

REVISTA
de la
ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS



ACADÉMICOS DE NÚMERO

<i>Carlos Jones</i>	<i>Óscar Sarlo</i>
<i>José María Obaldía</i>	<i>Rafael Courtoisie</i>
<i>Wilfredo Penco</i>	<i>Marisa Malcuori</i>
<i>Jorge Arbeleche</i>	<i>Magdalena Coll</i>
<i>Gladys Valetta</i>	<i>Virginia Bertolotti</i>
<i>Juan Grompone</i>	<i>Beatriz Vegh</i>
<i>Ricardo Pallares</i>	<i>Jorge Bolani</i>
<i>Gabriel Peluffó</i>	<i>Hugo Burel</i>
<i>Adolfo Elizaincín</i>	<i>Juan Justino da Rosa</i>
<i>Gerardo Caetano</i>	

ACADÉMICAS DE HONOR

Estela Medina
Ida Vitale

ACADÉMICA EMÉRITA

Alma Hospitalé

CARGOS ACADÉMICOS

Presidente: Wilfredo Penco
Primer vicepresidente: Gerardo Caetano
Segundo vicepresidente: Ricardo Pallares
Secretaria: Virginia Bertolotti
Tesorero: Rafael Courtoisie
Bibliotecaria: Beatriz Vegh

DIRECTOR DE LA REVISTA

Wilfredo Penco

COMITÉ ASESOR

Marisa Malcuori
Rafael Courtoisie
Andrés de Azevedo
Andrés Echevarría
Néstor Sanguinetti

SEDE

Casa de Herrera y Reissig
Ituzaingó 1255 - Tel. 2915 2374 - Fax 2916 7460
www.academiadeletras.gub.uy | academiauruguayaletras@gmail.com
Montevideo - Uruguay

La revista se encuentra incluida en la base Dialnet
(dialnet.uniroja.es) de la Universidad de La Rioja, España.

ISSN: 1688-3543

Revista de la Academia Nacional de Letras
N.º 17 / Enero - Diciembre 2021

Cuidado de la edición: Sofía Gervaz Muñiz

Diseño de portada: Alejandro Giorgi
Diseño de interior: Patricia Carretto



SUMARIO

**REVISTA DE LA ACADEMIA
NACIONAL DE LETRAS**

Año 14 / n.º 17 / Enero - Diciembre 2021

LAUTRÉAMONT EN ESPAÑOL

El idioma en la traducción literaria:

Los cantos de Maldoror

Gabriel Saad..... 7

Los cantos de Maldoror, en español, en Montevideo

Alma Bolón..... 15

Encuentro fortuito en la librería Colonial

Juan Carlos Mondragón 23

CENTENARIOS Y OTROS ANIVERSARIOS

La idea del origen en Rodó

Elena Romiti 31

Eduardo Acevedo Díaz: lectores ejemplares

Oscar Brando 37

Amanda Berenguer: poeta proteica e incesante

Ricardo Pallares 61

**Sesenta y tres años de *Sincronía, diacronía e historia*
de Eugenio Coseriu**

Adolfo Elizaincín..... 73

José Pedro Díaz o los recuerdos en tercera persona

Jean-Philippe Barnabé 93

**Viraje y narración: el bellísimo fundamental de Emir
Rodríguez Monegal**

Francisco Javier Pérez..... 105

**Tras las huellas de Horacio Quiroga: el viaje a
Misiones en 1949 (Informe al director del INIAL)**

Emir Rodríguez Monegal 117

EN CAMPO URUGUAYO

Regreso a la estancia.

Jules Supervielle

(Presentación de Jean-Philippe Barnabé) 135

Los Gauchos de San Jorge, Centro del Uruguay (1882)

David Christison

(Presentación y notas de Rodrigo Luaces Damasco) 143

nº 17

LAUTRÉAMONT EN ESPAÑOL

El idioma en la traducción literaria: *Los cantos de Maldoror*

Gabriel Saad

Université Paris III

La relación entre el arte de traducir y el idioma, en sus distintas manifestaciones, lengua, lenguaje y palabra, ocupa un lugar determinante en la teoría de la traducción literaria. Durante la segunda mitad del siglo xx, con el desarrollo de la lingüística, la semántica, la semiótica, la teoría de la traducción resurgió con una fuerza particular, pero sus primeras manifestaciones se remontan, en el estado actual de mis conocimientos, a la antigua Roma, hace más de dos mil años.

En *De optimo genere oratorum*, Cicerón desarrolla diversas consideraciones estéticas y lingüísticas sobre el arte de traducir. Toma como punto de partida y campo de observación sus propias traducciones al latín de obras de dos oradores griegos, Esquines y Demóstenes, que, lamentablemente, se han perdido. Pero podemos contar, aún hoy, con las reflexiones que inspiraron a su autor y que constituyen un primer ejemplo de teoría de la traducción. Cicerón declara haber traducido del griego al latín basándose en el arte de la oratoria. Se trata, por lo tanto, de trasladar el lenguaje oral (la palabra) a la escritura, lo que justifica, también, una metodología particular: la imitación. Para traducir a dos oradores recurre a su propio talento de orador. Por lo demás, Cicerón también se libró a este mismo ejercicio con sus propias prestaciones orales, a las que dio, posteriormente, forma escrita. *Pro Milone* constituye un ejemplo interesante desde este punto de vista. Se cuenta que, tras haber leído la versión escrita, Milón habría declarado, no sin cierta ironía, que si el alegato oral de su abogado Cicerón hubiera sido tan eficaz como aparecía en el texto posterior él no habría sido condenado al exilio en Marsella, donde, eso sí, estaba disfrutando de magníficas ostras. Vemos así una dificultad mayor en una de las formas primeras de la traducción: transformar la palabra en escritura.

Un nuevo paso muy significativo aparece unos siglos más tarde con san Jerónimo (santo patrón de los traductores) y su traducción de la Biblia. Si bien acepta el principio de traducir el sentido por un sentido equivalente, otorga una importancia particular a la materialidad de la escritura puesto que, según lo afirma, en ese texto tan particular que son las Escrituras, pero únicamente allí, «verborum ordo mysterium est». Destaca, así, la importancia del texto de partida tal como lo percibe, en su organización interna, el lector que conoce la lengua hebrea. Al mismo tiempo, muestra cómo la traducción es también un arte de enriquecimiento del idioma, puesto que, para mantener la debida cercanía con el texto traducido, le fue necesario «hebraizar» el latín. Pero para todos los otros textos, en particular, los de autores griegos, sigue la lección de Cicerón.

Como se ve, el arte de traducir suscitó, desde sus comienzos, una necesaria reflexión teórica, analítica, sobre sus particularidades y su metodología. La teoría de la traducción tuvo, por lo tanto, diversos desarrollos a lo largo de los siglos, a medida que ese arte tan particular y tan difícil cobraba una importancia creciente en los intercambios culturales. Especial mención merece la importante tarea de las escuelas de traductores en la España de las tres religiones, muy particularmente la Escuela de Toledo, sin olvidar «La busca de Averroes», cuento en el que Borges destacó un vínculo muy interesante entre traducción, idioma y cultura. Notable es, también, desde ese punto de vista, el aporte de los románticos alemanes (Goethe, Novalis, Hölderlin, Schleiermacher) que encuentra ecos significativos en ciertas obras de los teóricos más importantes del siglo xx (Benjamin, Meschonnic, Berman). En el ámbito particular del alemán, cabe destacar la importancia de la traducción de la Biblia por Lutero, no solo como fenómeno cultural, pues busca dar al pueblo un acceso libre a la palabra divina, sino también y sobre todo para el estudio que hoy nos ocupa, como modelo lingüístico que ha mantenido su vigencia hasta nuestros días. Enriquecimiento, pues, del idioma por el arte de la traducción.

Otra aproximación teórica de la traducción literaria se basa en la supuesta «belleza» del texto traducido. Se inició, ya en el siglo xvii, en Francia, y cobró una gran importancia que aún se manifiesta en la actualidad con la noción de *belles infidèles*. Poco importa, entonces, que el texto traducido se aparte del original. Lo importante es que respete los cánones de belleza literaria imperantes, aunque

estos últimos sean, como se sabe, muy cambiantes. Hoy en día, para algunos, se trata de evitar la repetición, utilizar frases cortas y fácilmente legibles, un léxico apropiado al gusto de los lectores, en suma, «un texto que fluya con naturalidad». Y se agrega: «como si hubiera sido escrito en la lengua a la que se le ha traducido». Desde este punto de vista, el idioma que cuenta es el del traductor y no el que aparece en el texto antes de su traducción. Este último queda, así, escamoteado.

El desarrollo más reciente de la lingüística sincrónica, la semántica y la semiótica ha dado por tierra con esta concepción del arte de traducir. Han aparecido así nuevas teorías de la traducción y nuevos conceptos que enriquecen el idioma y, sobre todo, transforman profundamente el trabajo del traductor. Cabe subrayar que ya no se habla de texto traducido y texto original, sino de *obra (o texto) de partida* y *obra (o texto) de llegada*, *obra fuente* vs. *obra meta* y otro tanto para las lenguas utilizadas, lo que tiene su implicancia en la concepción del idioma. El traductor cobra un nuevo estatuto literario y se le reconoce como autor del texto de llegada, de tal suerte que este último cobra el valor de una obra, tan original como la obra de partida. De la misma manera, si en el texto que se traduce hay repeticiones, torpezas, mal uso del léxico, la gramática, la sintaxis u otras dificultades de lectura, lo justo es que el lector del texto de llegada pueda enfrentarlas tal como lo hizo el lector del texto de partida. Lo que cobra una importancia particularísima, como lo veremos, en *Los cantos de Maldoror*. Subraya, además, en el trabajo del traductor, su condición de intermediario cultural, tan importante en la literatura comparada. Si consideramos la escena muy particular de la traducción, el arte de traducir se inicia con la lectura crítica del texto de partida. El traductor debe, pues, reconocer las particularidades del idioma tal como aparece en la obra que está leyendo y llevarlas al idioma del texto que está escribiendo.

Si bien se mira, esta condición es inherente a la literatura y, precisamente por eso, justifica plenamente la nueva denominación del traductor como autor del texto de llegada, cuyos derechos son respetados como lo son, también, para la obra de partida. De ahí que, en diversos países, las traducciones sean protegidas, en la actualidad, por derechos específicos y que no se las pueda reproducir ni modificar sin la autorización del autor de la obra de llegada o de sus derechohabientes.

Esta necesidad de la traducción en la literatura es, a decir verdad, muy antigua. En nuestra historia cultural, la figura social del escritor surge hacia el siglo v antes de Cristo, cuando la sociedad ática bascula de una cultura eminentemente oral hacia una cultura escrita.¹ Así, Tucídides reemplaza a Herodoto (nacimiento, para algunos autores, de la *real history* o historia científica) y en literatura vemos surgir la figura muy particular de los trágicos. ¿Qué hacen Sófocles, Esquilo, Eurípides? Traducen en lenguaje dramático lo que ya figuraba en lenguaje épico en los poemas atribuidos a Homero. La traducción de un mismo idioma en lenguajes distintos lo enriquece. Ya en otro plano, Ovidio, en sus *Metamorfosis*, traduce al latín la mitología griega y, por el cambio idiomático, Zeus se convierte en Júpiter, Afrodita en Venus y así sucesivamente. De manera igualmente significativa, en toda una parte de su *Asinus aureus* (*El asno de oro*, que también lleva por título *Metamorfosis*), Apuleyo traduce en lenguaje irónico² la obra de Ovidio. Y aparece aquí un importante ejemplo de intertextualidad en la traducción, puesto que, en determinado momento, cuando el asno en el que se ha convertido el protagonista y narrador es raptado por una banda de ladrones, asistimos a la muerte de uno de ellos: se convirtió así, dice el texto, «en presa de perros y pasto de aves». Hay que creer que el lector romano era ya un «lector enciclopédico», como diría siglos más tarde Umberto Eco, capaz de reconocer la ironía que consiste en usar, para la muerte de un ladrón, ese verso que ilustra la llegada al Hades de tantos héroes aqueos en el *incipit* de la *Iliada*.

No es para nada arbitrario recordar, en nuestro trabajo actual, la obra de Homero a propósito del idioma y la traducción de *Los cantos de Maldoror*. Sabemos, gracias a la investigación tan minuciosa como original de Jean-Jacques Lefrère,³ que Isidore Ducasse era un lector de Homero. Y cabe subrayar que leyó la *Iliada* en la traducción al español de José Gómez Hermosilla, editada en París en 1862. Esta obra había conocido una primera edición en Madrid, en

¹ La figura social del escritor ha conocido, en realidad, diversos «nacimientos» o, más bien, «renacimientos» a lo largo de los siglos, en función de las condiciones culturales, sociales y económicas.

² Ya veremos la importancia de esta forma de traducir en *Los cantos de Maldoror*.

³ Lefrère, Jean-Jacques. *Isidore Ducasse. Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont*. París: Fayard, 1998, 686 pp. Y bajo la firma Jacques Lefrère (pero se trata del mismo autor), *Le visage de Lautréamont. Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*. París: Pierre Horay éditeur, 1977, 198 pp.

1831, pero Ducasse poseía la edición parisina. Le atribuye, además, la suficiente importancia como para hacer notar, en español, que ese libro es: «Propiedad del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo (Uruguay)». Y agrega, siempre en el mismo idioma: «Tengo también *Arte de hablar* del mismo autor». Pero la fecha aparece en francés: «14 avril 1863».

Aunque residía en Francia desde 1860, y había cursado una primera parte de sus estudios secundarios en el liceo imperial de Tarbes, hay todo un período, entre 1862 y 1863, en el que resulta casi imposible saber si Ducasse se encontraba en esa ciudad, se había trasladado ya a Pau (donde hizo su clase de retórica con el profesor Hinstin, a quien, entre otros, dedicará más tarde sus *Poésies*) o si, como lo adelanta en simple calidad de hipótesis Lefrère, regresó por un tiempo a Montevideo. La datación de su anotación manuscrita en ese tomo de la *Iliada* agrega, pues, una nota de incertidumbre para ese año que el propio Lefrère (sin la menor duda, su mejor biógrafo) llama «l'année où Isidore Ducasse n'était nulle part».

Pero, más allá de estas importantes consideraciones biográficas, para la literatura, la traducción literaria y el uso del idioma, no es nada indiferente que el futuro autor de *Les chants de Maldoror* haya leído la *Iliada* en una traducción al español, cuando aún cursaba sus estudios secundarios. Porque esto ha tenido una influencia mayor en su manejo del idioma francés y, por lo tanto, en el manejo del idioma de llegada que tendrá que hacer su traductor. Cuando un autor innova (y Lautréamont lo hace de manera notoria), sus primeros lectores, incapaces, muchas veces, de comprender la importancia de la innovación propuesta, suelen considerar que dicho autor «no sabe escribir». De ahí, las larguísimas frases de *Los cantos de Maldoror*, que más de una vez superan las veinte líneas, surgen directamente de la traducción de Gómez Hermosilla. De ahí, también, la importancia de los símiles, desarrollados por Lautréamont con el espíritu de innovación que tanto atrajo a los surrealistas. Isidore Ducasse era bilingüe y por eso pudo leer los poemas homéricos en traducción al español. Así fue como logró, gracias a su trabajo de escritor, enriquecer el idioma francés con una singularidad que, aún hoy, no deja de sorprender.

Lo que precede nos permite dar un nuevo paso adelante al reflexionar sobre la traducción, el idioma y la literatura. Porque si la traducción de la *Iliada* por Gómez Hermosilla es uno de los hi-

potextos de *Los cantos de Maldoror*, esto hace surgir a la luz otra particularidad de la obra de Lautréamont: se trata de una epopeya, más precisamente, de la reescritura irónica de, por lo menos, dos epopeyas, lo que se puede deducir de su organización en cantos y, al mismo tiempo, la justifica. Digo dos epopeyas y no una, porque como lo ha señalado ya la crítica, de manera particularmente seria y detallada nuestra colega Elisabetta Sibilio,⁴ la presencia de la *Divina Comedia* es determinante, aunque aparezca bajo distintas formas a lo largo de los cinco primeros cantos. Como resulta fácil de comprender, los momentos de la *Comedia* que Lautréamont introduce en su obra provienen del «Infierno». Lo que permite adelantar una hipótesis: *Los cantos de Maldoror* constituyen una epopeya paródica orientada no hacia el heroísmo, sino hacia el mal (como ocurre, precisamente, en el primer libro dantesco) y con una finalidad que el propio Ducasse expresó más tarde explícitamente, mostrar el mal⁵ para incitar a practicar el bien. Lo que lo llevará, según lo revela su correspondencia, a escribir las *Poésies* y, según él lo afirma, a cambiar completamente de estilo, lo que, a nuestro juicio, no resulta tan evidente.

A esta primera observación corresponde agregar la presencia de numerosos plagios,⁶ notoriamente de algunos artículos de la *Encyclopédie d'Histoire naturelle* del doctor Chenu. Lo que obliga al traductor a practicar, en el texto de llegada, el lenguaje científico correspondiente, con una nueva variación idiomática.

Antes de proponer una conclusión, querría destacar otro aspecto lingüístico de *Los cantos de Maldoror*. Para ello, es necesario detenernos en el «Canto sexto», que clausura la obra. La crítica ha señalado las características muy particulares de este canto. El propio Lautréamont lejos está de ocultarlo, puesto que, desde el primer párrafo declara que practicará un nuevo estilo y opone la parte sintética de su obra (los cinco cantos precedentes) con los párrafos (o novela) que han de seguir y que constituyen, por lo tanto, la parte

⁴ Sibilio, Elisabetta. *Lautréamont lettore di Dante*. Roma: Portaparole, 2006.

⁵ Necesario es reconocer que lo hace de manera hiperbólica, lo que puede provocar ya sea un franco rechazo, ya sea, incluso, el humor negro que atrajo a Breton.

⁶ «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste», escribe Isidore Ducasse (ya bajo su verdadero nombre) en las *Poésies*.

analítica. En suma, se convierte, aunque solo sea parcialmente, en lector crítico de lo que hasta entonces ha propuesto al lector, lo que no deja de subrayar la modernidad⁷ de su empeño. Hemos adelantado, en nota, el tratamiento hiperbólico del mal en esta epopeya paródica. Lautréamont se refiere así a sus «explicables hyperboles» al insultar «al hombre, al Creador y a mí mismo». De la misma manera, al anunciar la llegada de nuevos personajes, que opone a los precedentes: «Mais ce ne seront plus des anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire», lo que nos remite a la reescritura irónica, paródica de la epopeya y al humor negro que sedujo a los surrealistas.

Y, claro está, el juego con la traducción y el idioma. Al final del segundo párrafo, Lautréamont traduce «sauvages» por «Gentlemen simples et majestueux». Curiosa manera de traducir y curiosa irrupción de un nuevo idioma, el inglés. Otra palabra de este mismo idioma aparecerá unas páginas más adelante, en la expresión «un tailleur de la fashion». En cuanto a la primera palabra inglesa que nos ha interesado, corresponde hacer notar que constituye una traducción del francés *gentilhomme*. Lautréamont habría podido utilizar, por lo tanto, directamente esta palabra. Y en vez de *fashion*, habría podido escribir «un tailleur à la mode». ¿Cómo explicar este curioso ejemplo de traducción y de intrusión de otro idioma? Se trata de una poética. Porque la historia central de este canto (también llamado por su autor «novela») concierne a un joven inglés, Mervyn, cuyo padre es un comodoro de la marina británica y su madre, londinense. Es necesario, pues, que el traductor respete esta particularidad del texto de partida e incluya, en el texto de llegada, esas dos palabras en inglés, sin el menor cambio.

Por lo demás, pese a la declaración de intenciones relativamente bondadosas que Lautréamont incluye en los primeros párrafos de este canto último, Maldoror no dejará de practicar su hiperbólica maldad ni el autor su ironía, que aparece con fuerza en la última frase de la obra, dirigida al lector: «allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire». Obviamente, quien obedezca a este consejo no verá absolutamente nada de lo descrito y prometido.

⁷ Ciertamente, Diderot ya lo había hecho, un siglo antes, de manera magistral en *Jacques le fataliste*, pero lo interesante, desde nuestro punto de vista actual es reconocer una práctica que cobró gran importancia en el siglo xx.

Todo lo anteriormente expuesto nos permite comprender que *Los cantos de Maldoror* constituyen un fecundo campo de observación y de reflexión sobre los diversos usos del idioma, la traducción literaria y la relación entre ambos.

Hace muchos años, fui el primer montevideano en haber traducido al Montevideano (así se presenta Lautréamont) en Montevideo. Si he leído correctamente los trabajos de quienes me han precedido, creo ser, hoy, el primero en señalar que la obra que hace tantos años traduje constituye un ejemplo cabal y altamente original, singularísimo, de epopeya paródica, cuyos principales hipotextos son la *Iliada* y el «Infierno» de Dante. Un ejemplo cabal, pues, de reescritura, traducción y experimentación con el idioma.

Los cantos de Maldoror, en español, en Montevideo

Alma Bolón

Universidad de la República

1868, 1869, 1870. A medida que estas fechas fueron cumpliendo 150 años, en Montevideo y de diversas maneras se recordaron: la aparición del *Chant Premier* de lo que un año después sería *Les chants de Maldoror*; la publicación completa de esta obra fundamental y, finalmente, la muerte de su joven autor, Isidore Ducasse, nacido en la Ciudad Vieja montevideana en 1846 y muerto en París veinticuatro años más tarde.

Con ese espíritu conmemorativo, se realizó por primera vez en Uruguay una edición íntegra de los seis cantos que componen *Los cantos de Maldoror*; para esto, se decidió revisar la traducción que en 1998 había hecho Ángel Pariente, en España. Esta revisión, por cierto, no consistió en una corrección, dado que el trabajo de Ángel Pariente sigue siendo excelente, sino que procuró considerar algunos de los criterios adoptados por este traductor y, eventualmente, cambiarlos por otros. Las modificaciones realizadas pueden reunirse en dos grandes conjuntos: uno que tendió a borrar las consonancias más peninsulares del español empleado por Ángel Pariente —las marcas de lo que más notoriamente se identifica como «español de España»—, y otro que procuró restituir al texto en español las rarezas que tiene el texto en francés, que avanza tomando constantemente por sorpresa al lector, al irse armando como un texto «anormal», es decir, fuera de lo habitualmente esperable.

I.

En primer lugar pues, Beatriz Vegh y yo decidimos sustituir las formas más notoriamente identificadas con el español peninsular por las correspondientes en el español americano. Fue así que los pronombres menos formales de la segunda persona del plural, me refiero a «vosotros», «vosotras», «vuestro(s)», «vuestra(s)» y «os», fueron

cambiados por «ustedes», «suyo(s)», «suya(s)» y «les». Naturalmente, esto acarreó las correspondientes modificaciones de las conjugaciones verbales. En todos los casos, «más notoriamente identificadas con el español peninsular» no significa ausentes en el español americano: es patente el uso que hace del «vosotros» la poeta Juana de Ibarbourou, nuestra Juana de América.¹

De igual modo procedimos con el léismo peninsular, es decir, con los complementos de objeto directo cuando estos son expresados por los indirectos «le» y «les». Siguiendo la norma más frecuente —aunque no omnipresente, recordemos por ejemplo al extraordinario Juan José Morosoli—² del español americano, sustituimos los léismos en los complementos de objeto directo por los correspondientes «la(s)» y «lo(s)».

Una vez tomada la decisión, estos cambios fueron sistemáticos, su corrección fue una labor mecánica. Más dilemático fue decidir el destino del pronombre personal sujeto de la segunda persona del singular menos formal y sus correspondientes formas verbales. La traducción peninsular, en todos los casos en los que se encontraba el «tu» francés, comprensiblemente empleaba el «tú» y las formas verbales graves y diptongadas —«tú hablas / comes / vives / tienes / puedes»— que también son norma extendida en variedades del español americano, aunque no en el habla del Río de la Plata, en donde se recurre preferentemente, y sin que esto signifique diferencia diastrática, al pronombre «vos» y a formas verbales agudas y no diptongadas: «vos hablás / comés / vivís / tenés / podés». A esta variación se suma la norma montevideana que puede combinar

¹ Por ejemplo: «¡Oh dioses, que no hable! ¡Con la venda más fuerte / Que tengáis en las manos, su acento sofocad! / ¡Y si es preciso, el manto de piedra de la muerte / Para formar la venda de su boca, rasgad!». Juana de Ibarbourou, «Las lenguas de diamante» [1919], en *Las lenguas de diamante*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 42, 1963, p. 7.

² Por ejemplo: «Esa mañana él volvió. Hacía buen rato que había partido cuando ella le vio regresar.
—¿Qué pasa?
—Me olvidé —dijo él, y le tendió la mano cerrada apretando dinero.
—Hágame el gusto —dijo ella—, váyase como vino... Así quedo más contenta. Él obedeció. Taloneó. El caballo arrancó al galope.
Seguro él sospechó que ella seguía mirándole. Sin darse vuelta levantó el rebenque agitándolo en el aire y se estrelló en la luz saltada de golpe salvando los cerros». «Hermanos» [1955], en *Tierra y tiempo. El viaje hacia el mar*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2003, p. 67.

el pronombre «tú» con las formas verbales agudas y diptongadas, creando un sistema en el que juegan tres términos: «usted tiene / vos tenés / tú tenés».

En la medida en la que se trataba de una primera edición completa realizada por una editorial uruguaya de un autor franco-uruguayo, se consideró la posibilidad de incorporar la norma rioplatense «vos hablás / tenés / venís» e inclusive la montevideana «tú hablás / tenés / venís». Sin embargo, luego de consultas a escritores y a lingüistas amigos se optó por mantener la forma peninsular y parcialmente americana «tú hablas / comes / vives / tienes / vienes», en el entendido de que esta variedad por un lado correspondía plenamente a la forma neutra empleada por Ducasse en francés, idioma en el que no existe el mismo juego de diferencias que existe en español para la segunda persona menos formal, y, por otro lado, para los lectores rioplatenses, la elección de esa variedad ajena podría colaborar con el tono solemne que a menudo adoptan *Les chants de Maldoror*. Naturalmente, una vez elegida la variedad «tú hablas / tienes / puedes» esta se sistematizó también en las formas del imperativo («habla» y no «hablá», «pon» y no «poné», «ven» y no «vení»).

De igual modo, se mantuvieron mayoritariamente las formas del pretérito perfecto compuesto empleadas por Ángel Pariente para traducir el *passé composé* del idioma francés, a pesar de que la norma rioplatense recurre preferentemente al pretérito perfecto simple para decir lo que el idioma francés dice en *passé composé*. Mantuvimos pues la norma peninsular que tiende a emplear, en lugar (o en el lugar) del *passé composé*, el pretérito perfecto compuesto. Muy probablemente, para algunos lectores rioplatenses, estos pretéritos perfectos compuestos («he venido», «has dicho», «hemos llegado», etcétera) en lugar del pretérito perfecto simple («vine», «dijiste», «llegaste», etcétera) producen un efecto de solemnidad ajeno al *passé composé* francés, pero recurrentemente presente, como se dijo, en *Les chants de Maldoror*.

