual al que según dice Ramírez se produce en Buenos Aires cuando tiene fiebre una señorita cualquiera. Hubo críticas y panegíricos. Se dividieron las opiniones y mientras unos elogiaban el libro y me ponían con sus elogios en las nubes, y en riesgo por tanto de caerme, otros lo creían digno de ser quemado conjuntamente con el autor y, como le dije al otro día, hubo quien me llamó cerdo (como literato se entiende)²⁰² y se agotaron todas las frases de censura. Cañete me flageló en *La Ilustración Española y Americana*. Aproveche Vd. esa pluma, que es de un académico. Luis Alfonso en *La Época* levantó la bandera de la moral amenazada. Aproveche usted esa otra, que es de un crítico reputado. Matoses en *El Globo* hizo otro tanto. ¡Esa es buena también, ande Vd. con ella! Don Vicente Colorado en la *Revista de España* no me dejó hueso sano. Ya tiene Vd. para todo el cuerpo y aun para hacer la rueda y formando un bonito abanico de vistosísimos colores²⁰³.

Y si le parece poco, pida por esa boca, que yo prometo hartarle, y le prometo también no publicar los panegíricos, los elogios de los que salieron a mi defensa, que eran como los otros, unos chupamelones.

Sí señor, de esto de la infatuación literaria, tratándose de Ramírez y de usted, me reconozco no pecador, pero sí dueño. Tengo esta virtud. Considero que pueden tratarme de superior a inferior los que me superan en lo intelectual, de igual a igual, los que me son iguales, pero que usted se envanezca por haber recibido de mis manos esta paliza literaria hasta el punto de imitar al Roxlo aquel que encargado por el director de un periódico de hacer un artículo acerca de una obra de Bretón de los Herreros, empezó usando el plural, como usted, y diciendo:

«Aconsejamos al señor Bretón...».

²⁰⁰ Así lo hizo en «La última obra dramática del señor Campoamor» en *La Época* del 27 de octubre de 1875. Seguramente, la polémica se gestó en *La Crítica. Revista de literatura, arte y espectáculos*, dirigida por Revilla y Antonio de Peña y Goñi, y que no he podido consultar.

²⁰¹ El plumaje del pavo real es símbolo de engreimiento.

²⁰² No creo que fuera en esa época. Como apunta Fernández (1995: 22) desde *El Solfeo* le calificaron de «cerdo» pero en 1876. Exactamente, el 12 de julio en la sección «Notas y notitas». En *El Confesionario* también declaró que: «A Mr. Zola algunos títeres de la literatura le han llamado *cochón*, cerdo; a mí, otro títere me llama escritor asqueroso» (1885b: 241).

²⁰³ El crítico antinaturalista Luis Alfonso fue acérrimo enemigo de López Bago y encabezó la campaña contra *La Prostituta* (1884), imponiendo un mutismo crítico a toda la prensa sobre la obra (Fernández 2005: 41-8); en la sección «Dimes y diretes» de *El Globo* se publicó una breve carta de Manuel Matoses censurando el título de la novela, por el que «el autor ha traspasado [...] los límites marcados a todos aquellos que escriben para deleitar, para instruir o sencillamente para entretener. ¿Que no es una novela escandalosa? Pues nadie lo pensará así al leer su portada» (1884: 3). No he localizado las otras dos referencias de Manuel Cañete y Vicente Colorado. *Rueda*: 'despliegue en abanico que hace el pavo con las plumas de la cola' (DLE 2014).

Eduardo López Bago, activista, polemista y plagiario radical del naturalismo en Uruguay

Con lo cual adquirió la celebridad que puede el lector suponer, que usted, repito, se crea a la par conmigo en la *república de las letras* (que dirá usted) es infatuación no literaria como la mía, sino ridícula, de la cual voy viendo que no tiene enmienda²⁰⁴.

Chupamelones soy pero no tanto, porque si bien el melón Ramírez lo he dejado en la corteza, usted es como literato un melón todavía en la mata que tiene que madurar para saber si resulta tal o pepino.

En cuyo caso se podrá comer solamente en ensalada.

No me resta ya otra cosa que tratar de esa *nota patriótica*, que solo es *patriotera* a que usted, que no defiende a Ramírez, apela para defenderle y de la que abusa.

También en esto anda Roxlo atrasado de noticias. No hay en literatura *glorias nacionales*. La gloria no reconoce ni jura la constitución de ningún Estado, ni tiene fronteras y todo eso está mandado recoger. El que tiene fama honra a su nación, cierto, pero no tiene fama nacional, ni del departamento o provincia en que vive, ni de la casa en que paga el alquiler o la contribución, si es dueño de ella. De manera que nombrar al señor Ramírez como *compatriota* y como nacional, y hasta si quiere usted como miliciano, es irse por los cerros de Úbeda.

Tenemos aquí que a usted le sucede lo que al cómico de la legua, el cual declamaba y representaba tan malamente que apenas salía a escena de palcos, butacas y galería, se levantaba una *tempestad de silbidos* (escribo imitando a Ramírez en aquello de los *terremotos del corazón*). Cansado el hombre de tales demostraciones, hubo de encontrar el medio de que cesaran y aun se convirtiesen en aplausos y vítores [*sic*] y, así, acudiendo como usted al sentimiento nacional, lo mismo era presentarse en escena que adelantarse hasta la concha del apuntador y gritar como un energúmeno «¡Viva la Constitución del año 12!», con lo que los exaltados liberales rompían en un aplauso frenético.

No cantemos, pues, el himno de Riego para la literatura o, si usted quiere, cántelo solo. El castellano bien escrito da gloria y conquista fama aquí, en Buenos Aires, en España, en Chile, y no solo en todos los países donde se habla y se escribe este idioma, sino en los que se hablan y escriben otros distintos, y el que es gloria y celebridad no es solo honra de su nación, sino del mundo.

Y vaya usted con Dios, salero. ¡Ingrato! ¡*Ingratón!* Si es lo que yo digo. No se pueden hacer favores.

EDUARDO LÓPEZ BAGO.

²⁰⁴

Es una conocida anécdota de la época (Trueba 1875: 1249-50).