En lo atinente al léxico, los cambios tendientes a sustituir los términos rápidamente identificados con el español peninsular fueron escasos: para traducir «campagne» se cambió «campiña» por «campo»; también se consideró la posibilidad de «campaña», término de amplia difusión en el Río de la Plata, sobre todo en Uruguay, no obstante lo cual se prefirió el menos marcado «campo». También se sustituyó «coger» por «tomar» o «agarrar», «cerillas»

por «fósforos», o la morfología del diminutivo «bosquecillos» por «bosquecitos», y poco más. Por cierto, estas modificaciones nada tuvieron de sistemáticas y se efectuaron caso a caso, como una casuística a veces intuitiva, o inclusive aleatoria, cuando se buscaba no suprimir sino conservar una sonoridad peninsular, por la propia índole de la palabra.

II.

Igualmente, Beatriz Vegh y yo buscamos restituir a la traducción en español la extrañeza que encierra el texto de Ducasse y que es perceptible en varios niveles. En el nivel de la puntuación, por ejemplo, restituimos la enorme cantidad de puntos y comas, de comas y de dos puntos que contiene el texto francés —en las versiones electrónicas existentes en internet se pueden contar hasta 880 puntos y coma, más de 8.000 comas y 290 dos puntos, a lo largo de ciento cincuenta carillas aproximadamente—. Esta abundante puntuación no siempre se encontraba en la traducción de Ángel Pariente. La puntuación nutrida va pautando una manera de reflexionar, un discurrir que procede afirmando algo y, de inmediato, aunque separada por el punto y coma, plantea una objeción. De igual modo, la puntuación nutrida imprime a las palabras un ritmo, una alternancia de duración y de brevedad, de series repetidas y de variaciones, de oraciones extremadamente extensas (algunas de hasta 365 palabras) y otras compuestas por uno o dos términos. La forma en prosa de *Les chants de Maldoror* de ninguna manera ignora lo que el título —«Cantos»— y las referencias internas a las «estrofas» declaran, a saber, la índole poética, es decir musical, de esta escritura que hace que el idioma suene como la música que también es. Por todo esto se procuró restituir la puntuación recargada, que juega a frenar y a acelerar el discurrir de los sucesos.

Este criterio de traducción incluyó las puntuaciones consideradas erradas por las normas de la corrección académica para la lengua escrita, tanto en español como en francés. Así, se mantuvieron comas que en el texto ducassiano parten sintagmas nominales en funciones de vocativo. Así por ejemplo, «Ô pou, à la prunelle recroquevillée» mantuvo la coma que separa «Oh piojo,» y «de pupila retráctil»; de igual manera el vocativo «humains, à la verge rouge» mantuvo su coma. Estas comas no son sistemáticas en Ducasse, por

lo que la traducción se atuvo a seguir cada caso, tal como hacen las ediciones francesas del texto ducassiano.

La desatención a la norma de la corrección académica alcanzó a la desaconsejada palabra «tiburona», con la que traducimos «femelle de requin», entendimos que el sistema del español habilita su existencia, tal como sucede con «ladrón/ladrona», «campeón/campeona», «león/leona», etcétera. Por cierto, aunque el sistema de la lengua española habilite la existencia de «tiburona», producen efectos de sentido muy diferentes «tiburón hembra» y «tiburona»; Ducasse escribió «femelle de requin» en lugar de crear la palabra «requine» a partir de «requin», como el sistema de la lengua francesa lo permite, por ejemplo, en «Martin/Martine». En este punto, mediante el uso de «tiburona», nos alejamos de la norma de la corrección académica y de la forma técnica «femelle de requin» empleada por Ducasse.

Igualmente, la traducción procuró restituir las repeticiones léxicas ducassianas, sin buscar el juego de los sinónimos que evitan la repetición o agregan matices. Así, en cada una de las trece ocurrencias de, por ejemplo, «lueurs», se empleó «resplandores», renunciando al juego de los posibles sinónimos «claridad» o «reflejos». Lo mismo puede decirse del adjetivo «hideux/hideuse» (dieciséis ocurrencias), siempre traducido por «repulsivo/a» y del sustantivo «broussailles», siempre traducido por «maleza». Los fundamentalísimos «gémissements» y «gémir», presentes catorce veces, una de las cuales es la decisiva: «No es el espíritu de Dios que pasa: es solo el suspiro agudo de la prostitución unido con los gemidos graves del Montevideano», fueron traducidos siempre como «gemidos» y «gemir», sin recurrir a sinónimo alguno. Esto obedece, claro está, a lo antedicho a propósito de la función poética cumplida por la repetición, con su sistema de remisiones internas, de ecos y de entrelazamientos de palabras distantes textualmente.

Con el adjetivo «céleste» se tuvo un cuidado particular, no solo por su presencia abundante (dieciséis ocurrencias), sino porque corresponde al nombre de pila de la madre de Isidore Ducasse, llamada Céleste. Se descartó entonces traducir «céleste» por «del cielo» o por «celestial», prefiriendo guardar un adjetivo que aunque es menos frecuente en español es igualmente existente («celeste»: «la bóveda celeste») y también coincide con el nombre propio femenino Celeste.

Una dificultad surge con la diferencia entre el idioma francés que emplea sustantivos concretos como «œil»/«yeux»/«paupières» («ojo»/«ojos»/«párpados») cuando el español emplea otros más abstractos como «mirada» o «vista». En *Les chants de Maldoror*, forjando esta escritura dedicada al oír y al ver —este torrente de imágenes difícilmente olvidables—, sobreabundan los términos «œil/yeux» (ciento ochenta ocurrencias), como abunda «paupières» (diecinueve veces): párpados cosidos, pegados, estaqueados, grandes, simpáticos, congelados, curiosos o que se buscan como amigos...

Por la centralidad de la imagen visual en *Les chants de Maldoror*, se tradujo en todos los casos «ojo(s)» por «œil/yeux», incluso yendo contra el idioma español cuando su uso reclama «mirada» o «vista». Esta materialidad del ver, que está en lo visto y, sobre todo, en la operación realizada por el «œil/ojo», sin duda subyugó a los surrealistas —no ha de ser del todo casual que una de las escenas más recordadas de *Un perro andaluz*, justamente, sea la de una navaja acercándose a un ojo—, pero también, cabe pensar, dejó su marca en el gran Felisberto Hernández y sus juegos con «los ojos», y no solo con la mirada, que pasan o se posan o se pasean por las cosas.

Otro aspecto central del intento de restitución de la rareza ducassiana a la traducción que, en cierta medida, la había normalizado, consistió en seguir de cerca los diferentes discursos que componen el texto, casi como un mosaico. Una parte importante de los estudios ducassianos está dedicada a identificar la presencia de citas, parodias, alusiones o reminiscencias de otros textos que *Les chants de Maldoror* traen a sí. Entre estos discursos ajenos que componen la obra, el discurso de las ciencias y, en particular, de las ciencias naturales —zoología y botánica—, es fundamental, pero no es el único: la retórica, la matemática, la anatomía, la fisiología, el dibujo, la música, la astronomía, la navegación, la física, el discurso administrativo y, claro está, las poesías ajenas, se hacen presentes. Así, en esta edición montevideana también se intentó restituir la entonación grandilocuente y afectada del discurso burocrático/periodístico, por ejemplo en: «Esos agentes de la policía celeste cumplen con celo su penoso deber, a juzgar, sumariamente, por mi frente herida», para salvaguardar sus efectos irónicos, o absurdos: «lleno de inexperiencia».

Con el mismo ánimo, se prefirió mantener la palabra técnica y específica, siempre que existiera en español, en lugar de sustituirla

por su explicación que, precisamente, reduce el efecto sorpresivo y estrictamente técnico, con toda la mordacidad que esto pueda acarrear. Véase, por ejemplo, la diferencia entre «ano con forma de embudo» y «ano infundibuliforme», si de referirse al ano de los «pederastas» se trata. O véase el caso de «Vieil océan, aux vagues de cristal, tu ressembles proportionnellement à ces marques azurées [...]». Aquí no solo aparece el sintagma nominal con función de vocativo partido por la coma —«Vieil océan, aux vagues de cristal»—, sino que aparece un adverbio, «proportionnellement», un poco sorprendente por su escasa predisposición a formar parte del discurso poético. Más precisamente, la sorpresa resulta del choque entre «proporcionalmente» y la fina imagen del «viejo océano de olas de cristal», cristalina imagen reforzada con la palabra «azurées», de casi imposible traducción al español, por el juego diferencial que en francés establecen «azur» y «bleu», y que otorga a «azur» una carga poética exclusiva. Por su parte, «proporcionalmente» remite al discurso matemático, y sabemos el lugar privilegiado que *Les chants de Maldoror* dan a «las rigurosas matemáticas» y al discurso de la *Retórica* y la *Poética* aristotélicas, obras en las que por primera vez la metáfora es conceptualizada, precisamente, como proporción, como relación analógica entre cuatro términos. También en este caso, la traducción española había preferido evitar «proporcionalmente», recurriendo a un giro adverbial menos llamativo.

Por cierto, qué duda podría haber, cualquiera de los criterios preferidos o cualquiera de sus aplicaciones está sometido a revisión, y queda a la espera de más hondas lecturas y traducciones de una obra poética que sigue hablándonos.

Encuentro fortuito en la librería Colonial

Juan Carlos Mondragón

Escritor y académico correspondiente en Francia

Al otro día de la invitación a estar con ustedes tomé algunas notas para ordenar la charla convenida, puesto que el objetivo de la maniobra era evocar a la distancia la figura de Lautréamont. Durante el reparto de la tarea, alegué que solo me sentiría cómodo hablando del enigma en tanto episodio personal, testimonio llano del asombro primero ante la obra del escritor, su influencia en otras lecturas y la traza indeleble en mi narrativa, incluyendo la crónica biográfica; su obstinación espectral en el presente y otros proyectos que pudiera inspirar, incluyendo aquellos que quedarán por el camino.

Sucedió en el abril pasado en época de pandemia respiratoria y conexión a internet; acepté participar en un ejercicio colectivo que en otro tiempo se hubiera llamado surrealista, lejana herencia de los hermanos Lumière con gente en movimiento y para el cual me faltaba gimnasia técnica. Hablé a una pantalla catorce minutos, sabiendo que siempre caigo en el desliz de considerar los asuntos literarios en mi condición doble de profesor y narrador. Los años de docencia en todos los niveles me dieron cierta pericia para disertar ante un auditorio cautivo, aunque fue extraño eso de hacerlo sin retorno provocado. Unos días más tarde, Wilfredo Penco me pidió la versión escrita de la conversación para esta publicación; había olvidado si la versión hablada guardaba relación con las notas preliminares y decidí invertir el proceso. Miré un par de veces el video, el emisor se volvió receptor, tomé nuevas notas de lo escuchado y trato ahora de reorganizar un relato dando un tono memorialista a las pausas de la oralidad.

El comienzo del vínculo con la leyenda fue libresco a la antigua y casual. La coincidencia de haber nacido en la misma ciudad del celebrado, con un poco más de un siglo de diferencia —casi nada en la economía del universo—, crea cierta complicidad portuaria intemporal, así como el estar redactando el informe a unas diez estaciones de metro de donde murió Ducasse en París. El Con-

de es génesis del misterio más incandescente de nuestros asuntos y meteorito poético para el cual es insuficiente la crítica tradicional, siendo de esas sombras extrañas que forman un enigma inextricable al interior fractal de la literatura. Desde hace mucho tiempo me interesaba la articulación en tríptico concentrada en su caso, exponiendo intereses exegéticos sensibles de la literatura contemporánea. El itinerario abreviado del autor entre dos lenguas, la marginación ante la industria cultural, la muerte prematura y sin sepultura, iconografía monologante en discusión, un proceso de legitimación por la vía del salón de los rechazados. Destaca, y desde antes de abrir el libro, el ocultamiento sugerente del apodo Conde de Lautréamont; creo que pocos seudónimos dieron lugar a tantas especulaciones, en su caso se trata de una novela folletín minada de celadas dentro del corpus crítico. Crea a Maldoror implicando narrador y personaje protagonista, anclado en la tradición de los gabinetes de curiosidades, capaz de anticipar la violencia exacerbada del relato moderno, abriendo puertas condenadas del abismo poético. Está la obra en papel viniendo de algún lugar excomulgado entre Tarbes y Montevideo, el objeto libro *Les chants de Maldoror* (1869) irrumpiendo como anomalía pendiente dentro de la lengua francesa, polizonte en una literatura densa por entonces, de poesía entre flores del mal y novela rojo y negro; restos de historias naturales iluminadas en latín e imagerías incunables arrumbadas por excesos altivos del racionalismo, filamentos sensibles a la modernidad que se venía engendrando entre Marx y Helena Blavatsky.

Así pues, ser uruguayo e interesarse por la literatura —ya sea como lector, estudioso del caso esotérico o creador de ficciones— significa estar pronto para cruzar en algún momento la ruta virulenta de Maldoror. En lo personal, de tal encuentro —y lo fui urdiendo en plan de batalla— me cuento una fábula pretendidamente verosímil que trata de casualidades, el azar absurdo guiando nuestros gestos; recuerdo, acentuando más la ironía, que en el liceo tenía problemas con las conjugaciones francesas, el tirón barrial era potente y nunca pensé que saldría en pie del ruedo ibérico. Tentando inventar una explicación retrospectiva, diría que el caso Ducasse fue el cruce de una conciencia aproximativa geopoética y la bifurcación hacia una vida doble. Me ofrecía una segunda tradición cosmopolita con algo de tirada de dados —que pude aceptar o repudiar— y las luces que a lo lejos alumbran la ciudad de la Comuna trágica, aguardando al viajero del otro lado del viejo océano.

Estaba por entonces en las interrogantes del estudiante de literatura —sin olvidar las otras— y Ducasse invitaba a la absentia verde de la escritura propia, imponía casi el vivir una vida en estado de traducción ebria, como algunos barcos adolescentes. Siendo estudiante del Instituto de Profesores Artigas, Alejandro Paternain —al que conocía desde el liceo— me llevó a visitar la librería Colonial en Guayabos y Dr. Juan A. Rodríguez de Washington Pereyra, el librero nigromante que falleció hace un par de años en Buenos Aires. Empecé yendo cada tanto como bachiller curioso por Marcelino Menéndez y Pelayo, terminé trabajando —en condición de colaborador— sin horario, en lo que fue parte entrañable de mi educación literaria y libresca. Estar en ese ambiente de librería anticuario, donde se conjugan los tiempos en palimpsesto y con ese librero digno de la comedia humana, sumaba otras memorias; abría telones espesos a zonas discretas del Uruguay y puede que allí hallé, sin sospecharlo, algunos asuntos que redacté años después. Luego, la librería se mudó a la calle Ituzaingó frente a la sastrería La Silencieuse, cerca de Monteverde, el Café Brasilerero y el Bazar del Japón. Pereyra me enseñó a respetar los libros viejos, asistir a los remates de Gomensoro y Castells tras colecciones raras, la picaresca del oficio y la intuición felina ante las bibliotecas, la pasión por ediciones prínceps de *Martín Fierro*, Felisberto Hernández y *El cancionero gitano*. Asistía como escucha —práctica docente inesperada— a la peña heteróclita de algunos sábados en la librería —con vinillo de jerez y la crema de la intelectualidad...— donde llegaban tertulianos buscando su personaje. Armando Pirotto, que solía sentarse en sillones papales, el doctor Fernando Mañé Garzón, Jacques Duprey —*Voyage aux origines françaises de l'Uruguay*—, Vicente O. Cicalese de nuestro viejo latín, otros visitantes esporádicos, y eso al comienzo de los años setenta que arrastrarían con todo.

Entre esos estantes en reacomodo permanente y ejemplares de la Colección Clásicos Castellanos (Madrid, Ediciones de la Lectura) encontré —por primera vez— las obras de Ducasse. Era una edición francesa de José Corti de 1953, que tiene un retrato del autor a los 19 años, obtenido por el método paranoico crítico de Salvador Dalí en el año 1937. Debí ser manifiesto mi interés, Pereyra me regaló el ejemplar que todavía me acompaña y, a partir de aquellos días, debí ubicar la obra del vecino de la Ciudad Vieja en la tradición que me correspondía, con decisiones a tomar a manera del decálogo de Horacio Quiroga.

Lo evocado fueron los capítulos iniciales y la memoria fichada compartida con los espectros, lo que quedó atrás para siempre como la juventud y cierta idea del amor apasionado por los libros en Uruguay. Lo que sigue, se asemeja a la información ordenada cuando se arma un *curriculum vitae*, más conocida socialmente y localizable con facilidad; igual, siempre se pueden avanzar algunas astucias del zurcido invisible. Estaba convencido que una zona subversiva de la modernidad literaria comienza en Montevideo y había que alcanzarla transitando la lengua francesa; que debía adoptar más tarde que temprano en traducciones o mediante estrategias drásticas. La literatura uruguaya era como esos ríos con dos fuentes; existía una tendencia fluida, derivando en la gauchesca, la construcción de la patria entre divisas enemigas, y una segunda escrita en otra lengua, conectada a París que en las décadas Maldoror —al decir de Walter Benjamin— era la capital del siglo XIX. Esas dos fuerzas coexistían como problema en mis proyectos que necesitaban una solución satisfactoria.

Durante los años de formación me acerqué a los textos del auge de la novela latinoamericana, sintiendo una mayor empatía lógica por la literatura rioplatense; seguí los cursos del Instituto de Profesores Artigas, desde la cólera del pélida Aquileo hasta la canción de amor de J. Alfred Prufrock comentada por Jorge Medina Vidal. Al decidir los doctorados universitarios me incliné por los papeles del país y trabajé sobre Joaquín Torres García y Juan Carlos Onetti; rondaba, sin embargo, la tentación sensual de la galería Vivienne, la ciudad de Balzac que nos contaba José Pedro Díaz, aquel tránsito entre dos pasajes del cuento «El otro cielo» de Cortázar, donde se cita a nuestro Lautréamont. Se trataba de una suerte de vida clandestina, de día estaba al tanto de las colas de cerdo en Macondo y patriadas en taperas de Eduardo Acevedo Díaz; por las noches me intrigaba la poética de los hijos del limo, la nueva forma de nombrar la belleza de ese uruguayo muerto a los veinticuatro años.

Más tarde respondí —buscando una salida al entuerto— a la convocatoria del concurso Jules Supervielle de la Alianza Francesa en 1984. El breve ensayo se titulaba «El arte de comparar» y analizaba variaciones de lo bello en *Los cantos*, cotejadas con la circunstancia trágica del autor; el premio fue mi primer viaje a París y la edición del trabajo. Si sostenía que ahí había otra fuente de la literatura uruguaya, debía asumirlo también en la ficción. El primer

cuento del primer libro que me publicaron se titulaba «Montevideo en video Ducasse»; narra el regreso en clave onírica del hijo pródigo, muerto en 1870, a los muelles montevidianos en estado de sitio. En su momento lo sentí como escena fundadora, plan de ruta y programa en ciernes; uno nunca sabe si se trata del itinerario correcto, fue una combinación de mandato y circunstancias —derivando con felicidad— entre *Los tres gauchos orientales*, de don Antonio Lussich, y *Les chants de Maldoror*.

Va siendo tarde para cambiar de librería, así que solo me resta reincidir en partituras conocidas. El divino Conde está en las preocupaciones actuales de los cuarteles de invierno; fue por ello que en abril del año 2020 —en inesperada alineación de los planetas, antes de las alarmas mundiales y en mes de san Isidoro de Sevilla— abrí un sitio web donde reincidir en la literatura uruguaya, un antídoto oportuno a la crisis editorial y de circuitos culturales. Es un proyecto a plazo fijo que durará tres años y se presenta bajo la denominación de Cabaret Literario; se llama La Coquette, que fue como Ducasse denominó a su ciudad de nacimiento al evocar el Río de la Plata. Ahí reaparecen cuentos propios de hace años sin reedición a la vista y restaurados, artículos escritos en ocasión de actividades universitarias para revistas desaparecidas y textos de otros escritores uruguayos. Los visitantes son poetas y narradores, viejos amigos, jóvenes conocidos por correo electrónico que aceptan participar con fragmentos de sus creaciones, y La Coquette les agradece su aporte a todos y a cada uno. Me entusiasma en su progreso la coexistencia de estilos, sexos y generaciones, hace bien la presencia de autores de renombre y el entusiasmo de quienes comienzan la aventura. El escenario del Cabaret Literario acepta poesía e inéditos, cuentos y ensayos, manifiestos y correspondencia; la idea surgió en una charla con mi querido amigo Jorge Musto, que mandó la primera carambola de escritura abriendo el camino.

En el presente, el Montevideano sigue siendo un estante de la biblioteca y reflexión obligada antes de emprender cualquier otro libro. Tengo la tentación pendiente de pasar algunos de sus textos no tanto al español internacional, sino al lenguaje de la Banda Oriental. Su ejemplo paradigmático —sumado al de Torres García— me sirvió para hallar el fundamento a los cambios de código y vida cotidiana, de ciudad caminada y paisaje literario, aceptando los procesos históricos aleatorios y la vejez que aguarda sin estancarse

en el planto. Ducasse es paradigma de varias situaciones; vaivén de ida y vuelta, conciencia con mandato del escritor uruguayo, batalla contra el tiempo y condiciones de producción, procesos de legitimación, armonía entre tradición y originalidad: todo el poder a la obra. Inicia el campo magnético algo desactivado entre Uruguay y la lengua francesa; el tríptico Laforgue, Supervielle y Ducasse se da por adquirido sin darle la importancia debida. Esa trinidad es una de las obras mayores de la literatura uruguaya; por fortuna otros poetas jóvenes en perdición lo recuerdan, Arturo Belano y Ulises Lima al comienzo de *Los detectives salvajes* citan poesías del Montevideano en un bar de la calle Bucareli, en Ciudad de México. Es comprensible que se trata de una filiación difícil de aceptar; les solía comentar a mis estudiantes: uno es azar, dos equivocación, pero tres crean un prodigio impar. La prioridad central de Ducasse en el ícono francés proviene de una biografía fugitiva, la traza de una obra cismática que, a la vez, aglutina saboteando la relación del escritor con su patria de nacimiento y la literatura que lo precede todos los géneros confundidos.

Lautréamont dio todo lo que tenía para escribir, para publicar y pagó con su vida el rescate exigido por los dioses; por eso, cuando el lector comienza a entender el horizonte de expectativa vuelve a distanciarse. Alguna vez y cada tanto pensé —como lo hizo Thomas de Quincey con Kant— novelar de un tirón los tres últimos días de Isidore Ducasse, fingir acaso que siempre hay un cuaderno que lo implica rondando la escritura de la semana próxima. Cuando eso ocurre, necesito acercarme al barrio en París donde él vivió; sobre todo la Place des Victoires y cruzar sin apuro el pasaje Colbert. Tiene algo espectral asumido ese atajo del siglo XIX, conexión ilusoria de tiempos y espacios, pasillos y escalones gastados que —una vez sabido el itinerario secreto— conducen al tercer reino. Allí distingo una vidriera donde está escrito Librería Colonial; adentro, un hombre flaco fuma y bebe el cuarto café en pocillo de la mañana. Cuando ingreso al local, a pesar de los años transcurridos, él parece reconocermme; sonrío, y sin decir ni una palabra, continúa escrutando la colección —perfecto estado de conservación y completa— de *The Southern Star* (*La Estrella del Sur*) que tiene entre sus manos.

**CENTENARIOS
Y OTROS ANIVERSARIOS**

La idea del origen en Rodó

Elena Romiti

*Biblioteca Nacional de Uruguay
Consejo de Formación en Educación*

La relación de Rodó con el modelo griego y la idea del origen es mucho más que una línea temática presente en sus obras de madurez, y de ello dan cuenta los testimonios del mismo autor inscriptos en los cuadernos del *Ciclo de Proteo*, conservados en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

La digitalización y transcripción de los cuadernos manuscritos presentados en el *Archivo Digital José Enrique Rodó*, del sitio web de la Biblioteca Nacional de Uruguay, permiten la ampliación y profundización de la idea capital que abordamos en este artículo, con motivo de la conmemoración de los ciento cincuenta años del nacimiento del autor. Estos materiales fueron la base del libro *Motivos de Proteo* (1909), que forma parte del plan de una obra mayor que permaneció inédita, hasta que póstumamente fueron publicados parcialmente, por sus hermanos y albaceas, bajo el título de *Últimos Motivos de Proteo. Manuscritos hallados en la mesa de trabajo del Maestro* (1932). Emir Rodríguez Monegal los incluyó y agregó otros en *Obras completas* (1957 y 1967, primera y segunda edición). Sin embargo, muchos manuscritos de la vasta papelería preparatoria de *Proteo* permanecieron inéditos hasta el momento. Entre ellos destacan los once cuadernos manuscritos que Rodó tituló: *Gráfico-Poético, Cartelero, Inicial, Garibaldino, Ateneístico, Azulejo, Cómicocrítico, Disciplinario, Hartmaniano, Solariego* y *Costariqueño*, los seis primeros ya han sido puestos en dominio público a través de la citada colección digital del autor.¹

Podría argüirse que la idea del origen cumple un papel central en el pensamiento del maestro de América. El modelo griego era leído como comienzo de la civilización occidental de manera uná-

¹ Es posible acceder al *Archivo Digital José Enrique Rodó* a través de este enlace: <<http://archivorodo.bibna.gub.uy>>.

nime por la generación del 900 y a esta convergencia del mundo griego con el origen se suma la idea de la infancia que tenía Rodó, como etapa profética, en la que se encontraban las tendencias de pensamiento y primeras figuraciones de la vida futura. Así sugiere, en *Motivos de Proteo*, que quienes pierden el rumbo deberían volver a través del recuerdo a sus respectivas infancias, para reencontrar su camino:

Para el desorientado que no tiene conciencia de su vocación; que no halla en sí impulso que le dé camino, aptitud que se destaque sobre otras, la apelación al recuerdo de sus primeras vistas del Mundo, de sus precoces tendencias a cierto modo de pensamiento o de acción; de sus primeras figuraciones del propio provenir, puede más de una vez, ser un procedimiento que conduzca a recobrar el rumbo cierto, que se perdió desde temprano (1957: 82-83).

Muy tempranamente, Rodó descubre el poder transformador de la lectura, que dará lugar a su vocación literaria. En el cuaderno *Azulejo*, del mencionado *Ciclo de Proteo*, recuerda entre sus primeras lecturas de infancia *El ciego*, de Chénier, como posible causa de la «familiaridad y reconocimiento mnemónico» que le producen los hechos clásicos (folio 15886v). El relato poético cuenta el arribo de un vate ciego y pobre a la isla de Sicos, cuyos habitantes, una vez que escuchan su canto, reconocen como el grande Homero. No sorprende que dicho canto, cuyo saber procede de las musas, narre el origen del mundo y su historia.

Sin embargo, muchas son las lecturas citadas que conectan la idea del origen con la diversidad y la transformación de la personalidad del autor y en casi todas emerge el ideal clásico como objeto de deseo. En este sentido, Rodó manifiesta que la causa de la existencia de Glauco fue *La balada de Mignon* (folio 15896). El mundo paradisíaco, regido por la luz y las ricas sensaciones visuales del texto de Goethe, funciona como polo de atracción en su psique, y explica el magnetismo de su personaje griego. Este otro yo del maestro de América es resultado de una de las ideas fundamentales del cuaderno: la transformación por la lectura.

El personaje Glauco, antigua deidad marina de la mitología griega, es subsidiario del dios del mar Proteo, y conlleva, como este, el poder de la transformación. *Las Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas, y *La Metamorfosis* (Libro XIII), de Ovidio, relatan el mito

del pescador Glauco, hijo de Poseidón y la náyade Nais, quien tras comer ciertas algas marinas mudó de forma, adquiriendo una gran barba verde y cola de pez, al tiempo que el mismo don profético de Proteo.

La papelería del Archivo Rodó revela que *Motivos de Proteo* comenzó siendo pensado como un diálogo entre Glauco y la voz autorial, inspirado en el concepto platónico del pensamiento humano como diálogo. Poco a poco, se advierte un avance hacia el cambio de personalidades entre las voces que dialogan, hasta llegar a una concepción de psique «poliada» o plural.

Belén Castro (1994) advierte, a partir de una atenta lectura de los manuscritos publicados por Rodríguez Monegal, que el personaje interior de Rodó, llamado Glauco, conecta con el contexto cultural decimonónico en que sobresalen Baudelaire, Ribot y Nietzsche, así como con la línea del esoterismo modernista. Mucho más extensa es la nómina de autores que leía y copiaba Rodó en sus cuadernos, con motivo de profundizar en el asunto de la pluralidad de la psique y la trasmutación de las personalidades. Algunos de ellos eran Richet, Paulhan, Amiel, Guyau, Bergson, Schopenhauer, Goethe, Hartman, Taine, Maine de Biran y Azan.

En lo que hace al vínculo del modelo griego representado por el personaje Glauco y el tema del origen, indefectiblemente relacionado con la unidad, Belén Castro afirma:

Según Platón, todos llevamos un doloroso sentimiento de separación de esa unidad a la que pertenecemos, y nuestro deseo tiende a reintegrarse a ella. Esta idea de exilio de la unidad, fuente del desasosiego humano, queda anulada cuando Glauco se presenta, y todo sentimiento de anhelo y angustia desaparecen. En términos herméticos nos dice Rodó que «lo alto y lo bajo están en uno» (1994: 222).

En el marco conceptual del Modernismo, con el que interactuó Rodó de modo ambivalente, la cuestión de la transformación de la personalidad y el origen griego se presenta como búsqueda de actualidad universal, en un viaje desde el vacío y la exclusión hacia el céntrico mundo de la modernidad. Al respecto, Octavio Paz estudia la búsqueda modernista como un movimiento de horror al vacío:

No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas estas metáforas brillantes y sonoras. La perpetua búsqueda de lo extraño, a condición de que sea nuevo —y de lo nuevo a condición de que sea único— es avidéz de presencia más que de presente [...] Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen (1969: 18-19).

En el caso Rodó, la búsqueda del origen adquiere la fisonomía del modelo griego, que funciona en todo momento como polo magnético orientador de sus navegaciones vitales, intelectuales y estéticas. Tanto Proteo como Glauco proceden de este modelo y conllevan la carga simbólica de las transformaciones que regeneran la vida, plasmadas en el primer aserto de *Motivos de Proteo*: «Reformarse es vivir». Muchas de las parábolas del libro se instalan en la antigua Grecia y, sin lugar a dudas, «La despedida de Gorgias» es la que plasma con mayor nitidez el núcleo temático del libro, esto es la relación equilibrada entre la permanencia y el cambio, entre el origen y la transformación. Así, Gorgias dice a sus discípulos en su última lección:

Yo os fui maestro de amor: yo he procurado daros el amor de la verdad; no la verdad, que es infinita. Seguid buscándola y renovándola vosotros, como el pescador que tiende uno y otro día su red, sin miras de agotar al mar su tesoro. Mi filosofía ha sido madre para vuestra conciencia, madre para vuestra razón. Ella no cierra el círculo de vuestro pensamiento. La verdad que os haya dado con ella no os cuesta esfuerzo, comparación, elección: sometimiento libre y responsable del juicio, como os costará la que por vosotros mismos adquiráis, desde el punto en que comencéis realmente a vivir (1957: 239).

Fiel a su interés en el origen de todo proceso, Rodó explica el nacimiento de los personajes interiores, dentro del juego de lo uno y lo diverso, llegando a la confesión autobiográfica:

¡Ojo! Hay veces que cierto <grupo de> tendencias, coexistentes con otras, en el complexus de una personalidad se independiza momentáneamente, se señorea por sí sola el espíritu y da la ilusión de una personalidad nueva, de otro yo que ocupa nuestra alma.

Tenemos entonces los personajes interiores. Yo también tengo mi personaje interior (*Gráfico-Poético*, folio 21464).

Ese, su personaje interior, es Glauco, el antiguo y mítico griego poseedor del don de la transformación perpetua, al que caracteriza en íntima conexión con la idea del origen, en *Caras y Caretas*, el 13 de mayo de 1916, cuyo fragmento recoge Rodríguez Monegal en *Obras completas*, bajo el título de «Transfiguración»:

Cuando este misterioso personaje se despierta en mi espíritu, fluye con él, y se derrama en el espacio una inmensa onda de fuerza y juventud. Vuelve a ser, para mí, el despertar de los genios elementales, la animación del sexto día, el *novitas floritas mundi* de Lucrecio. Todo luce y sonríe como si aún no se hubiera evaporado de sobre las cosas la huella del hábito creador, el postrer toque, ternísima sobrehoz de brillo y de frescura, como esa que admiras en el lustre de la manzana, o en el vello del melocotón, o en la humedad de la flor ungida de rocío. Tal hubo de pintarse la virginidad del mundo en el alma de las razas nuevas (1957: 976).

El tema de la transpersonalización en el crítico también es un eje conceptual en el cuaderno *Azulejo*. Sin duda, el concepto del crítico creador que Rodó encarnaba, se basaba en la «simpatía» a partir de la que participaba de la *poiesis* de la obra leída y en la posibilidad de transmutar la personalidad. De su importancia en el ideario rodoniano, dice el hecho de que tenga su signo en el listado del código ideográfico (perfil de rostro rojo) y su afirmación de que «el crítico es el hombre de las transformaciones». El seguimiento detallado del afianzamiento de la idea de la transformación y multiplicidad de la personalidad en la psique, en los cuadernos del *Ciclo de Proteo*, revela su origen en la experiencia del crítico literario que fue Rodó. Estas transformaciones o cambios de personalidad mantienen una relación estrecha con la preocupación por preservar la relación con el origen, en una suerte de alternancia equilibrada entre lo uno y lo diverso, que preserva de las morbilidades de los trastornos de personalidad. Prueba de esta idea surge en el código ideográfico, que el autor concibió para ordenar sus borradores, a partir de registros temáticos como el que apunta «Complejidad Unidad» y «Unidad [<Complejidad>] natural del espíritu <(inclusive lucha de tendencias)>», en el *Gráfico-Poético* (folio 21459v).

José Enrique Rodó vuelve una y otra vez a la afirmación de que su personaje interior más poderoso es el antiguo Glauco, una voz vinculada a su innegable origen griego, alguien que le permite sobrevivir en el tiempo, siendo uno y muchos a la vez. Así lo confiesa en los manuscritos inéditos del cuaderno *Inicial*: «hay una parte de mi alma que no ha pasado por la rueda del tiempo, que se conserva desde tiempos remotos como era antes» (folio 15780). Para luego también confesar que en los museos de Italia o de Atenas sentiría el regreso a la patria y la recuperación de la libertad. Es así que estos pasajes, inéditos hasta su reciente publicación digital en la plataforma de la Biblioteca Nacional de Uruguay, revelan e iluminan el origen del *Ciclo Proteo*, y también el decurso de la vida del autor, aun y especialmente en su último tramo, el del viaje a Europa y la muerte en Italia.

Referencias bibliográficas

- Archivo Digital José Enrique Rodó*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay. <<http://archivorodo.bibna.gub.uy>>.
- CASTRO, Belén. «Los motivos de Glauco: cultura y conocimiento en el último Rodó», en *Deslindes. Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 4-5. Montevideo, 1994, pp. 211-228.
- CHÉNIER, Andrés. *El ciego* (trad. Marcelino Menéndez y Pelayo). Biblioteca Virtual Universal, 2006. <<https://biblioteca.org.ar>>.
- RODÓ, José Enrique. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.
- ROMITI, Elena. «Idea e imagen: el cuaderno perdido de José Enrique Rodó», en *Lo que los archivos cuentan*, n.º 5. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2017, pp. 43-83.
- PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Eduardo Acevedo Díaz: lectores ejemplares

Oscar Brando

Facultad de la Cultura, ClaeB

Una ley de agosto de 1950 asignó al Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, que encabezaba Justino Zavala Muniz, la cantidad de doscientos mil pesos para iniciar la publicación de una Biblioteca de Autores Clásicos Uruguayos que se denominó Biblioteca Artigas. Formaba parte de los homenajes al héroe nacional a cien años de su muerte; se justificaba, pues, que tres años después la colección se inaugurara con la reedición de *Artigas*, obra de reivindicación del prócer escrita por Carlos María Ramírez en 1884. La serie de títulos buscó rescatar libros de edición agotada, escritos dispersos o publicaciones olvidadas de autores que necesariamente debían figurar en una historia de la literatura (en sentido abierto y no cerrado) nacional. La cuarta entrega, salida de imprenta también en el año 1953, correspondió a la novela *Ismael*, de Eduardo Acevedo Díaz;¹ y luego de varios mojones fundamentales como Carlos Vaz Ferreira, Carlos Reyles, Sansón Carrasco, Francisco Bauzá, El Viejo Pancho o José Pedro Bellán (como se ve, no hay cronología ni un ordenamiento previsible de autores),² la entrega 15, fechada en 1954, correspondió a *Soledad y El combate de la tapera* del mismo Acevedo Díaz. Junto a Vaz Ferreira, era el único que hasta esa entrega se repetía, lo que podía constituir, si se arriesgara un juicio, un posible privilegio.

Además del objetivo de la recuperación de textos, que la colección llevó adelante con sobrada eficacia, cada libro fue acompañado por un prólogo, una noticia del autor y un criterio de edición. Este diseño agregó valor a la Biblioteca que se fue formando y llegó a

¹ Emir Rodríguez Monegal, en su balance anual de *Marcha*, 31 de diciembre de 1953, dice que fue *bestseller* nacional del año.

² En su artículo sobre la salida de *Ismael*, José Enrique Etcheverry, en *Marcha*, 23 de octubre de 1953, escribió que la entrega 4 se hizo un mes después que la 5. No se buscaba respetar un orden cronológico sino entregar las piezas de una historia para armar.

constituir, en sus más de doscientas entregas hasta el día de hoy, una especie de señal de identificación. Para el caso de nuestro autor, Eduardo Acevedo Díaz, *Ismael* fue prologado por Roberto Ibáñez, mientras que *Soledad y El combate de la tapera* tuvo como introducción un ensayo de Francisco Espínola. De manera que no solo se trató de la visibilidad en edición popular de la obra creativa de Acevedo Díaz sino del estado de su crítica. Quienes se encargaron de abrir con su explicación esas entregas fueron dos relevantes escritores y críticos de nuestras letras, puentes de pasaje entre el carácter incipiente (y también las insipiencias) de los estudios que los precedieron y la madurez de aquellos que vinieron después. De esta secuencia de magisterios y revisiones trataré en parte este artículo.

Vida y obra

Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921) fue militante político, periodista, escritor; peleó en tres contiendas civiles, fue senador por el Partido Nacional y figura destacada en la dirección de su colectividad política. Expulsado del Partido en 1903, cumplió tareas de diplomático en varios destinos y murió radicado en Argentina sin regresar al país. Vivió una época en la que la condición de escritor no aparecía netamente diferenciada del resto de las actividades letradas en virtud de la nebulosa de quehaceres que debía acometer la clase dirigente (Real de Azúa, 1958). Cabría agregar que la debilidad de las referencias ideológicas de los partidos pudo ser compensada por una cosmovisión romántica a disposición de los intelectuales de esa clase. Ella permitió, desde la generación de *El Iniciador* (1838-39) hasta el fin del siglo, armonizar las tareas múltiples que llevaron a cabo los hombres de letras. No supuso que toda la obra de creación artística militaría tras una causa política: podía existir una sensibilidad social o una intención lúdica ajenas a las formas más comprometidas y ancilares del arte. El escritor, sin embargo, no renegaba de su misión pedagógica o tutelar: arte y pedagogía social llamó Ibáñez (1953: viii) a las dos aristas de la creación. Admitamos que esta peculiar vocación no cedería del todo en los años posteriores ni aun en nuestros días. ¿Qué escritor hoy, así se resista a aceptarlo, no siente algo del papel de guía, no intuye trascendencia en su trabajo creador, aunque socialmente ya no tenga el reconocimiento del que supieron gozar sus colegas del pasado?

Como periodista, como orador, como ensayista, no hay duda de que Acevedo Díaz sintió el imperativo político. La narrativa de ficción resulta más difícil de catalogar porque la lectura ideológica de una obra artística es una operación compleja. La elección de la novela histórica como género para «instruir almas y educar muchedumbres» (Acevedo Díaz, 1890) advertía un sesgo político; pero es legítimo preguntarse ¿de qué signo? ¿Acevedo Díaz proponía en sus novelas una visión histórica que interpretaba la concepción nacional del partido al que pertenecía? ¿Pesaban en esa visión las fuentes acevedianas, en particular las memorias de su abuelo, el general Antonio Díaz?

Primeros ecos

No es fácil recuperar los comentarios que la obra de Acevedo Díaz obtuvo en vida de su autor. Todo indica que compitieron en pie de igualdad su estatura política con la literaria. Los tiempos de cada actividad fueron distintos y más que superponerse se alternaron; pero hubo nudos o canales de comunicación. La prensa fue una encrucijada, porque Acevedo Díaz colaboró y dirigió periódicos, y en ellos usufructuó del hábito instalado desde mitad de siglo de publicar novelas en forma de folletín. *Brenda*, *Ismael*, *Nativa* y *Grito de Gloria* se dieron a conocer por entregas en diarios argentinos y uruguayos antes de aparecer en libro.³ Y, como se sabe, la prensa era mayoritariamente

³ Alberto Palomeque (1901) afirma que *Brenda* fue publicada por entregas en *La Nación* de Buenos Aires; Alfredo Castellanos (1969) agrega que también lo hizo *La Razón* de Montevideo, entre el 15 de diciembre de 1885 y el 27 de febrero de 1886. Respecto a *Ismael*, Palomeque dice que salió en folletín en *Tribuna* (sic) de Buenos Aires; Rodríguez Monegal (1963) lo pone en duda y declara que solo se ha podido documentar la aparición de dos capítulos en *La Época* de Montevideo, el 1 y 5 de mayo de 1887; Castellanos confirma el medio, pero también equivoca la cantidad de capítulos adelantados, doce, porque suma otros que no forman parte de la novela. Lo cierto es que en *La Época* se dieron a conocer los seis primeros capítulos de *Ismael*, el 1, 4 y 5 de mayo de 1887. El diario había sido fundado y dirigido por el propio Acevedo Díaz en un intento de retorno del exilio: pequeño acto de vanidad o apurón por la falta de material dio a conocer los primeros tramos de un trabajo recién iniciado. Según Rela (1967), otro fragmento se leyó el 23 de mayo de 1888, precisamente el mes en que apareció *Ismael* en libro. Rama (1965) dice que *Grito de Gloria* se conoció en *La Tribuna* a partir de agosto de 1892; Rela lo confirma y amplía. *Nativa* pude recorrerla morosamente, desde el 25 de octubre de 1889, en que comenzó a salir, hasta febrero del año siguiente, en la colección de *La Opinión Pública* que posee la Biblioteca Nacional de Uruguay.

política y partidaria. En un trabajo reciente (*Sic* 28, abril 2021) analicé, a partir del intercambio de cartas con su amigo Alberto Palomeque, el caso de *Nativa*, segunda de la serie histórica, que apareció por entregas en el diario *La Opinión Pública* que dirigía Palomeque y que apoyaba, al mismo tiempo que la novela iba apareciendo, la candidatura presidencial del gran enemigo de Acevedo Díaz: Julio Herrera y Obes. Esa paradoja no estuvo libre de conflictos.

La *Guía bibliográfica* de Acevedo Díaz, confeccionada por Walter Rela (1967), y el muy documentado prólogo de Ibáñez (1953) recogieron de diarios y revistas notas escritas a propósito de la obra literaria del autor mientras esta se iba conociendo. Se sabe, por ejemplo, a partir de la lectura de notas en *La Razón* y *La Época*, del 3 de enero y el 21 de abril de 1888 respectivamente, que Acevedo Díaz había pensado toda la saga histórica desde el primer momento y que se llamaba «obra» a la tetralogía proyectada. «Puede concluirse que ya estaban determinadas entonces la serie, las partes y hasta la naturaleza de las partes», infería Ibáñez de los anuncios de la novela de próxima aparición (1953: xxii-xxiii).⁴

A propósito de la salida de *Nativa*, el escritor argentino y amigo de Acevedo Díaz, Enrique Rivarola, había escrito desde La Plata un artículo fechado en julio de 1890 que fue publicado en *La Época* el 19 de agosto de ese año. En ese artículo, meditado y pautado, Rivarola planteó un dilema de larga duración en el estudio de la obra de Acevedo Díaz: aquel que contraponía y analizaba la articulación posible entre la imaginación y la historia, o, para expresarlo mejor, entre la imaginación novelística y la imaginación histórica. Una década después, en el muy importante trabajo «Eduardo Acevedo Díaz (del natural)», publicado en la revista *Vida Moderna*

⁴ Víctor Pérez Petit (1938), sin conocer estos documentos, especuló que la ausencia del período artiguista de 1811-1820 en la saga histórica de Acevedo Díaz pudo deberse precisamente a la falta de un plan previo. Escribió: «Pero el señor Acevedo Díaz, por razones que ignoramos, —acaso porque nunca tuvo en el pensamiento al escribir sus novelas, construir una trilogía, concadenando rigurosamente los hechos históricos, —malogró en dicho sentido su obra artística—, que de otra suerte hubiera resultado una verdadera epopeya nacional» (1938, p. 47). Alberto Zum Felde, como veremos más adelante, también denunció como un error no incluir en la serie ese período, aunque no explicó motivo alguno. No se les ocurrió pensar, así fuera arriesgado por falta de pruebas, que podía no serle fácil a Acevedo Díaz escribir, con una óptica artiguista y por lo tanto inequívocamente anti porteña, sobre ese período, viviendo como vivía desde hacía más de una década en la Argentina.

en 1901, Alberto Palomeque iba a recordar la forma en que *Brenda* había sido «aporreada» y el giro que Acevedo Díaz daría luego de ese fracaso: «Ya que no quieren romanticismo» dice Palomeque que dijo su amigo, «van ahora a conocer un nuevo género, distinto al anterior: ahora van a saber de lo que es capaz este cerebro» (1901: 35). Ajustemos los términos y digamos que el género era nuevo en su obra y que provenía de las lecturas hechas por Acevedo Díaz de Walter Scott y de Pérez Galdós. Se trataba de la novela histórica y su fruto más inmediato sería *Ismael*, aunque tal como ya vimos, en ese íncipit estaba contenido todo el proyecto de la saga. El viraje se acompañaba de la conciencia que Acevedo Díaz tenía del nuevo rumbo, de la distancia que su segunda novela marcaba con la primera. Volviendo atrás, así se lo había hecho saber a su amigo Rivarola en la respuesta que en forma de carta abierta publicó también en *La Época* una semana después, el 27 de agosto de 1890. Acevedo Díaz agradeció a su amigo argentino los comentarios elogiosos y amplió algunas ideas acerca de la novela a escribir en América. Mucho se ha citado este ensayo que Acevedo Díaz tituló «La novela histórica»; casi siempre se ha tomado como fuente la reproducción, cinco años después, en el diario *El Nacional*.⁵ Acevedo Díaz defendía allí, contra la posible imitación de la novela psicológica o experimental de origen europeo, una que acudiese al origen, a las fuentes primitivas, a los documentos del pasado para estimular una reflexión sobre el espíritu nacional. Rivarola, que según parece no conocía *Ismael*, igualmente infería de *Nativa* la capacidad del género de resucitar una época a partir de la seducción del relato. El propio Acevedo Díaz insistía en su respuesta en la necesaria apelación al tema histórico, ya que sería el médium que permitiría «instruir almas y educar muchedumbres» para el presente, pero, sobre todo, para el porvenir.

⁵ *El Nacional* fue un nuevo intento, ahora exitoso, de regreso de Acevedo Díaz al país. Desde mitad de 1895 y con base en la dirección de ese diario, el escritor se había puesto al hombro una campaña política que resultó de gran importancia para su colectividad. Roberto Ibáñez (1953) citó el artículo en la versión de *El Nacional*, 29 de setiembre de 1895, pero no encontró la oportunidad de rescatar el texto en su totalidad. No había sido recogido en la versión de ensayos publicada en la revista *Vida Moderna*, noviembre de 1900, y, por lo tanto, no tuvo el beneficio de su publicación en el libro *Crónicas, discursos y conferencias. Páginas olvidadas*, de 1935. Se pudo leer entero, creo que, por primera vez, en el ya citado número 28 de la revista *Sic*, abril de 2021, en un dossier de homenaje por el centenario de la muerte del escritor; el material está disponible en <<https://www.aplu.org.uy/revista-sic>>.

La obra de Acevedo Díaz, en los años de exilio argentino, se había vuelto portentosa. Cuatro novelas largas, una breve, cuentos, crónicas, además de los artículos periodísticos de índole política, señalaban su excepcionalidad. Tal como lo confesaba en sus cartas a Alberto Palomeque, escribía quitando horas al sueño y, por lo menos hasta los momentos críticos de los años 90, sin pretender obtener réditos económicos. La difusión de sus tres novelas históricas le permitió a Benjamín Fernández y Medina incluir en 1894 tres fragmentos de *Ismael*, *Nativa* y *Grito de Gloria* en su *Antología uruguaya. Colección de trozos históricos y literarios de escritores uruguayos*, una muestra de prosas nada común para las costumbres editoriales. También fue singular que, al año siguiente, ahora en una recopilación titulada *Uruguay. Cuentos y narraciones de autores uruguayos contemporáneos*, rescatara de la prensa y publicara por primera vez en libro el cuento «El combate de la tapera», aparecido en *La Tribuna* de Buenos Aires, el 27 de enero de 1892. Este cuento —tal vez el texto más difundido hoy de Acevedo Díaz—, luego de esa edición en libro largamente ignorada, fue reproducido en la revista *La Alborada* en 1901 y, treinta años después, en dupla canónica junto a *Soledad* (Claudio García, 1931). Hacia el medio siglo se ignoraba aquella edición en la prensa porteña, dato que afanosamente consiguió el tenaz Roberto Ibáñez.⁶ En la nota introductoria a «El combate de la tapera», Fernández y Medina definió el entorno y las influencias sobre Acevedo Díaz: nacido en la época del florecimiento romántico, fue arrastrado por la escuela del Naturalis-

⁶ Fernández y Medina no aclara la fuente de donde obtuvo el texto del cuento (¿pudo proporcionárselo el propio Acevedo Díaz?), y su reproducción en *La Alborada* carece de toda indicación. La publicación en libro en 1931 tampoco confiesa el origen, pero es adivinable que este estuviera en la revista del 900. La versión de la pesquisa de Ibáñez la recoge Ignacio Bajter en la nota 18 del prólogo a *Imagen documental de Rodó*. Bajter entrevistó en 2012 a Myriam Otero, asistente en el primer equipo de investigadores que formó Ibáñez, quien le contó el empeño demencial de este por encontrar de dónde había salido el recorte sin datos que poseía. La única seña de identificación de la publicación parecía ser un «bigote» de separación de textos. Otero fatigó los diarios depositados en los sótanos de la Facultad de Derecho, sin fortuna. Finalmente, Ibáñez dio con la publicación en Buenos Aires, pero nunca aclaró de qué forma llegó a ella. Bajter supone que el dato lo obtuvo con los familiares de Acevedo Díaz que vivían allí y que desde 1949 estaban donando papeles del novelista. Dónde y cuándo se comenzó a difundir el dato conseguido por Ibáñez, lo ignoro. Este, en su trabajo de 1953, no lo menciona. Bajter me comentó como posibles las conferencias de Ibáñez a fines de los años cincuenta, pero no sé si están documentadas. Pereira Rodríguez en 1959 parece desconocerlo. Rama en 1965 ya reproduce los detalles exactos.

mo, pero se propuso agregar a la novela experimental el componente histórico. «No es la imaginación la cualidad sobresaliente de Acevedo Díaz», decía Fernández y Medina, «sino el estilo pintoresco y abundante» que, aconsejaba, debía ser purgado de excesos. Y agregaba estas líneas difusas:

El temperamento de Acevedo Díaz no le permitirá nunca sentir la campaña tal cual fue en las épocas pasadas de su preferencia y tal cual es la presente, ni forjar acciones muy humanas y reales; pero en ese mundo que ha llegado a dominar del gauchaje alzado en armas para independizar el suelo nativo podrá representar escenas tan magistrales como la del *combate de la tapera*, cuento que va en esta colección como una sinfonía salvaje, bélica y amorosa, y en el cual hay hasta sobriedad excepcional en el autor (1895: 16).

Fuera lo que fuese lo que se quisiera decir en este párrafo, el caso es que muy tempranamente se ponían en juego, a la hora de juzgar la obra de Acevedo Díaz, su capacidad de observación, su invención o fábula que mostraba los alcances y límites de su imaginación, el componente histórico que trufaba su obra y la aproximaba a la epopeya e, inevitablemente, el lenguaje y el estilo, en los que solían hallarse, entre joyas rítmicas y descripciones memorables, furcios, abundancias y desbordes retóricos. De más está decir que era mérito de Fernández y Medina anticiparse en décadas a la predilección por este texto de Acevedo Díaz.

Hora de balances

En las cuatro primeras décadas del siglo xx varios estudiosos, algunos de los más destacados del medio, se ocuparon de la obra de Acevedo Díaz. La intensa vida política de Acevedo Díaz hizo difícil, en estos abordajes pioneros, discernir literatura y política. El primero fue Alberto Palomeque, que publicó en la revista *Vida Moderna*, Año I, Tomo III de mayo de 1901, dirigida por los jovencísimos Rafael Alberto Palomeque y Raúl Montero Bustamante, su «Eduardo Acevedo Díaz (Del natural)». Homenaje al escritor que cumplía 50 años, nadie mejor que Palomeque podía realizarlo. Habían militado juntos y juntos habían vivido sus exilios, lo que no había evitado alejamientos y discrepancias. De ahí que el ensayista declarara que se había resuelto escribir copiando del natural, con toda imparcialidad, sin ira y sin amor. El derrotero de ideas adoptado por

el artículo de Palomeque fue singular y lleno de contradicciones:⁷ presentó la grandeza de Acevedo Díaz maculada por observaciones como la de compadrito, altanero y pobre; lo describió como valiente soldado y prodigioso escritor al tiempo que mal improvisador. Lamentó que la política le hubiese quitado fuerzas al novelista notable que fue. Al mismo tiempo afirmó: «Dejará libros llenos de bellezas descriptivas, pero no dejará nada que imitar en el orden del gobierno de una sociedad» (1901: 22). Palomeque subrayó la pasionalidad de las actitudes de Acevedo Díaz y las consecuencias de sus muchos desplantes. Y agregó que la obra, con su mundo primitivo, era una incitación a la guerra. «Es *Ismael* un himno a la sangre [...] En cada página se respira odio y sangre. Es un canto al caudillaje. Cree el autor que en la sangre está la ley del movimiento humano: que a ella obedece todo progreso» (1901: 38). Las diferencias políticas entre el biografiado y el biógrafo estuvieron sobre todo en el llamado «acuerdo» que se remontó a fines de los años ochenta: Acevedo Díaz lo enfrentó ante las conductas conciliadoras de sus compañeros de partido. El ensayo de Palomeque fue anterior a 1903, año en que la decisión de Acevedo Díaz de votar para la presidencia a Batlle y Ordóñez le costó la expulsión del Partido Nacional.

En 1912, Carlos Roxlo, activo militante e intelectual del Partido Nacional, incluyó a Eduardo Acevedo Díaz en el tomo 2 de su inmensa *Historia crítica de la literatura uruguaya* (siete volúmenes publicados entre 1912 y 1916). Roxlo no pudo superar la herida producida por la decisión del año 3: «Después... después ha sido senador y ministro en Norte América, Italia y el Brasil» (1912: 531). Enfáticamente declaró: «Por razones de ética política, que han trascendido a la literatura, el estilo metálico de Acevedo ya no nos apasiona; pero no podemos negarle ni desconocerle sus grandes condiciones de pulcritud, de brío y de sonoridad» (1912: 531). Para poder sortear ese malestar, Roxlo decidió prestar atención al estilo del narrador. Y tanto atendió al estilo que recurrió a un tipo de pesquisa poco común entre los críticos contemporáneos: vinculó la letra de Acevedo Díaz con el estilo e imaginó a través de la escritura de sus manuscritos el proceso creador. Por lo demás, y para otorgar a Acevedo Díaz el lugar literario que le correspondía, acudió largamente (todo, siempre, en Roxlo, es largamente) a la de-

⁷ Ensayo agridulce lo denominó con acierto Ángel Rama (1965).

terminación del registro de escuela: que si lo romántico convertía la prosa en lírica o lo realista aterrizaba el paisaje y la acción en la cruda materia. De las dos cosas había en Acevedo Díaz, mostradas en extensas transcripciones: ellas ilustraban la gran vivacidad narrativa en busca de una verdad más emocional que documental o la esencial objetividad de la novela histórica que recreaba la vida colectiva de los tiempos heroicos. Transcribamos ahora nosotros unas líneas por si traducen la posición de Roxlo frente a la obra de Acevedo Díaz:

¿Qué es lo que salva entonces, a estas novelas, de la monotonía que, en ley de lógica, deben producir el aire de familia de los personajes y la repetición de los mismos cuadros? El estilo, en primer lugar, que es como un pincel, lleno de color y de luz, cuando describe nuestra naturaleza y nuestras batallas por la libertad. Y en segundo lugar, el marco histórico dentro del que actúan los amantes ingenuos y los centauros de melena larga (1912: 562).

Alberto Zum Felde, uno de los críticos más importantes de nuestra literatura, hizo su tarea en dos tiempos. Un primer paso fue convertir en libro el granel de artículos periodísticos aparecidos en el diario *El Día/El Ideal* entre octubre de 1919 y octubre de 1920. *Crítica de la literatura uruguaya*, publicado en 1921, fue algo más que la recopilación de aquellos trabajos. Para la confección del libro, y tal vez bajo la idea de «proceso» que ya había practicado en su *Proceso histórico del Uruguay* de 1920, Zum Felde seleccionó y organizó lo hecho en las combativas páginas de diario. Ordenar es definir, definir es comprender, pensaba Zum Felde imitando el modelo de la ciencia. En la nota introductoria a este libro, su autor decía proponerse el que consideraba primer estudio general y sistemático sobre la materia según los métodos de una crítica positiva. El procedimiento le iba a permitir, según creía, estableciendo los verdaderos valores de la literatura, afirmar la conciencia intelectual del país. Su abordaje de Eduardo Acevedo Díaz no se alejaba del ya hecho por Roxlo, pero ajustaba algunos términos. Proponía a Acevedo Díaz como el fundador de la novela nacional, desechando los antecedentes. Definía la novela histórica en su doble trama de ficción e historia, y establecía su rendimiento literario por el dominio de lo primero sobre lo segundo. En el conjunto de la saga novelesca, Zum Felde notaba la ausencia del tramo artiguista y consideraba que esa ausencia afectaba la plenitud del conjunto y la armonía estructural de la serie. Finalmente, se animaba a decir:

Acevedo Díaz, blanco tradicional, ha escrito *Grito de Gloria* con su concepto histórico de blanco. Por tal, Lavalleja y Oribe aparecen asistidos de toda virtud y de toda razón. Rivera en tanto se presenta como un gaucho deshonesto y trapalón, metido a pesar suyo en la aventura patriótica y en tratos de traición con los brasileños. La verdad histórica falla en este punto, sojuzgada por el concepto partidista (1921: 96).

Zum Felde insistía en que la figura de Rivera estaba falseada en contraste con el modelo de Oribe, andante caballero criollo. A pesar de este énfasis, Zum Felde entendía que debía respetarse el enfoque *blanco* del escritor y que esa manipulación histórica no disminuía la valoración estética altamente positiva de la novela. Esta provenía de la fuerza épica que daba un soplo epopéyico y legendario a la obra del escritor, aunque, como admitía en las conclusiones, le faltara la línea pura del arte, la arquitectura del poema. En 1930, Zum Felde amplió y perfeccionó su libro de *Crítica...* en el *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, obra escrita para la conmemoración del Centenario, que obtuvo la subvención de la Comisión Nacional formada para el acontecimiento. En su estudio de Acevedo Díaz, no innovó demasiado en esta versión. Agregó algunos datos biográficos y políticos de la trayectoria del civil que se asomó a la categoría de caudillo. Así, ratificó para el análisis social el uso de sus categorías más perdurables: caudillos y doctores. Quizá, a pesar de la experiencia política y de vida de Acevedo Díaz, y de su insistida preocupación por el tema, su juicio sobre Rivera podía no ser solo defecto partidista sino incapacidad de valorar en toda su dimensión las virtudes y los defectos del caudillo rural en la sociabilidad uruguaya. Zum Felde concluía con este párrafo el razonamiento acerca de las torceduras históricas que producía el partidismo arraigado en nuestros escritores:

No es misión del crítico de letras, dilucidar juicios históricos, máxime cuando atañen a la tradición política de los partidos. Más, aún desde el punto de vista estricto de la obra literaria fuerza es señalar cómo, el prejuicio partidista del escritor, ha falseado ciertos caracteres históricos de la novela. Mal es este, por lo demás, que han padecido hasta ahora todos los escritores nacionales, siendo, en fin, una resultancia de ese fenómeno especialísimo del tradicionalismo político, que se ha mantenido en el Uruguay a través de toda su evolu-

ción; por lo cual no ha podido escribirse una historia desapasionada y fidedigna de los sucesos nacionales posteriores a 1830 (1930: 296).

A diferencia de lo que sucedía en Argentina, decía Zum Felde que en el Uruguay «Rivera y Oribe siguen siendo como personajes vivos, siguen militado en las luchas políticas, y son motivo de alabanza y de dicerio partidistas: en el Uruguay no existe la Historia: todo es política» (1930: 297). Tal vez fue Acevedo Díaz el último eslabón de esa cadena.

La cuarta década del siglo deparó aún dos trabajos más. Alberto Lasplaces participó del Plan Reyles, producido también para el Centenario. Su resultado, la *Historia sintética de la literatura uruguaya*, fue obra colectiva en la que los autores y los temas fueron abordados por especialistas: tocó a Lasplaces disertar sobre Acevedo Díaz. En el mismo año, 1931, el trabajo fue publicado en la *Historia sintética* y como apertura de la edición de *Soledad y El combate de la tapera*, realizada por Claudio García. Cerca del cierre de la década, en 1938, Víctor Pérez Petit volvió sobre Acevedo Díaz en el número inaugural de la *Revista Nacional*. Se trataba de dos trabajos abarcadores, cuidadosos, pero que agregaban escasas notas a lo que ya se había escrito. Ambos parecían recostarse sobre el método tainiano, si por tal se entendía la intelección de la obra por el medio, la historia y el hombre que los asumía. De este enfoque salía privilegiada la novela histórica y, en particular, su punto de partida que era *Ismael*. Lasplaces aprovechaba el comienzo de *Ismael* para deducir «que el primer movimiento de disgregación colonial lo efectuó, mucho antes que Buenos Aires, Montevideo, con su Cabildo Abierto de 1808» (1931: 21). Destacaba el atrevimiento que esa afirmación pudo suponer para alguien que estaba refugiado en tierra argentina. Se detenía en el capítulo dos de la novela porque allí aparecía «quizá el único retrato literario que poseemos de Artigas» (1931: 23). Pérez Petit, por su lado, elogiaba el método narrativo que impedía hacerle jugar a los personajes históricos el mismo papel que a los de ficción. Y observaba que con ese proceder conseguía no quitarles verdad ni estatura. Al mismo tiempo se quejaba largamente de la omisión que Acevedo Díaz había hecho del período 1811-1820, «que deja(ba) en blanco todo el luminoso período de la epopeya artiguista» (1938: 46); y aprovechaba para hacer un resumen de los enfrentamientos que, en esos nueve años, había tenido el jefe oriental con porteños y portugueses. Lasplaces, nuevamente, arribaba a la conclusión de

que los personajes de ficción, aun cuando fueran tipos, como el gaucho en *Ismael*, eran más interesantes que los históricos. Y que el otro gran personaje de la obra de Acevedo Díaz era la Naturaleza. Como Zum Felde, también Lasplaces denunció el parcialismo blanco de las obras de Acevedo Díaz. No apuntó a *Grito de Gloria* sino a *Lanza y sable*, cuyo propósito capital, decía, era levantar un alegato a favor de Oribe y en contra de Rivera. Pero Lasplaces infería con sagacidad, como tantas veces se ha dicho de Sarmiento con relación a *Facundo*, que Acevedo Díaz no podía ocultar la admiración que sentía por Rivera, heredero del ascendiente artiguista sobre la población de nuestra campaña. Las treinta y tres (en la edición que leía) notables páginas dedicadas al fundador del Partido Colorado, la estatura de caudillo que ellas exponían, sacaban a la luz esa tal vez involuntaria simpatía. Lasplaces definió que esta novela ya no pertenecía a la categoría de las históricas sino de las políticas. En cuanto a Pérez Petit, no se cansó de elogiar a *Ismael* como romance heroico, a la figura de Artigas, precursor de la nacionalidad y el ideal democrático, y a toda la saga, en la que incluía «El combate de la tapera» como el único ensayo de epopeya nacional del que podía enorgullecerse la literatura uruguaya.

Intermedio y después

La vida de batalla de Eduardo Acevedo Díaz (1941), escrita por su hijo mayor, que firmaba con el mismo nombre que su padre, pudo officiar de parteaguas en la literatura crítica sobre Acevedo Díaz. El hijo se propuso informar, pero sobre todo explicar y justificar la tan discutida trayectoria política del progenitor. El libro se presentó profusamente documentado, pero no siempre ordenadamente expuesto. La inclusión de textos de prensa, artículos editoriales y discursos no ayudaba a organizar el libro y esclarecer su intención. En particular, el proceso electoral de 1903, que tenía complejidades implícitas, no conseguía claridad con la exposición del hijo. Antecedente lejano del libro que Sergio Deus escribiría, con mayor fortuna, casi cuarenta años después, sigue siendo igualmente una fuente de datos y un modelo de filial fidelidad.

A partir de la década del cuarenta, la crítica literaria a la obra de Acevedo Díaz daría un salto fundamental. En 1945, prologando una edición de *Ismael* para la editorial Jackson, apareció un trabajo de Francisco Espínola que empezaría a cambiar el rumbo de la

crítica y sería insoslayable para quienes se trazaran objetivo similar. La primera parte del trabajo, que desplegaba la actividad política del personaje, confluía en esta expresión como su vórtice: Eduardo Acevedo Díaz fue el primer caudillo civil que tuvo el país. Con relación a su obra literaria, más precisamente a la novela histórica, Espínola vio que esta se había nutrido de un componente familiar («entre los suyos anduvo la historia») y de decisiones personales que le permitieron, en la primera revolución en la que actuó (1870), encontrar, ver, oír, oler la campaña todavía en su fase más primitiva. Así, su poderosa retentiva, consiguió rehacer paisajes notables en sus novelas. El avance más importante de la crítica de Espínola fue encontrar en los intersticios del relato un alma creadora que insuflara un «oficio salvador». Y aunque se quedase cerca de una voluntad del autor siempre esquiva, abrió camino para evaluar el efecto estético en los logros del estilo. Espínola, que escribió este ensayo como prólogo de *Ismael*, se hizo cargo de que allí comenzaba el desafío de una gran epopeya, una tarea que no quedaba a la zaga de los compromisos políticos. El análisis se afinaba al revelar que antes que la imponente de lo espacial importaba en la novela la percepción del tiempo. Este se incorporaba no solo cuando la acción movilizaba las formas sino cuando las figuras diseñadas expandían las líneas restrictivas de la descripción y se completaban en la imaginación creadora del lector. Es así que Espínola «descubría» que la presentación de Artigas en *Ismael*, que no podía coincidir con nada previo porque se desconocía la apostura física del prócer, era para los lectores «su concepto de la imagen moral, que se les había tergiversado odiosamente» (1945: xxix). Este enfoque abrió cauce a las interpretaciones funcionales de la novela que se agregaban a las ya señaladas tipificaciones y simbolizaciones que sostenían al realismo narrativo: para utilizar el ejemplo anterior, estábamos ante el Artigas que la novela necesitaba para que los lectores entendieran su papel en esta historia. Pero, decíamos más arriba, el tiempo se integraba por las acciones y era esa la zona en la que Espínola conseguía sus mejores apuntes: veía la calidad de la narración en los pequeños detalles contenidos en los movimientos de gran amplitud, fueran situaciones épicas o domésticas. Ese juego que se percibía por contrastes: el ruido y el silencio, la multitud y la soledad, pero también lo heroico frente a lo humorístico, creaba, según Espínola «el ambiente psicológico de la campaña uruguaya» (1945: xxx). Con esta forma de apreciar la narrativa de Acevedo Díaz, no podía extrañar

que Espínola declarase su preferencia por *Nativa*, la menos épica de la saga. Y que también pudiese apreciar el carácter poético y rítmico de *Soledad*, malgrado porque «el hábito de no leer en alta voz nos roba maravillas» (1945: xl). En un trabajo posterior, el que sirvió de introducción a la edición de *Soledad y El combate de la tapera* de la Colección Clásicos Uruguayos (vol. 15, 1954), Espínola confirmó la doble dimensión, política y estética, de la obra de Acevedo Díaz, y al abordar esta última reiteró la observación ya hecha en su trabajo anterior acerca de la capacidad de «tender gigantescos telones de fondo para encuadrar deliciosas miniaturas» (1954: xviii). El paisaje no era un ente estático, y ponía en juego su magnitud no por deslumbramiento pictórico sino por acción dramática: por ejemplo, su proporción variaba, de lejos o de cerca, cuando Ismael entraba en el bosque. Las escenas épicas redundaban en estéticas y se consumaban en un enfrentamiento individual: Ismael con Almagro o en un episodio colectivo, la batalla de San José, o en la mezcla de ambos, «El combate de la tapera»; pero también conseguía epicidad en una muerte, en un parto, en el incendio de *Soledad*. Estos aciertos de lo estilístico no llevaron a Espínola a descuidar lo histórico y lo político en la obra de Acevedo Díaz. Comprendió perfectamente que la calidad literaria de estas novelas se ponía al servicio de una construcción ideológica que tenía que ver con la orientalidad y en ella con la figura de Artigas. No usó la frase «pasado útil» que luego fuera tan cara a Real de Azúa, pero la contuvo en esta idea: «Tenemos que salvar la mayor extensión posible del pasado para que siga actuando en el presente a fin de ir formando la nación» (1954: xxx). Espínola sabía que cada época se interrogaba sobre nuestro ser nacional y que las respuestas que se habían ido dando a esa pregunta se anudaban con las complejidades presentes y tejían el hilo de la historia hacia el porvenir.

Quiero plantear, como ya he dicho, aunque no sea fácil de demostrar, que la crítica de Espínola cambió y sobre todo abrió las rutas de abordaje de la obra de Acevedo Díaz. Entre uno y otro artículo de Espínola, en la revista *Asir* n.º 22, junio de 1951, Domingo Luis Bordoli aprovechó el centenario del nacimiento de Acevedo Díaz para escribir como homenaje el artículo «Literatura ejemplar. “El combate de la tapera”». Hemos visto más arriba el derrotero de este cuento. Digamos que hasta que Bordoli lo tomó, el relato no había sido atendido por la crítica. Bordoli aplicó en él una lectura inmanentista, esto es, sin salirse de lo que estrictamente el cuento

decía, sin apelar a noticias históricas ni a cualquier comparación con otros textos, así fueran los del mismo autor. Lo más próximo al abordaje bordoliano, en términos de teoría circulante, era la estilística. Bordoli mostraba un tipo de análisis que, sin agotar el enfoque didáctico, resultaba servicial para la enseñanza media con la que el crítico estaba vinculado. Años después,⁸ José Pereira Rodríguez, otro hombre vinculado a la enseñanza, volvió sobre el cuento de Acevedo Díaz, pero ahora encerrado en un doble marco. Al estudio retórico propiamente dicho, Pereira Rodríguez agregó datos y fuentes de la circunstancia histórica: con ellos abría su análisis, y en el cierre se hacían presentes el gaucho y los instintos, móviles explicativos de este relato y de buena parte de la obra acevediana. Dos grandes saltos me llevarían, en los años que siguieron, a otros dos estudios sobre «El combate de la tapera»: el copioso «Ideología y arte de un cuento ejemplar», de Ángel Rama, que acompañó la edición del cuento en 1965; y el cuaderno para estudiantes «El combate de la tapera» que Sylvia Lago escribió para editorial Técnica en 1976. Si este último contemplaba el clásico abordaje liceal, haciendo pie en el recurrido comentario de texto tan practicado en los estudios literarios del Instituto de Profesores, el trabajo de Rama, de pretensiones mayores, probaba la ampliación del núcleo duro hacia zonas de lectura que aprovechaban las lecturas sobre ideología que Rama hacía en esos años en teóricos marxistas y estructuralistas o en sociólogos de la cultura.⁹

⁸ El artículo «Eduardo Acevedo Díaz», de José Pereira Rodríguez, formó parte del tomo 1 de los *Ensayos* del autor, publicados por el Ministerio de Instrucción Pública en el año 1965. Desconozco si antes había sido publicado en otro lugar. Por un dato que proporciona el propio ensayo hubo de ser escrito en 1959 o 1960.

⁹ El trabajo de Rama, extraordinario estudio en círculos concéntricos que abría a toda la obra el motivo inicial del ensayo, se volvió a editar en 1975 acompañando de nuevo a «El combate de la tapera», pero con otra selección de textos agregados. En la edición del 1965 fueron media docena de cuentos de escasa circulación los que se incluyeron junto al cuento mayor; en 1975 hubo en su lugar una selección de «Páginas antológicas», realizada por Hugo Klappenbach, responsable también de las anotaciones a los textos. La reedición del cuento, su circulación en la enseñanza media hacia 1975 (fue uno de los temas del examen de ingreso que a comienzos de 1976 di para entrar al IPA y, por añadidura, el que salió sorteado para la prueba escrita), el trabajo de Sylvia Lago, exigirían pensar si su presencia —por el tema, por ser un canto a la derrota, por la heroicidad explanada en él— no tendría alguna relación con la resistencia sorda a la oscura dictadura que se vivía en ese momento. quede la reflexión para un momento más espacioso.

Finalmente, abordaremos un tramo decisivo para la crítica de la obra de Eduardo Acevedo Díaz: duró tres lustros, entre 1953 y 1968, y tuvo como protagonistas dos púgiles críticos o viceversa, que más de un enfrentamiento sostuvieron en esos años a propósito del patrimonio literario uruguayo. Nos referimos a Roberto Ibáñez y Emir Rodríguez Monegal cuyo litigio mayor no estuvo en torno a la obra de Eduardo Acevedo Díaz sino a la de José Enrique Rodó. Vayamos a los pasos del asunto que nos ocupa en este artículo. Como se señaló al comienzo, Roberto Ibáñez fue elegido para prologar la edición de la novela *Ismael*, que se publicó en 1953 como la cuarta entrega de la Colección Clásicos Uruguayos. Fue un estudio rotundo e insoslayable. Lo primero que Ibáñez esclareció fue la doble dimensión de la obra de Acevedo Díaz, que concernía a la tetralogía épica: en la novela histórica, decía Ibáñez, a la condición artística se agregaba la pedagogía social, que asumía forma de doctrina. Esta se sostenía sobre conceptos como (*archi*)caudillo, *primordios*, *instintos*, *amor fanático a la tierra*, cuya articulación formaba sistema para argumentar la génesis de la nación oriental. En este sentido, la tetralogía se presentaba como histórica, épica y nacional. Ibáñez iluminó en esta épica de los orígenes la presión que ejercía la historia sobre la imaginación novelesca. La obra artística era variación y transfiguración de la historia para acceder, mejor que esta, a una verdad esencial. El arte de Acevedo Díaz, su realismo sustancial, le exigía poner al frente de la historia a la multitud o a personajes emblemáticos de ella; en un segundo plano (con excepción tal vez del Frutos/Proteo de *Lanza y sable*) se mantendrían los personajes históricos que darían veracidad a la peripecia ficcional. Esta relación construía la clave de bóveda del verosímil acevediano en su novela histórica. Pero faltaba el detalle y para él, planteaba Ibáñez, Acevedo Díaz habría recurrido a una doble experiencia: la que su vida de batalla le había regalado y la que provenía de ser un hombre de letras; en este punto Ibáñez no olvidaba atender a la contaminación homérica en los relatos. El énfasis de Ibáñez estaba en el paisaje, en la intuición realista del paisaje, porque esa interpretación sensorial de la naturaleza, que el escritor explanaba con grande y sutil destreza, explicaba al hombre de sus novelas. El paisaje recóndito, cerrado, o la amplitud del desierto, con su soledad y misterio, funcionaban como símbolos de la condición épica y recoleta del hombre que lo habitaba.

El 23 de octubre de 1953 apareció la crítica a esta edición de *Ismael* en las páginas literarias del semanario *Marcha*, que dirigía

Emir Rodríguez Monegal. Pero no era él quien firmaba la nota sino uno de los colaboradores de la sección, José Enrique Etcheverry, quien se congratulaba, en un breve párrafo inicial, de la oportuna reedición y acto seguido pasaba a ocuparse del prólogo. En este advertía, con parcial certeza, dos defectos. El primero era no haber atendido a la estructura de la novela en Acevedo Díaz y en especial en *Ismael*; el segundo estaba en las limitaciones del enfoque histórico hecho por Ibáñez, afirmando, con clara exageración, que el prólogo se atenía exclusivamente al aspecto literario de *Ismael*. No tenía Ibáñez la obligación de descubrir y hacer hablar a la estructura de la novela. Etcheverry parecía representar un tipo de crítica con bases teóricas novedosas en relación con las utilizadas hasta allí. Con respecto al enfoque histórico, no faltaba en Ibáñez, aunque era verdad que había desaprovechado el marco montevidiano de *Ismael*, ya que allí residía buena parte de los registros ideológicos de la revolución oriental. La oportunidad de la crítica de Etcheverry al prólogo, sin estudiar la novela (se podría decir que lo hacía de manera implícita), se iba a explicar cuando, un par de meses después, en el número de fin de año, ahora sí, Rodríguez Monegal hiciera entrega de su análisis de la novela *Ismael*. Con este ensayo comenzaba su serie de estudios de la obra de Acevedo Díaz que, en distintos medios y formatos, iba a entregar a lo largo de los quince años que estamos recorriendo. El jefe de página cumplía en este trabajo con aquello que el articulista había reclamado. Hacía un estudio estructural (no me animo a decir estructuralista porque sería un equívoco) de la composición de *Ismael*: tomaba el argumento y observaba con cuidado la forma en el armado de la historia (estructura interna la llamaba) con cambios de escenario, avances y retrocesos en el tiempo, puntos de vista variables. Por supuesto que prestaba larga atención a aquello que había faltado en la crítica de Ibáñez, aclaremos que hacía todo esto sin ser explícito o, en todo caso, con la sutileza de señalar «como la labor crítica reciente no ha ocupado todos los aspectos del tema, parece oportuno...» (1953, s. p.): la zona montevidiana de la novela que, a través de las conversaciones presentaba el debate ideológico de la insurrección independentista al que atendía la novela. En correlato con los dilemas políticos, Rodríguez Monegal adelantaba un punto que sería fundamental en toda su labor crítica a Acevedo Díaz y que culminaría en la imagen que daría título a su libro definitivo, «vínculo de sangre»: ya veía en *Ismael* una doble dimensión de lectura, aquella que seguía en la aventura de sus per-

sonajes una peripecia novelesca cercana al melodrama y al folletín, y otra que sumaba la interpretación simbólica, entendiendo la lucha entre Ismael y Almagro por la posesión de Felisa como triángulo alegórico de la libertad de estos territorios. Acerca de la edición de *Ismael* en Clásicos Uruguayos destacó el examen de variantes entre las dos primeras ediciones de la novela hecho por Ángel Rama porque «ilumina(ba) las intenciones estilísticas del autor» (1953: s. p.). Al final, en una nota, Rodríguez Monegal dedicaba el trabajo a Etcheverry, en virtud de las coincidencias de puntos de vista.

El eslabón siguiente en la secuencia volvió a estar en el semanario *Marcha*. El 22 de octubre de 1954, firmado por Omar Prego Gadea, aparecía un extenso y encomiable estudio de la novela *Soledad*. No se hacía explícito que fuera por la aparición, en ese año, de la reedición de la novela breve junto a «El combate de la tapera» en la Colección de Clásicos Uruguayos. Prego solo dejaba constancia de que estaba utilizando esa versión, a la que citaba a pie de página, pero no se ocupaba del cuento que acompañaba a «Soledad» ni del prólogo escrito por Espínola. Eso sí, se cuidaba de citar como referencia el trabajo anterior del jefe de página publicado en el semanario. Al año siguiente, en el número 26 de la revista *Número*, Rodríguez Monegal, en una sección llamada «Taller», iba a abordar la «Estructura y estilo en *Soledad* de Eduardo Acevedo Díaz», un trabajo que señalaba desde el principio la precedencia del artículo de Prego, elogiaba con generosidad algunos de sus aspectos y advertía que discutiría otros.¹⁰ Rodríguez Monegal repitió en este trabajo la operativa crítica utilizada en su artículo anterior: se detuvo en la estructura, el punto de vista, el estilo del lenguaje, la condición poética y hasta lírica del relato. Aquí acudió a la definición de Espínola —uno de los mejores críticos, tal vez el mejor de sus sentidores, sentenció Rodríguez Monegal— de *Soledad* como «poema en prosa».

En 1963, en un librito que según el propio Rodríguez Monegal tituló excesivamente *Eduardo Acevedo Díaz*, el crítico reunió sus dos artículos de *Marcha*, con escasos agregados. Introdujo el libro con algunas consideraciones sobre la novelística en Uruguay y el carácter señero que tuvo Acevedo Díaz. Revisó en su análisis el asunto

¹⁰ Tanto Prego como Rodríguez Monegal mencionan un artículo de Daniel Vidart sobre el tema aparecido en el *Suplemento Dominical* del diario *El Día*, que no pude leer.

de la estructura y separó una estructura externa de una interna. Al comienzo de su abordaje de *Ismael* señaló que «fue compuesta con la técnica que deriva de la publicación en folletín» (1963: 9). El crítico aclaraba que no necesariamente esa instancia debió cumplirse (dice que para *Ismael* no le constaba) sino que se trataba de una técnica de claros artificios practicada por la novelística del siglo XIX para cumplir con un previsible interés del lector. El resto del libro no tuvo mayores novedades. En los años siguientes, 1964 y 1965, el encargado de la Colección Clásicos Uruguayos, el historiador Juan Pivel Devoto, encargó a Rodríguez Monegal la confección de tres prólogos para las novelas restantes de la tetralogía acevediana. El crítico afinó el mismo modelo analítico, aplicándolo a cada caso. Finalmente, en 1968, reformuló su tarea cumplida a lo largo de los años en un libro que tituló *Vínculo de sangre*.

¿Qué aportó *Vínculo de sangre* a lo que Rodríguez Monegal ya había escrito? Una visión completa, el énfasis de algunos conceptos. Para empezar, organizó en capítulos mayores el estudio abriéndolo con «La visión del novelista», continuándolo con «El volante inicial» (*Ismael*), al que siguió «El centro del tríptico». Aclaremos que Rodríguez Monegal concibió la tetralogía como tríptico, una pintura con tres volantes: *Ismael* como apertura, el medio formado por *Nativa* y *Grito de Gloria*, unidas por la continuidad de la acción, y como cierre «El último volante», ocupado por *Lanza y sable*. En el libro quedó desprendido para el final el estudio de *Soledad* junto a un rápido comentario de las novelas que estaban fuera del ciclo histórico: al conjunto tituló «Otra versión del tema». La materia de los estudios no parecía variar sustancialmente. Sin embargo, Rodríguez Monegal pudo consolidar una de sus interpretaciones más arriesgadas: la importancia y hasta la prioridad de la última novela de la saga histórica, postergada y devaluada por casi toda la crítica anterior. *Lanza y sable* presentó más de una particularidad en la obra acevediana. Su contenido, y la decisión novelesca que propuso en ella el autor, permitieron al crítico sacarla de la categoría de novela histórica y proponerla como historia novelada y como novela política. Y ello, sobre todo, aunque no únicamente, por el papel que jugaba Fructuoso Rivera, el Frutos que casi había sido título de la novela y que había devenido «Proteo» en el capítulo XII. Rivera, en su perfil de ficción, era el pivote de dos situaciones al borde del incesto: el amor entre dos medio hermanos que eran hijos suyos y el avance erótico sobre su hija sin saber que lo era. Este toque perverso, que

podía ser heredero de una novelística gótica o de la tragedia griega, tenía, sin embargo, una justificación en el plano simbólico. Rodríguez Monegal encontraba ya en el prólogo a *Lanza y sable* la imagen del vínculo de sangre, pero al elevarla a título en el libro que reunía su tarea crítica, la proponía como interpretación de toda la obra. Si el vínculo de sangre era la mezcla y unión de todas las sangres orientales para enfrentar a los extranjeros y liberar esta tierra; si la sangre que sobre esta se derramaba constituía el fermento y germen de la sociedad naciente, a continuación, sería la guerra civil la encargada de convertir la tierra en purpúrea y hacerla el barro en que se debía forjar la nacionalidad. «La nacionalidad oriental se forja en la lucha por la independencia, como lo ilustran tan admirablemente las tres primeras novelas de ciclo, pero se forja también en la interminable guerra civil que la madura y completa» (1968: 139), escribía Rodríguez Monegal. Veía también que bajo las acciones heroicas y los personajes que animaban la épica novelesca estaban, mixturando sus sangres, los verdaderos padres que actuaban como fuerzas biológicas, con su valor genésico. En ese punto se sustanciaba la importancia de Rivera, caudillo, padrino y padrejón de varias generaciones que se enfrentarían en guerras fratricidas. La tesis, compleja y atrevida, se planteaba apresuradamente en el prólogo de *Lanza y sable* y no aprovechaba el libro para una más decantada explicación.

En 1979, en un congreso organizado por la Universidad de Yale, Rodríguez Monegal volvió sobre Acevedo Díaz en un trabajo que tituló «La novela histórica: otra perspectiva». No agregó nada a sus ideas anteriores, pero se animó a proyectar a Acevedo Díaz en la pantalla de la producción americana.

Lo que queda por hacer

Tenemos que detenernos aquí y dejar en suspenso los pasos posteriores de la crítica a la obra de Acevedo Díaz. Con temor de olvidos indeseados, digamos que el muy buen panorama de problemas que propuso Ruben Cotelo para *Capítulo Oriental* en 1968, preparó lo que diez años después estudiaría Sergio Deus en su imprescindible *Eduardo Acevedo Díaz, el caudillo olvidado*. La correspondencia tuvo dos momentos importantes de análisis: en 1969, Alfredo Castellanos se ocupó de las cartas a Alberto Palomeque; en 1980, Héctor

Galmés prestó atención a la correspondencia familiar.¹¹ Pablo Rocca, un especialista en el autor, acometió la importante tarea de reunir los *Cuentos completos* en dos momentos (1999 y 2015); también seleccionó y prologó ensayos, crónicas, cartas y documentos en un volumen que tituló *Protestas armadas (Relatos y otras páginas 1870-1904)* para el volumen 207 de Clásicos Uruguayos. Finalmente, Elena Romiti sobre *Ismael* o Hugo Verani sobre *Soledad* o Hugo Burel en el «Discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras», reproducido en el número 13 de esta publicación, fueron algunos de los muchos lectores ejemplares que han seguido recurriendo y descubriendo en Acevedo Díaz los albores de un género y la cima de nuestra literatura.

Referencias bibliográficas

- ACEVEDO DÍAZ, Eduardo. «La novela histórica», en *La Época*, Montevideo, 27 de agosto de 1890; reproducido en *El Nacional*, Montevideo, 29 de septiembre de 1895; y en la revista *Sic*, n.º 28, Montevideo, abril 2021, pp. 176-178.
- . *Cuentos completos*. Edición crítica, prólogo, bibliografías y notas de Pablo Rocca. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999; reedición *Cuentos completos*. Sevilla: Ediciones Ulises, 2015.
- ACEVEDO DÍAZ, Eduardo (hijo). *La vida de batalla de Eduardo Acevedo Díaz*. Buenos Aires: El Ateneo, 1941.
- BAJTER, Ignacio. «Un libro privado. Historia de un fragmento», en *Imagen documental de José Enrique Rodó. Un fragmento* de Roberto Ibáñez, separata de *Lo que los archivos cuentan*, n.º 3. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2014, pp. 7-22.
- BORDOLI, Domingo Luis. «Literatura ejemplar. “El combate de la tapera”», en *Asir*, n.º 22, junio de 1951, pp. 51-61.
- BUREL, Hugo. «*Ismael* de Acevedo Díaz: el amanecer de la novela uruguaya», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, n.º 13, Montevideo, enero-diciembre de 2017, pp. 245-260.
- CASTELLANOS, Alfredo. «Cartas de Eduardo Acevedo Díaz al Dr. Alberto Palomeque (1880-1894)», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 2, Montevideo, mayo de 1969, pp. 5-83.
- COTELO, Ruben. «Acevedo Díaz y los orígenes de la narrativa», en *Capítulo Oriental* 6, Montevideo: Cedal, 1968.

¹¹ Por motivos de distinta índole: afectivos, pero también estrictamente literarios, quiero señalar que la cercanía de Galmés con las cartas de Acevedo Díaz a su esposa durante la contienda civil de 1897 sirvió de remota inspiración a uno de los mejores cuentos de la literatura uruguaya: «El puente romano».

- DEUS, Sergio. *Eduardo Acevedo Díaz: el caudillo olvidado*. Montevideo: Acali, 1978.
- ESPÍNOLA, Francisco. Prólogo a *Ismael*. Buenos Aires: Jackson, Colección Panamericana 30, 1945, pp. VII-XLVIII.
- . Prólogo a *Soledad y El combate de la tapera*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, vol. 15, 1954, pp. VII-XXXII; reeditado en *Soledad y El combate de la tapera*. Montevideo: Ediciones del Río de la Plata, 1963.
- ETCHEVERRY, José Enrique. «Letras nacionales. Notas a la edición oficial de *Ismael*», en *Marcha*, Montevideo, 23 de octubre de 1953, p. 14.
- FERNÁNDEZ Y MEDINA, Benjamín. «Eduardo Acevedo Díaz», en *Uruguay: cuentos y narraciones de autores uruguayos contemporáneos*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1895, pp. 15-17.
- GALMÉS, Héctor. «Los últimos años de Eduardo Acevedo Díaz», en *Correspondencia familiar e íntima de Eduardo Acevedo Díaz (1880-1898)*, *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 20, Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, diciembre 1980, pp. 9-41.
- IBÁÑEZ, Roberto. Prólogo a *Ismael*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, vol. 4, 1953, pp. VII-LXV; volumen reeditado en 1985.
- LAGO, Sylvia. *Eduardo Acevedo Díaz. El combate de la tapera*. Montevideo: Editorial Técnica, Manuales de Literatura, 1976.
- LASPLACES, Alberto. «Eduardo Acevedo Díaz», en *Historia sintética de la literatura uruguaya*, Tomo 1. Montevideo: Alfredo Vila editor, 1931, pp. 5-46; reproducido en *Soledad y El combate de la tapera*. Montevideo: Claudio García, 1931.
- PALOMEQUE, Alberto. «Eduardo Acevedo Díaz (Del natural)», en *Vida Moderna*, Montevideo, mayo de 1901, pp. 5-56.
- PEREIRA RODRÍGUEZ, José. «Eduardo Acevedo Díaz», en *Ensayos*, Tomo 1. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1965, pp. 111-128.
- PÉREZ PETIT, Víctor. «Eduardo Acevedo Díaz», en *Revista Nacional*, Año I, n.º 1. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, enero de 1938, pp. 41-64.
- PREGO GADEA, Omar. «Letras nacionales. El arte narrativo de Acevedo Díaz en *Soledad*», en *Marcha*, Montevideo, 22 de octubre de 1954, pp. 14-15.
- RAMA, Ángel. «Ideología y arte de un cuento ejemplar», en *El combate de la tapera y otros cuentos*. Montevideo: Arca, 1965; reeditado en *El combate de la tapera y otras páginas*. Montevideo: Arca, 1975, pp. 61-131.
- REAL DE AZÚA, Carlos. «Partidos políticos y literatura en el Uruguay», en *Tribuna Universitaria*, n.º 6-7, Montevideo, noviembre de 1958, pp. 101-135.
- RELA, Walter. *Acevedo Díaz. Guía bibliográfica*. Montevideo: Editorial Ulises, 1967.
- RIVAROLA, Enrique. «Crítica literaria. *Nativa* (Novela por Eduardo Acevedo Díaz)», en *La Época*, Montevideo, 19 de agosto de 1890.

- ROCCA, Pablo. Prólogo a *Protestas armadas (Relatos y otras páginas 1870-1904)*. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, vol. 207, 2018, pp. VII-LVI.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. «Acevedo Díaz novelista. La composición de *Ismael*», en *Marcha*, Montevideo, 31 de diciembre de 1953, Suplemento s. p.
- . «Taller. Estructura y estilo de *Soledad* de Eduardo Acevedo Díaz», en *Número*, n.º 26, Montevideo, marzo de 1955, pp. 73-85.
- . *Eduardo Acevedo Díaz*. Montevideo: Cuadernos Uruguayos, 1963.
- . *Vínculo de sangre. Eduardo Acevedo Díaz, novelista*. Montevideo: Alfa, 1968.
- . «La novela histórica. Otra perspectiva», en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Coloquio de Yale, compilación y prólogo de Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila, 1985, pp. 169-184.
- ROMITI, Elena. *Los ejes ideológicos de Ismael: la solidaridad y el progreso. Cuadernos de Literatura*, n.º 4. Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 2007.
- ROXLO, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya. Desde 1810 hasta 1885*. Tomo 2. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1912.
- VERANI, Hugo. «Realismo y creación artística en *Soledad* de Eduardo Acevedo Díaz», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 24, Montevideo, 1986, pp. 9-18
- ZUM FELDE, Alberto. *Crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo: Maximino García, 1921.
- . *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Tomo I. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930; reediciones en 1941 y 1967.

Amanda Berenguer: poeta proteica e incesante

Ricardo Pallares

Academia Nacional de Letras

I. Sobre algunos poetas del 45

Sin duda que la obra poética de la generación literaria del 45 tuvo rasgos y elementos comunes, y aglutinantes fortalecidos —especialmente en su caso— por la contingencia local y por el contexto mundial en el que se configuró el corpus correspondiente.

La crisis de la posmodernidad, la segunda posguerra, el desarrollo del capitalismo financiero y sus sombras, la vehemente transformación de los sistemas industriales y productivos, el aumento de la pobreza y la marginalidad, la aparición de nuevas tensiones sociales comunes a todo el continente, el desarrollo exponencial de los medios de comunicación y transporte, el existencialismo filosófico y el afán de los creadores por renovar las formalidades de la cultura letrada (varios de ellos fueron neovanguardistas) configuraron una atmósfera de asombro y de incipiente malestar.

Según este casi seguro estado de cosas, Amanda Berenguer, como los otros integrantes más o menos orgánicos de la generación, concibe una literatura poética contracanónica en la que la experimentación, la búsqueda y la incorporación de diversas zonas, antes ajenas a lo literario, adquieren con respecto a lo dominante rasgos de resistencia, alternativa y confrontación.

Quizá el aspecto más notorio fue el del nivel y registro del lenguaje optado y su rotación hacia una estética proclive a lo sencillo, a formas de la oralidad y lo cotidiano. Por lo mismo dejan de lado la adjetivación y las imágenes al uso tanto como el sistema metafórico convencional jerarquizado por la tradición. También dejan atrás el por entonces ya viejo posmodernismo literario, las otrora «novedades» de la generación de 1920 y otras postrimerías de discutible vanguardia, aunque los síntomas de la inquietud renovadora sean homologables.

Los poetas y los narradores del 45 asumen el lenguaje de una manera integral y como vehículo de actualización creadora ya que abandonan formas, fórmulas y clisés e incursionan, en algunos casos —como de algún modo ya se dijo—, en el experimentalismo en tanto que exploración de conocimiento y de cuestionamientos a la realidad. Todo ello sin olvidar la mirada vuelta sobre la escritura para prestar una mayor atención a los fenómenos del lenguaje poético y creador.

La realidad sociocultural de la que se trata está al menos sospechada de ser parte de una construcción según ciertas narrativas hegemónicas. Se pone en cierto entredicho la exaltación idealizadora del Estado y por lo tanto de la sociedad uruguaya próxima al medio siglo xx.

En este horizonte, no extraña que en la generación se configuraran diversas centralidades, a modo de hacedores y referentes protagónicos. En particular las que tuvieron a individualidades fuertemente caracterizadas, como por ejemplo Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Idea Vilariño y Sarandy Cabrera. Simultáneamente hubo otras figuras no tan visibles que ejercieron su influencia, o cierto liderazgo y tuvieron presencia coprotagónica. Fue el caso de Amanda Berenguer, entre otros, con notoria originalidad laboriosa y diversidad productiva. Berenguer, autora de más de veinte libros de poesía, ejerció además una militancia cultural participativa en los escenarios culturales nacionales, y desplegó una búsqueda continua de lo nuevo radical: arte y conocimiento por conquistar y con los que actuar. Su propuesta bien puede catalogarse como una poesía en acción que se propone aportar al cambio.

II. Lo singular en Amanda Berenguer

En el orden de cosas referido más arriba cabe recordar lo que señala Carina Blixen:

Ha sido una constante de su actitud estética buscar expresarse a través de formas no solamente lingüísticas. Desde el teatro, el audiovisual, el video, el disco o distintas formas de espectáculos integradores, ha generado «hechos estéticos», surgidos en la exploración de la expresividad de la palabra, en interacción con otras esferas artísticas y en diálogo con distintos sistemas de comunicación (1997: 127).

No llama la atención que Benedetti, ya en 1965, en un breve ensayo crítico, que significativamente titula «El quehacer convertido en invención», haya advertido la singularidad y la riqueza de perspectivas en la obra de Berenguer. En su opinión junto con otros poetas de la generación, Berenguer es una de las que

hacen oír sus preocupadas voces, a menudo sofocadas de realidad. Hay, claro, entre esas voces, tímidos balbuceos, falsas angustias, imitaciones flagrantes, demagogia, esnobismo, pero también hay otras que integran una corriente de alerta sinceridad y validez artística. Si, en trance de ejemplificar esta última corriente, elijo la obra de Amanda Berenguer, es porque en la trayectoria de esta escritora se reconoce un trazo no solo nítido sino en muchos sentidos ejemplar (1970: 262).

Por su lado, Jorge Medina Vidal, en 1969, ya perfilado como uno de los integrantes de la siguiente promoción, incluye a Amanda Berenguer en una lista numerosa de poetas de la quinta década del siglo pasado apuntando que

también se abrió tímidamente hacia experiencias novedosas en el empleo del lenguaje, siempre bajo una regla característica de nuestra lírica, reconocida por varios críticos americanos como sobria, tendiente a la objetividad y poco amiga del delirio (1969: 128).

De las consideraciones anteriores parece desprenderse la razonable conclusión de que Amanda Berenguer permanece atenta a las realidades, incluida la regional y mundial, la de la cultura y la ciencia. Siempre lo hace con apego a lo cotidiano y a su acontecer. Lo hace con interés por descifrarlas, por expresarlas como fuente de incontables sufrimientos y como casi único escenario ficticio por recreado. En ese escenario es donde habrá de desarrollarse el quehacer poético y la reflexión sobre el lenguaje y sus alcances. Reflexión exploradora que surge especialmente cuando el lenguaje tiene énfasis poético y lírico, aunque siempre es cautelosa y, por lo común, carente de fragancia confesional.¹

¹ En 1968, Enrique Fierro anotaba: «El mundo comparece en esta poesía y se instala para siempre. Por eso, sin perder la aguzada intimidad que aflora en sus libros anteriores, *Quehaceres e invenciones* (1963) da cuenta de esa invasión, a veces subterránea, a veces aérea, de la realidad exterior. Libro fascinante con algo de lo que se ha dado en llamar realismo mágico, implica un nuevo modo

III. Lo insondable también está en la cotidianidad

Desde los comienzos aparece una mirada atenta a lo insondable del mundo y de la realidad, incluida —por supuesto— la realidad humana y doméstica, no sin dejar asomar cierta angustia individual connatural al momento histórico. A modo de ejemplo, en *Contracanto* (1961) hay un texto muy ilustrativo. Dice al comienzo del poema 33, en octosílabos:

Por lo oscuro va mi suerte,
temblorosa y amarilla
como lámpara de aceite.
Por lo hondo va la muerte
a esperarme en las esquinas
con la luz entre los dientes (1980: 132).

En nuestra opinión en este poema puede verse uno de los tópicos más universales como el del acabamiento, asociado al acontecer, al estremecimiento individual y a la problematización cognitiva. Es un tópico que se vincula con el del destino o suerte del yo, un sujeto con soportes precarios y circunstanciado como todo lo real-cotidiano. Pero es por lo hondo, dice, por donde va lo verdadero e inamovible y por donde deriva su angor.

Ante esta dimensión que la poesía pone en relieve, el hablante y estos versos asonantes, sin esquema fijo, se ponen de pie. Testimonian lo visto y personalizado en el pronombre personal átono reflexivo *me*, sabiendo que él bien puede disolverse a la vuelta de una esquina.

Este tema también recorre toda la obra de Amanda Berenguer con matices y variantes muy ricas, diría proteicas, cuya fuerza y latencia —connotada y denotada— son indiscutibles y permanentes.

Es seguro que en la promoción siguiente a la de Amanda, en la de los años sesenta, este rasgo hacia 1959-1960 se acentuó y radicalizó, con lo que se explican las varias irrupciones de lo político y de la tensión continental. Así, a modo de ejemplo, se ve en ciertas zonas de la poesía de Saúl Ibargoyen y de Mario Benedetti.

de ver, de sentir, de comprender y aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando peleada, fatigosamente, nuevas posibilidades de relación», p. 505.

IV. El lenguaje como instrumento; la realidad como vacío para explorar

En el libro *Quehaceres e invenciones* (1963), el texto «La entrega» dice al comienzo en endecasílabos blancos:

Si entreabriera la trampa, si aflojara
esta cuerda tenaz, esta cerrada
coronaria y alzara el corazón
como una llamarada entre los hechos
verdaderos, una luz viva de espanto
anunciaría el fin del mundo. Dioses,
entonces bebería en esa última
cena, entre los jugos terrenales,
de esta inmortalidad que nos rodea
hasta embriagarme de su vino y cuerpo (1980:146).

Se aprecia la urgencia que parece surgir de la hondura del sacudimiento y la apropiación de cierto léxico religioso que universaliza más el sentido. Otro tanto se advierte en las formas léxicas llanas, nada complejas, para acercar el asunto al lector en medio de la expresión acongojada.

En estos textos transcritos se advierte también la asunción de lo real sin sublimaciones, sin desarrollos metafóricos ni simbólicos que podrían acendrar al verso, pero distanciarlo. El yo y el mundo parecen estar en continuo diálogo y en duro careo. Esto en medio de un asombro que interroga, investiga y reflexiona a un tiempo movido por el involucramiento sensible y el compromiso. El ejemplo paradigmático sería *Los signos sobre la mesa*, de 1987.

Por estas razones se entiende que la coyuntura social del hablante se instala rápida y tempranamente en su poesía, no como un simple traslado sino como materia significativa (una u otra «materia prima») cuyos significados se vuelven referentes ficticios que convocan a lo cotidiano-conocido con fuerza de «realidad» evidente, a veces trágica, aunque hay fuertes desplazamientos mediante la figuración.

En la composición «Carestía», del libro recién mencionado, aparece entre otros un ejemplo de lo dicho. Se afirma en la tercera estrofa, integrándose a lo cotidiano:

Es escaso el salario y la vigilia
 vuela entre racionados alimentos
 de primera necesidad
 buscando sueño, azúcar verdadera,
 los puestos de la gloria, harina, sal
 y tiempo bajo los fríos menudos de las aves
 por kilo, el peso, limpios, insepultos (1980: 155).

V. Poesía y acción. Acción poética y ciencia

En el poema unitario *Declaración conjunta*, que es el libro siguiente, de 1964, la alternancia dialógica de los enunciados que corresponden a los pronombres *tú* y *yo* (el yo es el del hablante) ocupan, organizan y dan estructura a todo el texto que se aproxima a lo dialéctico con conclusiones o síntesis. Pasa por instancias dramáticas, fundamentalmente relativas a cuestiones de género. Dice al final de la tercera estrofa o unidad: «tú proclama delantera invades / yo caverna manuscrita oficio» (1980: 171).

Asimismo, hay un repertorio cuyo léxico desborda referencialidad ficcional y cierto realismo descarnado en tanto que está desprovisto de metáforas calificadoras de la exploración. Así, comparecen palabras y expresiones como: bandera, distribución de la riqueza, sala de máquinas, fábrica, utilidades, quebrantos, hipotecas, materias primas, economías, vagones, mercado. En alguna medida anticipa a la generación siguiente a la que también adelanta con ciertos medios performáticos aludidos más arriba.

En este sentido, su participación en recitales, audiciones, puestas, discos y en eventos coprotagonizados con otros poetas y artistas, además de formar parte de la experimentación, supuso un vivo interés —como ya se dijo— por integrarse transformadoramente en la realidad. Por momentos parece sumarse a las acciones de los *sesentistas*.

En *Materia prima* (1966), se destacan «Las nubes magallánicas» y «La cinta de Moëbius». El primero por su afán universalista y contemplativo del espectáculo de la bóveda celeste, la Vía Láctea, Andrómeda y sus enigmas. Hay allí interrogantes que generan intensa movilización y hasta arrobamiento sin descartar la memoria lírica, la evocación del pasado y la reconstrucción de privacidades que remiten al escenario de la Montevideo de entonces.

El segundo por el deslumbramiento que provocan las ciencias y sus logros, técnicas y leyes físicas todo lo cual parece desafiar o desmentir lo sensorial, la percepción humana y parece provocar un razonable fervor por la investigación en procura de lo nuevo.

Este asombro interrogador y reflexivo, contemplativo y a un mismo tiempo apalabrado en el poema, se sitúa lejos de una metafísica más o menos hermética y lejos de lo elegíaco porque más bien refiere al vértigo, la finitud, la precariedad humana. Asimismo, lejos de la aprehensión de la grandiosidad infinita del conocimiento, de lo real y de sus incógnitas. Quiere decir que la aventura poética —el viaje— y su acción investigadora, que conducen al conocimiento, también ponen en contacto con más y más complejas zonas de lo ignorado siempre en función de las palabras y sus posibilidades.²

VI. El que experimenta y viaja encuentra

Declaraciones de la autora sobre *Materia prima* dan la intensidad de la búsqueda experimental, el desplazamiento continuo de los significantes y de los conceptos, aunque en el pasaje que se anota al pie de página haya poco respaldo de la teoría literaria. Con todo, es visible el entusiasmo por la natural dedicación a los «mandatos» de la creación.³

En nuestra opinión, este es otro de los temas principales en la obra de Amanda Berenguer que motiva el asedio reiterado de los mismos grandes asuntos desde y con diferentes puntos de vista e

² Seguramente, Amanda Berenguer leyó a los grandes físicos y científicos y a varios de sus mediadores académicos. Albert Einstein y su teoría general de la relatividad; a John Wheeler, quien de alguna manera expresó la esencia geométrica de la gravedad ya que los objetos con masa curvan el continuo espacio-tiempo, curvatura que determina la manera en la que la materia se desplaza a través del mencionado espacio-tiempo. También a Max Planck y su física cuántica que aportara la fórmula para calcular la energía de cada cuanto que se radia en pequeñas unidades separadas, así como que la materia puede comportarse como una onda.

³ Con motivo de su libro *Materia prima*, Amanda Berenguer fue entrevistada por el semanario *Marcha* en 1966. Preguntada concretamente por su concepto de *poesía cinética* dijo: «poesía cinética, es decir, de movimiento, de desplazamiento, de velocidad, (aquí interior, no visible), equiparable a una especie de ritmo vital acelerado acorde con las circunstancias vertiginosas del mundo presente, o lento y desacompañado pero móvil como el pasaje fluyente de la sangre en uno mismo cuando crece el ansia», 1966, p. 33.

instrumentos poéticos. En «La cinta de Moëbius» son muchos los ejemplos. El segundo de ellos dice:

pulso el insalubre vibrátil sedimento
de la pura verdad
los seudópodos hacia lo oscuro
las ideas de paso sonámbulo que andan
por los alrededores de las doce del día (1980: 199).

Significa de una y muchas maneras que la verdad es algo abierto, que es mucho más que cuanto pueda el verso decir de ella.

Amanda Berenguer viaja valiéndose de la poesía, lo hace en la palabra que es el viaje en sí, se vale asimismo de la traslación reflexiva e investigadora. Cambia formas, metros y propuestas, indaga sobre lo desconocido, pero su poética no propone una solución ni un plan totalizador capaz de convertirse en la solución de todas las cosas, a la manera de las vanguardias. No busca fines absolutos porque claramente es una poeta del tránsito del siglo xx al xxi que conoce la teoría de la relatividad y la relatividad en ciencia, la ruptura con y de los paradigmas, la inestabilidad de las categorías, los fantásticos dominios del espacio-tiempo y su curvatura.

No llama la atención que este libro incluya un ideograma cuya escritura acompaña al dibujo del movimiento recurrente y necesario como retorno real e invertido en una cinta como la nombrada.

Entre sus libros posteriores merece especial atención *Composición de lugar* (1976), no solo por su originalidad riesgosa sino también por la creatividad que exhibe y por el antecedente que tendría en los caligramas de *Conversación habilitante y derivados* (1976-1978).

El libro consta de diecinueve recreaciones del poniente en sendos poemas, seguidos de versiones *caligramáticas* que ilustran y complementan de diversas formas el correspondiente campo semántico y sus motivos. A veces lo hace con énfasis en los recursos visuales del diagramado, otras creando imágenes de juego que recuerdan algunas figuras del dominó. Siempre suponen un recurso que el lector debe poner en correlación semántica o descifrar valiéndose de la razón y de la inteligencia lingüística. Así, la composición tiene su lugar en el papel y en las letras elegidas e intervenidas por lo común para formar líneas. Usa tamaños, grosores, ubicaciones o fragmentaciones diferentes y sugerentes. Pero también aproximaciones vi-

suales y senderos de «armado» para la lectura y desciframiento del sentido y, a veces, del simple enunciado.

Con lo señalado se comprende y demuestra que el poema es más que la cadena de sus significantes ya que suscita y convoca diversos estados de la memoria y de la conciencia, las asociaciones, los valores de cultura simbólica y nuevos descubrimientos de la «razón poética».

VII. Quien sufre, también lo hace con los signos

Los signos sobre la mesa, el libro fechado en 1985, publicado en 1987, muestra intensamente el dolor al contacto con la realidad humana y social durante y luego del ciclo del terrorismo de Estado. Pero también pone en evidencia, dentro del marco del arte poético, las reglas necesarias, los códigos y los alcances del compromiso. Se trata de un poema unitario, de intenso énfasis metafórico y metonímico, de vigorosas imágenes, que se hace cargo de lo sobrecogedor y de cómo decir el dolor personal; es un poema abierto que estremece y que alerta.

Poner como las cartas los signos sobre la mesa es, además de un sinceramiento, un acto de arrojo con relación a aquello con lo cual el hablante cuenta al momento de tomar la decisión y echar definitivamente su suerte.

Al comienzo, debajo del título, el poema manifiesta: «ante mis hermanos suplicados» (1987: 7). Es decir que estamos ante una declaración trascendente que luego del itinerario dolorido conduce al cierre del libro: «y quedo postrada / ante la puerta de la celda / ante mis hermanos suplicados» (1987: 18). Una apertura y un cierre que con el acierto expresivo del vocablo neológico (seguramente en función gramatical de adjetivo) todo lo integra bajo un dolor inconmensurable.

En una dedicatoria del libro que glosamos, fechada en mayo de 1989, dirigida a quien esto escribe, la autora formula una apreciación que ilustra el grado profundo de lucidez que tiene y el reconocimiento de los alcances de la propia escritura. Dice: «[Van] estos signos al desnudo, preguntas entre el dolor y la palabra expuesta (¿el dolor es una pregunta sin respuesta?) perdón —acato la rima

Para Ricardo Pallares, investigador,
 estos signos al de, uedo,
 preguntas entre el dolor y la falacia expuesta
 (¿ el dolor es una pregunta sin respuesta?)
 perdón - acabo la rima involuntaria -
 Quizá una posible respuesta sea
 la reforción de los signos -
 Vayan

con el respeto y la amistad
 de Amanda Berenguer

mayo 1989 -

LOS
 SIGNOS
 SOBRE
 LA
 MESA

Dedicatoria autógrafa de Amanda Berenguer, 1989

involuntaria—. Quizá una posible respuesta sea la exposición de los signos».

Quien expone sus signos y su vida, su ética expone. Por ello, además, es uno de los libros más conmovedores e intensos de la literatura uruguaya sobre la última dictadura y el pasado reciente. Es claro que el dolor es una pregunta sin respuesta porque ¿cuál puede ser la respuesta al por qué el suplicio entre los hombres? Sin duda que ninguna. Quiere decir también que sin signos la vida no es en tanto que tal. Menos aún la cultura y su empecinada porfía humanista y humanizadora. Los signos sobre la mesa mostrarán cuál es el juego.

Como dice el título de esta comunicación, Amanda Berenguer fue proteica por la búsqueda y por el cambio continuo —libro tras libro—, por el empleo de distintas formas, métricas, variantes léxicas y sintácticas, así como por sus énfasis estéticos y variados perfiles poéticos. Todo lo cual dio como resultado un hacer constante de propósito transformador, ejemplo de libertad en el arte y de aciertos continuamente renovados, tan incesantes como calificados e infundibles.

Referencias bibliográficas

- BENEDETTI, Mario. *Literatura uruguaya siglo xx*. Montevideo: Alfa, 1970.
- BERENGUER, Amanda. *El monstruo incesante*. Montevideo: Arca, 1966.
- . *Poesía. (1949-1979)*. Montevideo: Calicanto, 1980.
- . *Los signos sobre la mesa*. Montevideo: Universidad de la República, 1987.
- BLIXEN, Carina. «Amanda Berenguer: poeta en metamorfosis», en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997.
- FIERRO, Enrique. «Amanda Berenguer: “A todo riesgo”», en *Capítulo Oriental*, n.º 32. Montevideo: CEDAL, 1968, p. 505.
- MEDINA VIDAL, Jorge. *Visión de la poesía uruguaya en el siglo xx*. Montevideo: Diaco, 1969.

Sesenta y tres años de *Sincronía, diacronía e historia* de Eugenio Coseriu

Adolfo Elizaincín

Universidad de la República

Cátedra Libre de Estudios Humanísticos Eugenio Coseriu

Los sesenta y tres años de esta obra fundamental para la lingüística y para la filosofía de la propia disciplina llegan con los cien años de Eugenio Coseriu, nacido en Rumania, hoy Moldavia. Mi propósito aquí es considerar este libro parteaguas en la historia de la disciplina a la vez que ofrecer algunos aspectos de la estadía (de poco más de una década) de Coseriu en Montevideo.

I.

La llegada de Coseriu a Montevideo en 1950, situación bastante trivial de por sí, se convirtió, sin embargo, en el comienzo de una relativamente breve pero intensísima actividad docente en el campo de la lingüística y de la filología, cumplida fundamentalmente en la ex Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, en el Instituto de Profesores Artigas y en algunos liceos privados.

Todo era nuevo en Uruguay: tanto el recién llegado (tenía 29 años) como las propias instituciones de enseñanza terciaria donde se afincó, fundadas menos de una década antes, hacia mediados de la década del cuarenta del siglo pasado.

El país también era joven, poco más de cien años de vida independiente, con una historia compleja y convulsa en el siglo XIX, y con una cierta tranquilidad en el XX; particularmente interesante es, precisamente, la década del cincuenta, donde Coseriu estuvo activo entre nosotros. Interesante porque se sabe de la bonhomía económica de la época acompañada de un progresivo restablecimiento de una democracia fuerte (luego de algún episodio dictatorial en la década de los cuarenta), todo lo cual coadyuvó a la denominación, en

el imaginario colectivo de los uruguayos, de su país como la «Suiza de América».

Coseriu venía de Italia, adonde había llegado a comienzos de la década de los cuarenta desde su Rumania natal. Había nacido en el pueblo de Mihăileni, ubicado en una región perteneciente a la ex Unión Soviética hasta unos años antes de su nacimiento, que luego pasó a pertenecer a Rumania y, finalmente (y hasta hoy), después de la segunda guerra mundial, a Moldavia, típica situación que se repite hasta hoy en las regiones balcánicas.

En ese crisol de pueblos, culturas y religiones diferentes que son los Balcanes, naturalmente hay una presencia importante de lenguas diferentes; por lo pronto en la zona donde él nació, el rumano y el ruso eran de uso corriente. El húngaro no estaba lejos; el alemán era la lengua de cultura generalizada en la zona. De manera que su llegada al mundo se produce, en cuanto a lenguas, en una zona plurilingüe, donde sus habitantes conocen por lo menos dos de las que se usan en el territorio.

Vicisitudes propias del clima que se vivió en la zona en los años previos al comienzo de la segunda guerra, y después de haber cursado algunas asignaturas en la Universidad de Iași, un Coseriu veinteañero decide marcharse a Italia, usufructuando una beca concedida por el gobierno italiano. Realiza entonces sus estudios entre Roma y Milán, donde obtiene dos doctorados («Laurea»), uno en Filosofía y otro en Literatura.

Hacia el final de la década de los cuarenta, decide que no puede seguir en Italia (donde trabajó en varios puestos, todos ellos relacionados con la literatura, el periodismo, las artes plásticas), y pensó en marcharse. Buscó algún destino más tranquilo que la convulsa Italia (y Europa) de la época. Estuvo por trasladarse a Afganistán, pero quiso la fortuna que conociera en esos momentos al cónsul de Uruguay en Italia, un señor apellidado Ponce de León, quien a la postre resultó ser el verdadero impulsor de su venida a Uruguay, aparte de lazos de parentesco que ya lo unían con este país sudamericano.

Ese cónsul le habló de las oportunidades de trabajo en la recientemente creada Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, o «de Montevideo», como se la conocía en aquella época. Le dijo que las autoridades iniciales de la institución estaban buscando profesores para crear las principales cátedras en

Filosofía, en Historia, en Letras... Y por fin decidió venir a Montevideo, donde llegó en marzo de 1950.

Rápidamente fue captado por la Facultad de Humanidades y Ciencias, la que creó para él no solo la Cátedra de Lingüística General e Indoeuropea, sino también el Departamento de Lingüística dentro del Instituto de Filología. La facultad tenía su sede en el viejo Hotel de Inmigrantes, entrada por Cerrito 73 o por Juan Lindolfo Cuestas. Aparte de su trabajo en la facultad, Coseriu enseñó además en el joven Instituto de Profesores Artigas, y en algunas instituciones privadas de enseñanza, como señalé más arriba.

II.

La obra publicada de Coseriu hacia marzo de 1950 no hacía prever el desarrollo y dedicación a la lingüística, a la que dedicaría todo su esfuerzo de aquí en adelante. Al llegar a Montevideo había publicado siete artículos:

- «Limbă și Folklor din Basarabia», en *Revista Critică*, n.º 14, 2-3, 1940, pp. 159-173.
- «Material lingvistic basarabean», en *Arhiva*, n.º 47, 1940, pp. 93-100.
- «Sull'etimologia del serbocroato bugarštica, 'canzone epica in versi lunghi'», en *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, I, 1, 1948, pp. 7-9.
- «Il 'fonema implicito' in romeno», en *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, I, 1, 1948, pp. 13-14.
- «La lingua di Ion Barbu (con alcune considerazione sulla semantica della lingua "imparate")», en *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, I, 2, 1949, pp. 47-53.
- «Lingua e regime in Romania», en *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, II, 1, 1950, pp. 18-21.
- «Golottologia e marxismo», en *Atti del Sodalizio Glottologico Milanese*, II, 1, 1950, pp. 25-29.

Como se puede ver, todos sobre temas culturales o lingüísticos, la mayoría sobre el rumano, y solo el último sobre un tema de intensa actualidad en la época, las relaciones entre el marxismo-leninismo (modelo soviético) y la lingüística. Nada todavía sobre las lenguas

romances, nada sobre el italiano, y menos (con excepción del último) sobre la lingüística como ciencia y el marxismo como sistema político.

III.

Comienza entonces la excepcional década de los cincuenta: publica 14 trabajos (no cuento reseñas ni traducciones de textos originalmente en español), el doble de la producción europea de la década anterior. De todos ellos resaltan, por su originalidad y excepcionalidad, los siguientes:

- «Sistema, norma y habla», en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, n.º 9, 1952, pp. 113-181.
- «Para la unificación de las ciencias fónicas» (con Washington Vázquez), en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, n.º 10, 1953, pp. 183-191.
- «Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje», en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, n.º 12, 1954, pp. 143-217.
- «Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar», en *Romanistisches Jahrbuch*, n.º 7, 1955-56, pp. 29-54.
- *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1958.

Estos trabajos forman el «núcleo duro» de la teoría coseriana, ampliada, perfeccionada y sofisticada en los años subsiguientes. Pero aquí está el germen de todo.

Deseo hacer una aclaración sobre el último de los trabajos referidos. Fue publicado, originalmente, en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, en 1957; luego en forma de libro de 164 páginas por la misma facultad en su serie «Investigaciones y Estudios», en 1958. Luego vinieron las traducciones a diferentes lenguas, la primera de ellas al ruso, en 1963, traducido por I. A. Melčuk. Luego aparecieron las traducciones al español, portugués, italiano, etcétera. La edición española, de la editorial Gredos de Madrid tuvo, además, muchas reimpresiones. Pues bien, ciertos lingüistas, cuando citan el texto, suelen anotar la fecha de la traducción y/o edición de la versión que consultaron, con lo que queda totalmente

desvirtuada la datación real de la obra, 1958 (en rigor 1957), fecha difícilmente olvidable para los lingüistas del mundo por dos razones: contemporáneamente, casi simultáneamente, aparecen en La Haya *Syntactic Structures* (Mouton) y en Montevideo *Sincronía, diacronía e historia* (Facultad de Humanidades y Ciencias).

No quiero ser hiperbólico ni injusto con otros, pero esa fecha marca un vuelco de 180 grados en la lingüística mundial, a pesar de sus diferencias (y de sus semejanzas). Ambos se oponen a lo inmediatamente anterior, Chomsky al conductismo y estructuralismo ortodoxo imperante en su época; Coseriu, sobre todo, al así llamado «estructuralismo» de Ferdinand de Saussure. No se enfrentaban con poca cosa: en Estados Unidos con la lingüística del *establishment* académico que resultaba atacada por este joven con un libro aún más pequeño que el de Coseriu, cuya publicación fue completamente azarosa por rechazo de muchos editores; Coseriu arremetió con el patriarca de la lingüística europea, ubicado en ese sitio tras la publicación en 1914-15 del *Cours de linguistique générale* y de la relativamente reciente traducción al español de Amado Alonso, muy difundido por estas latitudes, y publicado en Buenos Aires por la editorial Losada en 1945.

IV. *Sincronía, diacronía e historia*

Este trabajo pertenece al exclusivo club de publicaciones que teorizan sobre el fenómeno del cambio lingüístico en general, no sobre el cambio lingüístico concreto verificable en una lengua determinada.

Aunque hacia 1958 algunas de las bases de la teoría estaban ya relativamente afirmadas, sobre todo en los cinco trabajos ya referidos, la obra que me propongo comentar es una cúspide difícil de superar.

Coseriu era, antes que nada, un filósofo, un teórico, que no desdénaba para nada las aparentes nimiedades de hechos lingüísticos a veces hasta jocosos o aparentemente inútiles para una teoría. No. En esto sigue a Leibniz, «Scientia, quanto magis theorica, magis practica», afirmación que, a su manera, reformulaba en sus clases aconsejando que una teoría, por más abstracta que fuera, de nada servía si no podía ejemplificarse con hechos prácticos concretos. Y así es en toda su obra.

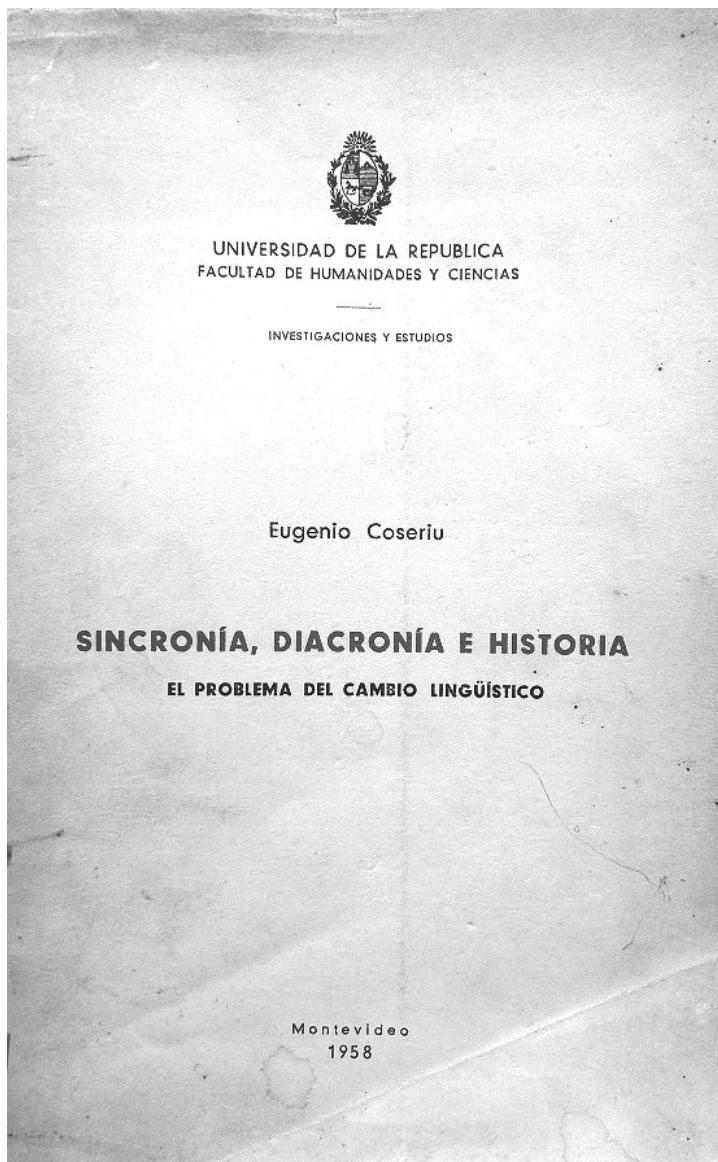
En cuanto a conceptos e ideas ya desarrolladas antes de *Sincronía, diacronía e historia* (SDH) tampoco hay que olvidar la obsesión de Coseriu por organizar prolijamente el enfoque del objeto de estudio: en ese intento establece divisiones y distinciones de manera que el lingüista que en él se inspira sabe muy bien, de entrada, dónde debe ubicarse el fenómeno que pretende investigar. Y esto evita muchísimas confusiones y errores que a la postre repercuten en las conclusiones de cualquier trabajo, es decir en la visión deformada de lo que queremos estudiar, o incluso en la no existencia del fenómeno cuyos mecanismos creímos haber desentrañado.

Sirva como ejemplo la dicotomía de Saussure entre diacronía y sincronía. Durante mucho tiempo (y aún hoy) existe una falsa concepción de que la naturaleza del lenguaje, o bien era sincrónica, o era diacrónica. Falso. Es una perspectiva errada, no estamos colocando los fenómenos donde les corresponden: en el lugar en que sí puede hacerse tal distinción es en la lingüística, la ciencia que estudia ese objeto, y entonces sí estamos autorizados para hablar de lingüística sincrónica o lingüística diacrónica. Por otro lado, «diacronía» no es sinónimo de «historia», como también aún se percibe en algunos estudios, ya en sus títulos, que suele condensar la esencia del trabajo que continúa.

Por otra parte, y como él mismo lo dice en SDH: «[Saussure] fue inducido a desestimar la diacronía y la continuidad de la lengua en el tiempo, y a establecer las extrañas equivalencias *habla-diacronía, lengua-sincronía*, reduciendo de esta manera la *lengua* a un *estado de lengua*» (1958: 14).

Coseriu no es un lingüista típico, como ya lo dije antes. Su obra se relaciona más bien con la filosofía, a la que daba una importancia fundamental y fundante no solo de las ciencias del hombre sino también las de la naturaleza.

Ahora bien, hay varias maneras de relacionar la lingüística con la filosofía: según López Serena (2019), a quien sigo con atención sobre estas cuestiones a lo largo de este artículo, una de las más perspicaces intérpretes de Coseriu y ella misma con formación en filosofía, afirma que deben distinguirse tres campos donde esa relación puede darse: el campo de la filosofía del lenguaje, que se ocupa básicamente de la relación entre lenguaje, pensamiento y cosas en el mundo; la filosofía lingüística, identificada inicialmente con el movimiento



Tapa de la primera edición en forma de libro de *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, impreso en la Impresora Cordon.

iniciado por Ludwig Wittgenstein, que se ocupa principalmente del lenguaje y la acción; y, finalmente, la filosofía de la lingüística, campo en el que se ubica principalmente Coseriu, creando así una metodología y una hermenéutica propia de la disciplina.

SDH pertenece al exclusivo «club» de publicaciones que teorizan sobre el cambio lingüístico, no sobre el cambio lingüístico real, como puede hacerlo una gramática histórica de una lengua determinada. Esos otros compañeros de ruta que, en mi opinión, se cuentan con los dedos de la mano destacan: Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* (1836; trasciende un poco la cuestión del cambio); Herman Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte* (1880); André Martinet, *Économie des changements phonétiques* (1955); y Roger Lass, *Historical Linguistics and Language Change* (1997). Excepto Lass, que Coseriu naturalmente no conoce pues es posterior, los otros tres son extensamente glosados, analizados y hasta criticados en SDH.

IV.1. El «cambio» lingüístico

SDH no es un libro sobre la evolución de una lengua, o del lenguaje; es, como lo dice su subtítulo «El problema del cambio lingüístico». Muchas veces me he preguntado el porqué de llamar a la materia por tratar «problema» ya que para el autor no lo era pues tenía muy claro el concepto de «cambio» desde un punto de vista que trascendía a la lingüística, al igual que los, para él, innumerables errores en los que caían los lingüistas que se ocupan del tema sin hacer las distinciones y relaciones correspondientes. Como digo, quizás quería referirse a las idas y vueltas con la cuestión del cambio, los malentendidos, la falta de enfoques coherentes que él observaba en *casi toda* la lingüística de la época. Por eso, cuando escribe un prólogo para una de las varias ediciones de SDH dice textualmente:

Para prevenir eventuales malentendidos, me permito destacar aquí que el objeto de este trabajo no es el cambio lingüístico, sino el problema del cambio lingüístico. No me he propuesto escribir un ensayo más sobre las llamadas «causas» del cambio lingüístico ni estudiar los tipos de cambios en varias lenguas, *sino plantear el problema mis-*

mo del cambio como problema racional y desde el punto de vista de la actividad lingüística concreta [mi destacado].¹

¿Por qué «desde la actividad lingüística concreta»? Pues porque como siempre lo ha afirmado, el lingüista debe comenzar por el hablar concreto de los individuos reales.²

Por consiguiente —parafraseando a Saussure pero en un sentido exactamente contrario—, para comprender el mecanismo del cambio lingüístico «hay que colocarse desde el primer momento en el terreno del hablar y tomarlo como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje» (inclusive de la «lengua»). No solo lo diacrónico sino también todo lo que es sincrónico en la lengua solo lo es por el habla, aunque el habla, a su vez, solo existe por la lengua (1958: 18).

Además, no hay que olvidar nunca el prurito coseriano de distinguir las «cosas» que se estudian en su complejidad, para poder «decir las cosas como son». López Serena dice al respecto:

[...] distinguir, por ejemplo, en el ámbito de la lingüística, los aspectos que conciernen al *sistema* de aquellos que atañen a la *norma* [omito cita], o los niveles *universal, histórico y actual del lenguaje* [omito cita] y, en correlación con ellos, los saberes *elocucional, idiomático y discursivo*, y los conceptos de *designación, significado y sentido*, o de *congruencia, corrección y adecuación* [...] Y en el terreno de las interrelaciones entre lingüística y filosofía, la preocupación por diferenciar entre teoría del lenguaje y lingüística general, por un lado, así como entre filosofía del lenguaje y lingüística (pero no, como hemos visto hasta el punto de considerarlas autónomas) por otro lado (2019: 6).

Por esta razón decía al comienzo que la obra coseriana (más allá de sus complejidades) es la mejor guía para saber dónde situar el fenómeno que queremos estudiar. Es una obra teórica del más alto nivel, un muestrario de ejemplos en varias lenguas referidos a la teoría manejada, y, además, un ejemplo de didáctica de una «asignatura», digamos —incluso en algunas de las características más notorias del

¹ Cf., en línea, <<https://pdfcoffee.com/sincronia-diacronia-e-historia-eugenio-coseriu-2-pdf-free.html>>.

² Observar la diferencia del concepto, con la idea de Chomsky de que la *competence* es «el conocimiento que un hablante-oyente ideal» tiene de su lengua.

género didáctico: la repetición, a veces abrumadora, de los conceptos centrales, por ejemplo.

La otra gran distinción, a la que quiero referir hoy aquí, es la que concierne a las diferentes concepciones de «cambio» que maneja SDH (y en toda la obra posterior del autor, inclusive). Para Coseriu existen tres tipos de cambio (1958: 37):

a) el problema «racional» del cambio (¿por qué cambian las lenguas? ¿por qué no son inmutables?);

b) el problema «general de los cambios» que para Coseriu no es un problema «causal», sino «condicional» (¿en qué condiciones suelen ocurrir cambios en las lenguas?); y

c) el problema «histórico» de tal cambio determinado.

Y añade «[...] el segundo problema es un problema de lo que se llama “lingüística general”; [...] *no hay propiamente una “lingüística general” salvo como generalización de los resultados de la lingüística histórica [...]*» [mi destacado], y continúa:

El primer problema, en cambio, es el problema teórico de la *mutabilidad de las lenguas*; y, en cuanto problema teórico, depende, ciertamente del conocimiento de los «hechos», pues toda teoría es teoría de la experiencia (o sea, de lo real), pero su solución no es de ningún modo mera generalización de varias soluciones parciales (1958: 37).

IV.2. El «hacerse» de la lengua

Coseriu afirma que la pregunta general, y sin distinguir los niveles como los referidos más arriba, «¿Por qué cambia una lengua?» no tiene sentido, ya que es lo natural, esperable y universal; sí lo sería, ante una realidad determinada «¿Por qué *no* cambia esta lengua?», ya que la relación dialéctica entre «funcionar» y «cambiar» es, obviamente dinámica y esclarece el proceso. Una lengua cambia porque funciona, o dicho de otro modo funciona porque está cambiando continuamente. Por el contrario, una lengua que no cambie más (por ejemplo, el «latín clásico») ya no funciona, y por eso se le ha llamado tantas veces (terminología, creo, inapropiada) «lengua muerta».

Todo «estado de lengua» (digamos una «sincronía», en términos de los lingüistas actuales) es en gran parte reconstitución de otro anterior. En segundo lugar, porque lo que se llama *cambio en la lengua*

solo es tal con respecto a un estado anterior, mientras que desde el punto de vista de la lengua actual es cristalización de una nueva tradición, es decir, justamente no-cambio; *factor de discontinuidad con respecto al pasado, el «cambio» es, al mismo tiempo, factor de continuidad con respecto al futuro* [mi destacado] (1958: 16).

V. *Érgon, enérgeia, dīnamis*

Antes de continuar y proceder a un ejemplo concreto, quisiera repasar las conocidas distinciones coserianas de *enérgeia*, *érgon* y *dīnamis*, conceptos y terminología tomados de Arsitóteles y de Humboldt, reestructurados y reinterpretados por el maestro rumano.

La gran mayoría de los errores y desenfocos que se aprecian en el estudio de los hechos del lenguaje, consisten en la errónea ubicación de estos a nivel del *érgon* (el producto final, acabado, «perfecto»). Un texto es *érgon*. Pero la verdadera naturaleza del lenguaje no se encuentra ahí, en ese lugar, sino en aquel donde se ubica (no en sentido físico) la *enérgeia*, es decir, la actividad misma del hablar, que culminará en el *érgon*. Todos los fenómenos que se estudien, entonces, estarán en ese nivel y, por ello, es ese funcionar dinámico el que se identifica con el cambio lingüístico que no es otra cosa, como ya parafraseé antes, que el funcionamiento del lenguaje. En cuanto a la *dynamis*, se trata de la actividad en potencia, actividad expectante que puede desencadenar la acción que culmine en producto.

Estas distinciones surgen de Aristóteles cuando define los diferentes tipos de actividad: actividad como tal (*enérgeia*); actividad en potencia (*dynamis*), y actividad realizada en sus productos (*érgon*).

V.1. Causalidad, finalidad

El problema de las «causas» de los hechos en general, cuestión aparentemente sencilla, es uno de los grandes temas de la filosofía. Como gran cantidad de otros temas, en Occidente todo comienza con Aristóteles en su célebre distinción de las cuatro grandes causas que se pueden distinguir en un hecho u objeto cuya naturaleza necesita ser explicada. Así, si lo que queremos explicar es la existencia

de una casa, los materiales con los que la misma fue edificada constituyen la causa «material»; el plan que el constructor materializa al construir la casa es la causa «formal»; las actividades hechas para la construcción son su causa «efectiva»; y el propósito o fin para el cual la casa fue construida, la causa «final».

Esa Itkonen, uno de los lingüistas-filósofos que más han contribuido al conocimiento de Coseriu explica y resume claramente esta cuestión:

He [Coseriu] most emphatically denies that changes could be brought about by that type of «effective» causality which is characteristic of the natural sciences. Instead, he espouses *functional* explanation (where «functional» is explicitly stipulated to be the synonymous with «finalistic» [omito página]). According to this type of «explanation by expressive necessity» [...] changes are brought about by *free will* operating to satisfy *expressive ends* (2011: 6).

Para Coseriu, la verdadera naturaleza de lenguaje no solo se manifiesta en la oralidad sino, más aun, en el diálogo:

todo aquello en que lo hablado por el hablante [...] se aleja de los modelos existentes en la lengua por la que se establece el coloquio, puede llamarse *innovación*. Y la aceptación de una innovación, por parte del oyente, como modelo para ulteriores expresiones, puede llamarse *adopción* (1958: 44-45).

Innovación individual, adopción colectiva: he ahí el sencillo esquema coseriano para explicar algunas características de los cambios. Por cierto, la *innovación* es un momento individual, a través del cual el individuo, libremente y con una finalidad determinada, decide en forma más o menos consciente modificar en algo una tradición anterior; si esa innovación fuera aceptada por alguien, y luego por otros y otros dentro de la comunidad, podríamos, 1) empezar a reconocerla de alguna manera, quizás por su diferencia con la anterior que esta, nueva, trata de sustituir; y 2) los lingüistas ya podrían empezar a aplicar sus métodos de captación de la «novedad», y establecer si se trata (o no) de un cambio en marcha (utilizo aquí terminología de William Labov, «change in progress»), es decir, la etapa de la *adopción*. Pero para la primera etapa, la de innovación, a diferencia de lo que acontece con la etapa de la adopción, no existe ciencia ni método: no hay ciencia de lo individual.

Para explicar la puesta en marcha del cambio se han aducido varias razones. Veamos esta: «Some linguists believe that an invisible hand has been at work. This idea is however, not acceptable because changes are entirely intentional and the result of the invisible hand is unintended» (Hammarström, 2013-14: 3).

Precisamente, por la huidiza naturaleza del momento de la innovación, algunos lingüistas, referidos por Hammarström antes, hicieron la analogía con la idea de Adam Smith sobre la «mano invisible» que mueve la economía. Pero en su obra capital este autor (Smith [1776] 1996: 554) se refiere una sola vez al mecanismo que provoca cambios en la economía con esa expresión. No es una idea fuerza en su teoría, pero por lo que se ve, sedujo a algunos lingüistas que encontraron en la expresión «the invisible hand» una forma hasta diría poética para tratar de explicar el inicio del cambio lingüístico; pero para ello hay que aceptar que el cambio no es intencional o independiente de la intención de sus agentes.

Por cierto, que hay muchos lingüistas que así lo piensan en oposición a la teoría coseriana; o quizás, ni siquiera piensan en ello pues están muy ocupados en observar *un* cambio específico en *una* lengua específica (digamos, en español /f-/ > /h-/ > /0/; o, «Vuestra Merced» > «Usted») que es, como vimos, una de las tres preguntas fundamentales que el lingüista puede hacerse acerca del cambio: explicar *un* cambio.

El mismo Coseriu ha hecho el mejor resumen de su posición:

So, linguistic change is the process by which language disappears or arises, by which linguistic traditions die out or come into being, and by which often new traditions partially or wholly take the «place» of those dying out in the systems of traditions which we call a language (1988: 150).

VI. La «tradición» como concepto y término técnico

Como se pudo ver en la cita anterior, una lengua es un «sistema de tradiciones». El concepto no puede pasar desapercibido, como tantos otros usados por Coseriu, que en la lengua general significan algo y en él, refinando su semántica, sirven para expresar matices técnicos de esa rama del conocimiento.

Es lo que sucede con el término «tradición» al cual, popularmente, suele vérselo como lo «antiguo» cuando no lo «pasado de moda» razón por la cual adquiere un matiz peyorativo. También suele usárselo como sinónimo de posición conservadora, resistencia al cambio, etcétera. Esta forma de considerar «tradición» es completamente ahistórica, pues no toma en cuenta que el significado de la palabra incluye referencia a la corriente perpetua y constante que desemboca en el hoy que vivimos. Somos lo que fuimos, todo *es* lo que *fue* antes; ese hilo conductor, que liga el pasado con el hoy, esas formas que vienen de «atrás» y, modificadas total o parcialmente, se adaptan al aquí y ahora son las tradiciones en las que todos vivimos inmersos en todos los órdenes de la vida.

El lenguaje (una lengua) no escapa a esta cuestión y, en cuanto estructura o sistema que es, no es en sí una tradición, sino que está integrado, conformado por un número incalculable de tradiciones relacionadas que, en conjunto, le dan a esa lengua de que se trate la forma que actualmente tiene. Así, por ejemplo, en el español, fenómenos fonéticos como el *seseo* o morfosintácticos como el *voseo* son «tradiciones» actuantes en determinadas secciones del sistema lingüístico con especificaciones de tiempo y espacio particulares.

No solo con este caso del concepto y término «tradición» sino con muchos otros usados por el autor, se da la característica interesantísima de que la teoría que los sustentan ha quedado abierta, no está cerrada, lo que permite desarrollos y reinterpretaciones posteriores. Pero quiero solamente detenerme en el concepto de «tradición» explicado antes.

Como se dijo más arriba, una tradición es un hecho cualquiera del sistema lingüístico que se realiza de una determinada manera en un tiempo y en un lugar determinado. Pero como toda tradición lingüística (o cualquier otra) no es algo estático, inmóvil; al contrario, es tradición precisamente porque teniendo una historia que le da sentido en el momento actual puede evolucionar a ritmos y velocidades específicas en «otra» tradición en el futuro.

He intentado «integrar» varios de los aspectos pertinentes a la teoría lingüística coseriana, que Coseriu solía llamar, precisamente, «lingüística integral», con algunos otros aspectos no tratados directamente por él, y todo ello en un esquema muy simple que intenta

resumir grandes procesos que se pueden observar en el desarrollo («evolución») de las lenguas históricas.

La idea parte de la observación de los grandes cambios que han modificado la fisonomía de las lenguas en el estado actual (de todas, ya que el hecho de que las lenguas cambien es un «universal» que se verifica en toda lengua que funcione como tal): esto se sitúa en el nivel de la primera pregunta que debemos hacernos sobre el cambio, el problema de la mutabilidad. También juega un rol la tercera pregunta coseriana sobre el fenómeno, o sea el problema «histórico» de un cambio detectado/intuido por el investigador.

Desde otras teorías se ha hablado mucho de la importancia del contacto lingüístico como una de las condiciones casi siempre presentes cuando se estudia un cambio determinado. Y ese contacto no tiene por qué serlo, necesariamente, entre lengua históricas diferentes; pueden serlo entre (y de hecho lo son) «tradiciones lingüísticas» diferentes, aun cuando ambas tradiciones que entran en contacto «pertenezcan» a la misma lengua histórica. Así por lo menos lo he entendido y aplicado en muchos estudios sobre el asunto.

Coseriu no toca nunca directamente el tema salvo en algunos casos muy concretos como, por ejemplo, la influencia del griego sobre algún aspecto del latín. Por eso me parece relativamente novedoso tratar de incorporar la noción a su esquema de pensamiento general sobre el funcionar de las lenguas.

He graficado ese proceso con el esquema siguiente:

$$CO > VA > CA$$

Siendo «CO» el contacto, «VA», la variación lingüística normal en toda lengua histórica, y «CA» el cambio (quizás terminado —nunca se sabe—, pero, *en todo caso* en el estado actual en el que es observado, «change in progress»).

El símbolo «>» usado mucho en la lingüística histórica que se ocupa de los cambios concretos (tercer tipo de cambio), no debe entenderse de forma mecánica en el sentido de que el contacto *es* la causa de la variación, no por lo menos en el sentido en que podemos afirmar que una temperatura de 100 °C *es* la causa de que el agua hierva y tal circunstancia se cumplirá siempre inevitablemente. No ese sentido, pues la lingüística no es una ciencia «natural», sino del hombre y, en el ámbito de las ciencias humanas, no existen procesos

de tal naturaleza (a este tema se dedica buena parte de SDH). Más bien es prudente ver el proceso como un condicionamiento favorable o propicio para que los hechos que se desencadenen como consecuencia de circunstancia tal sucedan de la forma en que lo hicieron y no de otra, que también hubiera sido posible (dentro de los límites naturales de su naturaleza y funcionamiento).

Siendo así las cosas y producido el contacto, se trata en realidad de la introducción de una nueva tradición que viene a insertarse en un espacio/tiempo en el que ya se encontraba operante otra tradición que hasta un momento determinado cumplía la función que por diferentes circunstancias está empezando a dejar de cumplir. Por esta razón, aparece la nueva tradición que entra en competencia con la antigua.

Este estadio se detecta en lo que se llama variación sincrónica («VA» en el esquema anterior) que suele producir alguna duda en el hablante cuando se dispone a usar la forma que empieza a verse amenazada por la nueva. Es la sustitución de tradiciones de la que habla Coseriu dentro del «sistema de tradiciones» que es una lengua. Si en el correr de los tiempos y, habiéndose dado circunstancias favorables a la nueva tradición, la antigua desapareciera (o se reinterpretara para cumplir *otra* función), pues el cambio se habría efectuado. Desde luego, nada asegura que el ciclo no pueda volver a repetirse, porque de lo contrario, como enseñó Coseriu, la lengua ya no cambiaría más, y, en consecuencia, dejaría de funcionar.

VI.1. La formación de los tiempos futuros: síntesis > análisis > síntesis

Quiero comentar, a la luz de este esquema, un cambio del tercer tipo que Coseriu analiza en SDH: la formación de futuros perifrásticos en las lenguas romances. Como es sabido, en el latín, así llamado «clásico» (que es el reflejo literario, del latín como lengua histórica), o simplemente en el latín, no existían formas verbales complejas salvo algunas excepciones muy escasas (como algunas formas de la voz pasiva, por ejemplo, pero no toda la pasiva, por cierto). Teníamos entonces, en un período determinado formas sintéticas de futuro (*cantabo*, *audiam*, de *cantare* y *audire*, respectivamente, primera persona del singular de futuro indicativo). Por un cúmulo de circunstancias en las que juegan un papel muy importante otros cambios asociados

(que desencadenan una reacción en cadena, según feliz expresión de Martinet) como la pérdida de distinción entre /v/ y /b/, o la modificación de la longitud de las vocales, más el hecho de que esas formas expresaban «temporalidad», exclusivamente, sin matices modales perceptibles, a lo que se suma la peculiar complejidad del concepto de «futuridad» (siguiendo fundamentalmente a Heidegger y al filósofo italiano Caraballese), Coseriu distingue entre un *tempo interior* al individuo en que pasado, presente y futuro existen en simultáneo, y un *tempo exterior* al mismo individuo, en el que esos momentos ya pueden ser delimitados y separados, asociándosele a cada uno de ellos un sentido distinto: «conocer» (pasado), «sentir» (presente) y «querer» (futuro).

Precisamente, para la expresión de ese futuro que en la perspectiva anterior corresponde a un «querer» («desear», «esperar que...», «abrigar esperanza de que...»), a veces también obligación, en el sentido de *tener* que hacer algo), la forma existente ya estaba siendo poco útil. Era necesaria una forma que expresara no solo futuridad (tiempo) sino estas otras experiencias que en la lengua suelen expresarse a través de la así llamada «modalidad». Se echaba de menos entonces una manera más eficaz de expresar dicha modalidad.

El sistema, en consecuencia, comienza a sustituir las formas sintéticas por perífrasis verbales formadas por un verbo principal (la idea central de lo que se quiere decir) más alguno de estos tres verbos que fueron los candidatos ideales para auxiliar al principal: *volo*, *debo* o *habeo*. Hay ejemplos documentados de uso con los tres, pero finalmente triunfa la perífrasis con *habeo* (voz del verbo *habere*, primera persona del singular de presente indicativo), nuestro *haber* actual el que, despojándose en parte de su significado original de posesión, comienza a funcionar como un auxiliar para poder decir ya *cantare habeo* o *habeo cantare* —«tengo que cantar»— «en lugar de» *cantabo*. O sea que la mera temporalidad de la forma sintética se «modaliza» (incluye ahora aspectos modales pertinentes), lo cual, de nuevo, no significa que luego, más adelante, el proceso vuelva a comenzar, lo que de hecho ha sucedido, y sucede aún con esta cuestión.

Es decir, *cantare habeo* dice mucho más que *cantabo* (una tradición sustituida por otra) porque agrega esos matices modales de obligación, esperanza, necesidad de que suceda algo que aún no ha llegado, etcétera.

Precisamente por eso, y viendo el problema desde otra perspectiva (la tipológica), la forma sintética (*cantabo*) ha sido reemplazada por una analítica o perifrástica (*cantare habeo*), forma adecuada para la expresión de relaciones dentro de la frase, que Coseriu llama precisamente funciones externas. A una función externa, relacional (relación entre un individuo hablante consciente y su futuro esperado, anhelado, temido, etcétera), le corresponde tipológicamente su expresión a través de una construcción sintagmática o perifrástica, mientras que a una función interna le corresponde una expresión sintética, morfológica (muy adecuado en las lenguas flexivas como el latín), precisamente.

Como puede verse, se trata de un cúmulo de circunstancias que se entrecruzan, de diferente índole, a lo que Coseriu agrega, para completar con más precisión el cuadro, la simultaneidad aproximada del florecimiento y recomposición del así llamado «latín vulgar» (estamos hablando de los siglos II y III d. C.) con la emergencia y dispersión del cristianismo en Occidente, «circunstancia históricamente determinante» (1958: 97). Dice Coseriu:

El futuro latino-vulgar, en cuanto no significa «lo mismo» que el futuro clásico, refleja, efectivamente, una nueva actividad mental: no es el futuro «exterior» e indiferente, sino el futuro «interior» encarado con consciente responsabilidad, como intención y obligación moral (1958: 97-98).

VII. Final

Pocas veces hemos visto en la lingüística escrita en nuestra lengua un pensamiento tan poderoso expresado de una forma tan convincente y minuciosa. Un razonamiento impecable, fiel y coherente a lo largo de todo el texto, una pieza de investigación y de especulación filosófica del más alto nivel, expuesta por un joven profesor extranjero de 37 años en un país sin tradición de estudios ni investigaciones generalizados en esta materia. Es, por decir lo menos, una cuestión excepcional. De esas que son frecuentes en un país que sigue buscándose a sí mismo para anclar en algún lado, que hace esfuerzos y anhela un destino acorde con sus reales posibilidades, que tiene momentos estelares y momentos sombríos, y que de la misma manera que un cuadro de fútbol vende casi de inmediato para el exterior al joven deportista que empieza a descollar, supo hacer (¿lo sigue haciendo?) lo mismo con sus científicos e intelectuales

más destacados. Eugenio Coseriu fue una estrella fugaz en este país, al que contribuyó, como aún no nos imaginamos, a ponerlo en la atención de muchos en el mundo.

Referencias bibliográficas

- COSERIU, Eugenio. *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1958.
- . «Linguistic Change Does not Exist», en ALBRECHT, J. *Enérgeia und Ergon, Band I. Schriften von Eugenio Coseriu (1965-1987)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988, pp. 147-161.
- HAMMARSTRÖM, Göran. «Causality and intentionality in the explanation of diachronic linguistics», en *Enérgeia* V, 2013-2014, pp. 1-4.
- ITKONEN, Esa. «On Coseriu's legacy», en *Enérgeia* III, 2011, pp. 1-29.
- LÓPEZ SERENA, Araceli. «La interrelación entre lingüística y filosofía en *Sincronía, diacronía e historia* de Eugenio Coseriu», en *Onomazein* 45, 2019, pp. 1-30.
- SMITH, Adam. *Sobre la riqueza de las naciones* [Título original: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 1776] (trad. C. Rodríguez Braun). Madrid: Alianza, 1996.

José Pedro Díaz o los recuerdos en tercera persona

Jean-Philippe Barnabé

Universidad de Picardie, Francia

«In my end is my beginning» («En mi final está mi comienzo»): con estas palabras —que recogen el lema de la reina María Estuardo de Escocia— T. S. Eliot cerraba en 1940 «East Coker», el segundo de sus *Cuatro cuartetos*, inspirado por su peregrinación pocos años antes al pueblo natal de sus antepasados, en el suroeste de Inglaterra. A riesgo de desviar quizá un poco el sentido de la frase, que viene a cerrar un largo y complejo círculo iniciado con la inversión de estos mismos términos («In my beginning is my end»), es tentador emplearla en relación a *La claraboya y los relojes*, el pequeño libro de menos de cien páginas que José Pedro Díaz (1921-2006) publicó en 2001, y que resultó ser el último mojón de su obra literaria, desplegada a lo largo de toda la segunda mitad del siglo xx. Ya cerca de un fin que pensaba entonces tener «casi a la vista» (20),¹ Díaz sintió la necesidad de unirlo firmemente con el ya remoto comienzo de su existencia, y dio a conocer esta magnífica evocación de su infancia y de su familia. En su momento el libro pasó algo inadvertido, y al parecer sigue siendo aún conocido y valorado por contados lectores.

No era, en realidad, un texto enteramente concebido y redactado para la ocasión precisa de esta publicación postrera. Varios documentos del archivo del autor, conservado hoy en la Biblioteca Nacional de Uruguay, muestran que había estado trabajando en él durante un período prolongado, en el que había ensayado diversas posibilidades, así como algún título alternativo. De hecho, se podría llegar a considerar que *La claraboya y los relojes* no constituye sino una prolongación, o en el vocabulario de la música, una variación sobre *Los fuegos de San Telmo*, ya que retoma, reformula o desarrolla muchos de los recuerdos relativos a su infancia ya presentes en la

¹ De aquí en más, todas las cifras entre paréntesis remiten a la paginación de *La claraboya y los relojes*. Montevideo: Cal y Canto, 2001.

«novela» inaugural de 1964. Ambos libros vienen a confirmar lo que el autor denomina aquí, en una visión retrospectiva del conjunto de su obra, el «fatal fondo autobiográfico que parece constituir el sostén más profundo de la escritura» (38). La idea exigiría por supuesto ser matizada, ya que no da cuenta de otro sector de su producción, de particular riqueza y originalidad, que explora un registro muy distinto, sin relación alguna con el ámbito de lo personal: la serie de «tratados y ejercicios» inaugurada en 1957 con un breve *Tratado de la llama*, un conjunto de textos que con la mayor seriedad, en el tono neutro y como distante de un discurso enciclopédico o científico, propio precisamente de un «tratado», describen seres, situaciones u objetos muchas veces de carácter meramente imaginario, fantasioso, o hasta fantástico, pero con un evidente trasfondo poético, ya que detrás de un ejercicio verbal que recuerda un poco el *Manual de zoología fantástica* de Borges (publicado, casualmente, el mismo año que el *Tratado de la llama*) abre un sugerente abanico de posibles lecturas alegóricas.²

Así como la palabra *novela* debe ser entrecomillada en el caso de *Los fuegos de San Telmo*, en donde el basamento autobiográfico está siempre a la vista,³ *La claraboya y los relojes* hace de los recuerdos de infancia del narrador otro «sostén» para algo que en buena medida rebasa un simple anecdotario personal, y se entrega a cierta experimentación formal. Para empezar, así como *novela* antes, la misma palabra *narrador* debería ser aquí cuestionada, ya que como lo explica Díaz «no se trata solo de recordar» (37), y nos advierte además luego, ya avanzado el texto, que «el que escribe no está contando nada [...] se está recorriendo a sí mismo» (74). Pero ya antes de estas aclaraciones, la elaboración literaria del material autobiográfico se evidencia, desde el comienzo, en el uso sistemático que hace el autor de la tercera persona para referirse al niño que fue, en un juego que se asemeja al que había practicado muchos años antes (si bien aplicándolo al conjunto de su vida, y con otro

² Al *Tratado de la llama*, impreso en la mítica Galatea, la máquina de impresión que Díaz y su esposa Amanda Berenguer habían adquirido e instalado en su casa a poco de casarse, le sucedieron en 1967 un primer conjunto de *Tratados y Ejercicios*, editado en México, y en 1982 los *Nuevos tratados y otros ejercicios*, publicados en Montevideo.

³ He comentado con mayor detalle este punto en mi prólogo a la edición del libro en la Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 178. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2008, particularmente pp. xi-xvi.

propósito) Joaquín Torres García en su *Historia de mi vida*, uno de los muy escasos ejemplos, en el ámbito hispanoamericano, de una autobiografía en tercera persona. Díaz hace de su infancia el hilo conductor del texto, pero de la primera a la última página evita cuidadosamente todo empleo del *yo*, y recurre con perseverancia a la tercera persona («¿Por qué *está* escribiendo esto?», «Nunca *habló* de eso...»), o bien a diversas formas gramaticales de la impersonalidad («*uno* pensaba que...», «*se* podía andar con...»),⁴ instalando así una sutil distancia consigo mismo, y por ende con los códigos usuales del género memorialista,⁵ distancia que se ve reforzada por la aparición ocasional de una primera persona del plural, que tiende a trascender la dimensión individual de lo referido, para inscribir al lector en una experiencia general, y compartible.⁶

El marco que unifica la sucesión de las doce secciones de *La claraboya y los relojes* es la referencia constante y algo caleidoscópica, más que realmente progresiva y ordenada, al entorno familiar de los primeros años de vida montevideana, en la década del veinte. Más que rememorar sucesos específicos, Díaz intenta rescatar el particular «temple» de esta época de su vida, palabra que emplea en repetidas ocasiones, cuya polisemia y vaguedad se ajustan bien a vivencias íntimas, difíciles de apresar y de transmitir por medios verbales. En sus recuerdos, aquel «mundo rico, pleno, en el que todo sorprendía» (76) era un mundo estable, lento, pautado por pequeños rituales cotidianos, pero ante todo era, en esencia, un mundo cargado de «afectividad» (16, 30), de «calor» (40), de «emoción» (39, 79), palabras todas igualmente recurrentes a lo largo del texto, junto con un adjetivo particularmente idiomático en español, que en cierto modo las abarca y resume todas, y que como «temple» (o «vivencia»), resulta de casi imposible traducción en otras lenguas: «entrañable» (18, 38, 65, 84). La piedra angular de este mundo de los orígenes

⁴ Solo dos «distracciones» ocasionales, casi imperceptibles, respecto a esta norma pueden encontrarse en todo el libro: «Pero todo cuanto ellos tenían que *decirme...*» (p. 55) y «Cuando *llegábamos* a destino el tranvía se detenía...» (p. 89).

⁵ Códigos que por el contrario respeta bien su estricto contemporáneo Antonio Larreta en *El jardín de invierno*, su exitoso «librito de memorias» (en palabras del propio autor) publicado solo un año después de *La claraboya y los relojes*, e ilustrado por muchas fotos de familia y del Montevideo señorial de su infancia.

⁶ «Cuánto de lo que recordamos no fue modelado por nosotros mismos durante la larga travesía que hicieron los recuerdos en nosotros a lo largo de todos esos años?» (p. 45) (otros ejemplos similares en pp. 31, 65, 74-77).

era, en efecto, y el texto lo pone de relieve en múltiples momentos, la presencia, o mejor: la compañía atenta, permanente y sigilosa del padre, de la madre y del querido tío abuelo Doménico. «Sigilo» es justamente otra palabra indicada aquí, si vemos en ella, además de su sentido de «silencio cauteloso» (apropiado, entre paréntesis, a un mundo marcado en todos sus ámbitos por el silencio) también su primer sentido, más concreto y material, de «sello», es decir, a la vez el instrumento que permite estampar un signo en el papel así como la misma marca resultante. Es claro que el afecto permanente de sus mayores fue para el autor la *marca* íntima, secreta («secreto que se guarda de una cosa o noticia» es además también otro sentido de «sigilo») que apuntaló toda su vida, y que en esta hora del recuento y de los adioses, se presenta como el lazo más firme y constante entre el comienzo y el fin, por volver a los términos de Eliot: algo parecido, si se quiere, a esa cinta de Moëbius que tanto fascinó poéticamente a su esposa Amanda Berenguer.

Este carácter profundamente «entrañable» del afecto recibido en su primeros años podría verse cifrado, en lo que se refiere al padre, en dos o tres gestos simples y fugaces, pero nítidamente recordados, tantos años después, por su intensa gravitación emocional: el de ese hombre que apoya levemente la mano en la espalda de su hijo para alentarle (50), o que un día lo alza y lo sostiene para permitirle contemplar desde la ventana de la habitación del piso superior en donde se halla recluido por una enfermedad la alegre fogata encendida en la calle por los niños del barrio para quemar a un Judas (45), y unirse así a la algarabía general. O más aún en una escena, recordada esta con detenimiento y aún mayor nitidez: la de una mudanza a una nueva casa, a muy poca distancia de la anterior, en el centro de Montevideo, un 1.º de mayo (81-82). Ese día el niño, pedaleando en su triciclo «de la mano de su padre», avanza junto con él por el medio de una calle completamente desierta, envuelta en un inusual y sorprendente silencio, llevando así a cabo un «viaje tan pequeño [pero] que se hundió en la memoria hasta profundidades que ignora, y [...] allí permanece con extraña lucidez». Un «pequeño viaje» de complejas, profundas y duraderas resonancias, a las que alude el autor al confesar, sin precisar si con ello se refiere a las inolvidables sensaciones del niño en aquel lejano día de 1927 o bien a las suyas en esta hora crepuscular, tres cuartos de siglo después, que «no sabe lo que significa eso, pero sin duda significa más de lo que directamente dice» (81).

Ahora bien, así como sucedía casi cuatro décadas antes en *Los fuegos de San Telmo*, no es difícil percibir otra vez aquí la fuerte impronta felisbertiana de todo el texto, un nombre que aparece incluso mencionado explícitamente una vez al pasar, ya muy cerca del final (92).⁷ Al enterrar hacia 1940 sus ambiciones de concertista para dedicarse plenamente a la literatura, Felisberto había encontrado él también en lo autobiográfico un «sostén» para la escritura de los tres relatos largos a los que se abocó en los años siguientes, pero como Díaz más tarde, con el propósito de ir bastante más allá de un simple recuento personal de recuerdos. Por eso, *La claraboya y los relojes* combina la enumeración de las selectas imágenes del pasado que van acudiendo poco a poco a la memoria con numerosas disquisiciones sobre la gestación, el desarrollo, las limitaciones o el sentido mismo del proceso rememorativo, en complejos meandros reflexivos de inspiración bastante similar a los que ocupan casi toda la segunda parte de *El caballo perdido*, luego de la brusca interrupción de la rememoración inicial en torno a la «sala de Celina». Otras semejanzas, ya más puntuales, podrían encontrarse en la fuerte oposición que establece más de una vez Díaz entre el tiempo encantado de su infancia y «este escaso y angosto tiempo de ahora» (20), oposición que en un tono ciertamente más tenso y angustioso, y hacia el final resueltamente lírico, vertebra esa misma segunda parte del relato de Felisberto.⁸ O asimismo, en su frecuente mención del impenetrable «misterio» que rodea las imágenes del recuerdo, así como de ese «secreto» del pasado que no llega nunca a revelarse del todo, o más generalmente aún, de todo aquello que resiste a sus indagaciones y que «no [se] sabe», un «no saber» que, al igual que las dos palabras anteriores, aparece regularmente en el discurso narrativo de Felisberto.⁹

⁷ Para la gravitante marca felisbertiana en *Los fuegos de San Telmo*, remito nuevamente al prólogo ya mencionado (en este caso, pp. xvi-xxi).

⁸ Recuérdese el inicio de esta segunda parte: «Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No solo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante».

⁹ Recuérdese esta vez la primera frase de *Por los tiempos de Clemente Colling*: «No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos». En *La claraboya y los relojes*: «[...] las imágenes que se quiere recobrar aparecen como llevando consigo, como un secreto a punto de develar, aquello que, cuando simplemente se vive, queda al margen» (23); «Todo tiene un misterio que no se agota» (25); «[...] quien rememora tiene algo de quien busca *sin saber*

La fuerza de este diálogo intertextual no puede sorprender. Como bien se sabe, José Pedro Díaz dedicó una parte nada menor de su vida de estudioso y crítico literario a la figura de Felisberto, a quien conoció un poco en su juventud, pero a cuya obra empezó a prestarle una atención sostenida a partir de 1965, con su recuperación del manuscrito de *Tierras de la memoria*. En este plano, su esfuerzo más decisivo fue sin duda alguna su edición cuidadosamente anotada de los tres volúmenes de *Obras completas* (1981-83), que además de los textos publicados en vida del autor incluyó todos los manuscritos más o menos fragmentarios accesibles en ese momento, varios de ellos no publicados anteriormente.¹⁰ Entre todos estos fragmentos se encontraba un breve ensayo narrativo aparentemente abandonado, titulado «Primera casa»,¹¹ que formó parte de los variados tanteos escriturales que entre 1940 y 1941 prepararon su hallazgo de la «fórmula» finalmente adoptada para los tres relatos largos,¹² y que es por demás interesante leer en conjunción con *La claraboya y los relojes*, particularmente con su sección (o capítulo) inicial, titulada precisamente «La primera casa»: la casa natal de la calle Julio Herrera y Obes, con su balcón y su «enorme claraboya corrediza», que dejaba al niño contemplar extasiado el inmenso cielo azul cuando llegaba a abrirse en verano, y le hacía «empeza[r] a comprender que el lugar en el que se está siempre está rodeado de infinito» (41). Mucho más que representar un simple marco espacial, la disposición interior de esta casa es inseparable de las figuras que la habitan, y de las distintas escenas familiares que se irán hilvanando luego a lo largo del texto, a las que ensambla y da su «temple» particular: «es a partir de aquella

exactamente lo que ha de encontrar; hay en él un andar tanteando, como quien camina a oscuras [...] de modo que recordar es también acordarse de *algo que no sabemos*» (pp. 22-23) [mi énfasis].

¹⁰ Sin que ello disminuya en nada el mérito y la considerable importancia de este ordenamiento general de la obra, debe decirse que un examen algo más detenido de algunos manuscritos así como la aparición de algunas fuentes entonces desconocidas hacen que cuarenta años después, esta edición (que reproducen todas las «obras completas» que han visto la luz desde entonces, sin excepción, aun cuando no lo indican) necesitaría seguramente varias revisiones, sobre todo en cuanto a los agrupamientos cronológicos que opera (o deja de operar), así como a la «fijación» a veces cuestionable de ciertos fragmentos inconclusos.

¹¹ Tomo III, pp. 154-155.

¹² Remito a mi artículo: «La invención de una fórmula: el “yo” novelesco de Felisberto Hernández», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 4-5. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2011, pp. 178-193.

casa que todo se va desarrollando» (63).¹³ El cotejo entre ambos textos resulta sugerente no solo por la común referencia a la casa de la primera infancia, sino también por el elemento de experimentación formal, en el aspecto enunciativo, también presente, como en el de Díaz, en el breve fragmento de Felisberto, que luego de su *incipit* («En Atahualpa. Allí nací y tengo recuerdos desde un poco antes de los tres años») está enteramente redactado en un curioso y original presente de simultaneidad, y superpone o confunde sutilmente los puntos de vista del niño y del adulto que «ahora recuerda».

Ya casi en la última página del libro, Díaz menciona al pasar un lejano e impreciso recuerdo, al que compara con el «trozo de una vieja fotografía», es decir, con la imagen fija, muy parcial y dañada de un momento feliz, pero ya perdido en las sombras del pasado: la del almuerzo veraniego, al aire libre, de una familia reunida alrededor de una mesa sobre la que se alcanzan a distinguir algunas manchas de luz, producidas por el sol que se filtra a través de un emparrado. «Pero es difícil saber si esto que ahora se recuerda, o que se cree recordar, es algo que realmente ocurrió en aquel momento» (95), observa. Otro paralelo puede proponerse aquí. Hacia 1947, durante su estadía de año y medio en París, Felisberto había redactado esta vez un simple párrafo aislado de gran concentración poética, conservado en dos versiones manuscritas sucesivas y también rescatado por Díaz en su edición. El texto, sin título, comienza con la frase «Muchas veces, antes de pasar al sueño, he recordado a mi familia», y a partir de allí evoca con ternura y velada melancolía una imagen muy similar a la de Díaz, y un poco como ella, entre recordada y soñada: la de otro almuerzo montevideano, el de los miembros de la familia del narrador, a los que al regresar de un viaje y sin ser aún visto por ellos, sorprende reunidos también alrededor de una mesa sobre la que también alternan luz y sombra: «Ocupa-

¹³ «Hoy la calle es muy diferente; aquella casa ya no se puede encontrar, porque en el lugar donde estaba se levanta ahora un edificio de apartamentos» (p. 13), anota Díaz al pasar, en una frase cuya velada melancolía no puede dejar de recordar el comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling*, cuando Felisberto evoca la desaparición de las quintas señoriales de la calle Suárez que conoció en su infancia. Vale quizá la pena recordar aquí los versos que en el poema de Eliot siguen inmediatamente al ya citado verso inicial, y que suministran el primer elemento de la amplia reflexión sobre el tiempo en que consiste el poema: «Las casas / se suceden: se levantan y caen, / se derrumban, se amplían y trasladan, / se destruyen, se restauran, ocupa / su lugar el campo abierto, una fábrica, / el camino».

dos ante sus pequeñas comidas y su poco de felicidad, parecían olvidados de mí». Y como anticipando la duda de Díaz sobre la realidad de su recuerdo y volviéndola aún más compleja, agrega: «*la vi* [la familia] sin hacer ruido *como si la recordara*, y ya supe que después aquel recuerdo me seguiría». ¹⁴

Una tercera coincidencia, particularmente llamativa, podría rastrear en la octava sección del libro, que trata de la escucha, en una «Victrola», el memorable «mueble maravilloso» que da título a la sección, de los discos con los que el padre de tanto en tanto llegaba a la casa como en posesión de un pequeño tesoro. Este propiciaba una verdadera ceremonia, de orden iniciático, casi religioso, preparada y llevada a cabo con la lentitud, el recogimiento, el respeto y la solemnidad requeridas por un momento verdaderamente excepcional, una ceremonia que padre e hijo compartían a solas, y cuyo recuerdo pervive en el adulto gracias también a algunos de los objetos en los que se centraba: «Siempre recordará —lo conserva todavía, además— el álbum, que entonces le parecía imponente, que guardaba los discos en los que estaba encerrada la Novena Sinfonía» (61). Es difícil no pensar, leyendo estas páginas, en las que Felisberto le dedica en *Por los tiempos de Clemente Colling* a las diferentes expresiones y actitudes adoptadas, sin tener conciencia expresa de ello, por los asistentes a una ejecución musical para manifestar su sentimiento de participar en un momento superior de la vida, o más aún, un poco antes, en aquellas en las que rememora sus propios sentimientos al escuchar en su niñez por primera vez a su maestro tocar el piano, con palabras que la imaginación podría fácilmente atribuir al niño de *La claraboya y los relojes*:

Sentí por primera vez lo serio de la música. Y el placer [...] de pensar que me vinculaba con algo de valor legítimo. Además sentía el orgullo de estar en una cosa de la vida que era de estética superior: sería un lujo para mí entender y estar en aquello que solo correspondía a personas inteligentes.

A modo de coda

En todo lo que antecede me he limitado, como se ha visto, a un comentario acerca del último libro de José Pedro Díaz, renunciando

¹⁴ Tomo II, p. 209 [mi énfasis].

a un panorama más abarcador y más habitual quizá en este tipo de homenajes (originados en el centenario de un nacimiento), que incluyera el resto de su obra narrativa, así como la muy original serie de sus «tratados y ejercicios», sin olvidar tampoco su vasta labor de crítico, docente y editor. Más específicamente aún, el comentario se ha ido focalizando gradualmente sobre la fuerte impronta felisbertiana de este último libro. Hay una buena razón para ello, que aparecerá claramente, creo, en esta breve segunda parte del ensayo, en la que quisiera evocar, como una forma menos académica y más emotiva de homenaje, y ya que tanto se ha tratado de la memoria en la primera parte, mi recuerdo personal de su figura, inseparable en muchos aspectos del de su esposa Amanda Berenguer.

Conocí a José Pedro Díaz en el invierno montevideano de 1992, que coincidía para mí con las vacaciones del verano europeo, puesto que yo vivía entonces en Francia, en donde estaba comenzando mi tesis doctoral sobre la obra de Felisberto. Mi interés, más precisamente, era examinar todos los manuscritos a los que (me) fuera posible acceder, para llegar con ellos a un enfoque que esperaba relativamente novedoso del conjunto de su obra, inspirado en lo que estaba en aquel momento dando sus primeros pasos (en buena parte en Francia, justamente), y que se conocía bajo el apelativo de *crítica genética*. En el ámbito de la literatura hispanoamericana, esta tenía un acogedor espacio de desarrollo en la espléndida colección *Archivos*, que fundó y dirigió hasta su fallecimiento, con pasión y grandes aciertos, el italiano Amos Segala (1931-2016), y que comprende muchas ediciones a mi entender insuperables y definitivas (la del *Martín Fierro* de Élide Lois es el primer ejemplo que me viene a la mente), acompañadas en cada caso por una variada y cuidadosa selección de estudios críticos. Amos Segala, a quien yo había conocido poco antes gracias a mi director de tesis, el gran hispanista francés Claude Fell, se mostró muy interesado en mi perspectiva genética, ausente en el volumen dedicado a Felisberto que casualmente se hallaba en ese momento en preparación en la colección, junto con otros, y me propuso incluirla allí bajo forma de un ensayo. La coordinación general de esta edición le había sido encomendada a José Pedro Díaz, y así fue como un día de aquel invierno del Sur llegué a tocar timbre en su casa de la calle María Espínola, llamada originalmente Mangaripé (un bonito nombre guaraní que junto con tantos más fue tristemente borrado de la lista de las calles montevideanas por una decisión difícil de comprender). Como se sabe, José Pe-

dro y Amanda se instalaron en esa casa en 1947, que habían hecho construir en el barrio de Punta Gorda, en aquel entonces una zona poco poblada de la ciudad, en la que hasta sus últimos días ambos vivieron, escribieron y recibieron a sus numerosos amigos, convirtiéndola poco a poco en uno de los lugares míticos de la literatura uruguaya de la segunda mitad del siglo xx.

José Pedro y Amanda no me conocían, pero me recibieron de la mejor manera posible, con la mayor simpatía y calidez, y con un interés inmediato por el motivo de mi visita. Yo conocía al dedillo todas las notas que figuraban al final de cada uno de los tres tomos de la edición de José Pedro, publicada unos diez años antes, que eran naturalmente mi punto de partida en materia de manuscritos, y era por consiguiente lógico que me dirigiera a él para poder hablar de todo aquello. Tuve rápidamente la agradable sorpresa de comprobar que conservaba una gran parte del material que había descrito en sus notas, y empecé a mirar allí, junto con él, todo ese conjunto de cuadernos y de hojas sueltas de los más diversos formatos y calidades de papel, con esa fascinación y ese sentimiento, que ha sido descrito más de una vez, de haber llegado en ese instante al corazón vivo y palpitante de la creación literaria, casi hasta la persona misma del escritor, el sentimiento exacto que mueve al protagonista de los *Aspern Papers*, la extraordinaria *nouvelle* de Henry James.

A esta primera visita siguieron luego otras más, durante ese mismo invierno, en las que bastante pronto el examen de los manuscritos fue complementado —a veces hasta suplantado— por largas conversaciones entre nosotros tres, ya que Amanda siempre estaba felizmente presente, aportando su encanto y su alegría de vivir, y también los poemas que estaba escribiendo en ese momento, que muchas veces proponía leerme en voz alta mientras tomábamos el té que preparaba ritualmente en ocasión de cada una de mis visitas, alrededor de la pequeña mesa de la salita en la que me recibían en aquellas tardes invernales, y en la que se refugiaban del frío imperante en otros espacios de la casa. Todo aquello era para mí extremadamente interesante y placentero. A la dulzura de Amanda se sumaba la excelente disposición de José Pedro hacia mi trabajo, así como su gentileza en el trato, unida a algo que yo apreciaba particularmente en él, su elegancia verbal, que sentía propia más bien de otra época del Uruguay.

A esto último debo agregar y subrayar aquí su extrema generosidad. Cuando ya nos conocíamos un poco mejor, él me ofreció un día, de manera enteramente espontánea, prestarme todos aquellos manuscritos, algo que yo recibí con el mayor contento posible, ya que me hubiera sido difícil dedicarles en su casa todo el tiempo y la atención meticulosa que requería el trabajo que tenía en mente, y que iba esbozándose de manera cada vez más precisa gracias a lo que empezaba a sugerirme aquel abundante material. Este comprendía, entre muchas otras cosas, una joya: el manuscrito prácticamente completo de *Tierras de la memoria*, el tercer relato largo de Felisberto, abandonado sin publicarse hacia 1944, por el que yo tenía (y mantengo) una debilidad muy especial. Tuve así la gran fortuna de poder disponer de todos aquellos papeles —hoy conservados en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay— durante un tiempo prolongado, ya que José Pedro había depositado en mí su plena confianza, sin ponerme en ese sentido ningún límite. Así, en buena parte gracias a esta ayuda decisiva (dejo de lado otras, que se sumaron a esta, pero que no viene al caso detallar aquí), pude completar mi tesis y defenderla en una universidad francesa, cinco años más tarde.

Por la desafortunada oposición de su hija menor, la proyectada edición de Felisberto en *Achivos* finalmente nunca pudo llevarse a cabo, pero de todos modos para entonces mi relación de afecto (quiero creer que recíproco) con José Pedro y Amanda se había afianzado plenamente, ya sin la mediación de Felisberto, gracias a varias visitas sucesivas más, durante otros inviernos, y hasta algún verano, en el que recuerdo haberme sentado a conversar con él en la amplia sala de la entrada de la casa en donde se hallaba una parte de su inmensa biblioteca, y en la que el calor de la estación permitía, ahora sí, permanecer agradablemente. Cada una de estas visitas, y especialmente las que yo les hacía poco antes de regresar a Francia en alguno de mis tantos viajes transatlánticos, comportaba también otro ritual, además del té compartido: el de la despedida, cuyo recuerdo me sigue conmoviendo porque toca fibras muy profundas de mi propia historia. Llegado el momento de separarnos, no se sabía bien por cuánto tiempo, José Pedro y Amanda me acompañaban hasta la puerta de calle, y allí los dos bien juntos, él con su mano sobre los hombros de ella, un poco quizá como su padre la había puesto sobre los suyos aquel lejano 1.º de mayo de su infancia, me miraban alejarme con una hermosa sonrisa, moviendo sus manos en

el aire para hacerme el signo del adiós, con una expresión de cordialidad y de ternura que persistía hasta que a la vuelta de la esquina ya no podíamos vernos más. Esta es la imagen más entrañable, para retomar el término de *La claraboya y los relojes*, que conservo de ellos dos, a través de los años que se han ido acumulando desde que la casa de Mangaripé quedó vacía.

Viraje y narración: el bellismo fundamental de Emir Rodríguez Monegal

Francisco Javier Pérez

Academia Venezolana de la Lengua

Cuando en el año 1975, Agustín Millares Carlo anota *El otro Andrés Bello* en su bibliografía sobre el humanista caraqueño, lo hace sentenciando la tarea del crítico con palabras parcas y esenciales. Le bastan solo dos: «Obra fundamental». Sin quererlo o, quizá, con sapiente intención, el maestro canario traza el mejor itinerario para comprender el sentido de una obra tan fundamental para el bellismo contemporáneo como lo es el libro del estudioso uruguayo Emir Rodríguez Monegal, del que celebramos el centenario de su nacimiento.

Fundamental será el rasgo animador de su acercamiento a Bello. Le interesa más la *otredad* que la *identidad*, a contracorriente con el que ha sido el motivo central en un siglo de historia previa del bellismo. Frente a la cuestión de quién es Bello, con miras al establecimiento de certezas interpretativas, Monegal se plantea dudas de identidad conceptual haciendo que en su investigación bellista sean más firmes las hipótesis y más endebles las teorías, esas que habían caracterizado la tradición crítica sobre el humanista venezolano-chileno. Monegal será el primero en vislumbrar cuánto reportan al conocimiento bellista las incertidumbres y los titubeos críticos. El mito sobre la infalibilidad de Bello está siempre servido, tanto como el cuestionamiento sobre su inmutabilidad. Como un faro en medio de la tormenta, está allí para recordarlo siempre el auspicioso libro de su bisnieto Joaquín Edwards Bello, *El bisabuelo de piedra*, del año 1978. Monegal será, pues, el primero de los críticos de Bello en encauzar su reflexión sobre un viraje y no sobre un rumbo.

Por otra parte, el crítico está convencido de que no es posible lograr (al menos no todavía) el deslinde entre la biografía y la obra literaria. Quizá, no sea necesario del todo y por ello procede a encajar la una en la otra sin crear la vida de Bello como el asunto rey y sin hacer del análisis literario rudo como un modo único de actuación

crítica. Al contrario, Monegal está ganando a hacer de la vida y obra de Bello una sola narración, un cauce único alimentado por innumerables afluentes. Es aquí donde el viraje y la narración se juntan. Es aquí donde el sentido de la crítica adquiere su valor y en donde el biografismo ejercita sus mayores capacidades.

Verdades y mentiras

La evaluación sobre la significación de Bello, tanto de su vida como de su obra, ha estado muchas veces conducida por el terrible binomio de lo que es verdadero y de lo que es falso. Así lo ha dejado claro uno de sus estudiosos venezolanos más eximios. Efectivamente, Oscar Sambrano Urdaneta captura esta fotografía crítica y la rubrica en su imprescindible libro *Verdades y mentiras sobre Andrés Bello*,¹ que no me cansaré de recordar, pues asienta una situación que Bello tuvo que enfrentar en vida (en especial, la acusación sobre su infidencia a la causa republicana y sobre su rechazo al proceso de emancipación que estaba en marcha en su tiempo y del que él formó parte muy activa, no con las armas como Bolívar, sino con el pensamiento) y que ha tenido que sortear después de muerto, producto de animadversiones y sectarismos ideológicos de toda laya.

Instalado en el centro de estas posiciones, Rodríguez Monegal va a ocuparse de una de las más ácidas mentiras que hayan podido fraguarse sobre Bello: su asidero clasicista imperturbable frente a su repudio inclemente al Romanticismo, desde la perspectiva literaria en ambos casos. Monegal va a cuestionar estas dos simplificaciones por lo que tienen de inexactas y por lo que comportan de falta de equilibrio, condiciones capitales de toda crítica literaria que quiera ganarse el respeto.

Para desarticular el sinsentido de estas injustas calificaciones, va a reconstruir el itinerario general seguido por la crítica hacia Bello y lo hará señalando el punto de origen desde donde parten estas equivocaciones. Una vez más, el nombre de José Victorino Lastarria —el discípulo infiel— vuelve a mencionarse como responsable de estos entuertos. Monegal determina que a Lastarria se le deben

¹ Ha sido editado en dos oportunidades en Caracas. La primera, en el 2000, por La Casa de Bello; y la segunda, en 2005, por la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

las primeras motivaciones y responsabilidades sobre el cambio en la apreciación de lo que Bello había representado para la cultura chilena, en particular, y americana, en general:

Esta simplificación —quizá seductora por su implícita simetría— fue divulgada por los interesados y en particular por José Victorino Lastarria en sus *Recuerdos Literarios* (1878), a quien preocupaba mucho aparecer como abanderado chileno de los románticos a pesar de los equívocos de su verdadera posición (1969: 14).

Repudiando en su conjunto y en sus detalles la visión que Lastarria ofrece de Bello, que había sido su maestro a partir del año 1842, el crítico uruguayo va a destinar la sección titulada «Los recuerdos de Lastarria», en el sexto capítulo de su libro, a desmoronar el edificio de imprecisiones, sectarismos y rencores que el discípulo había vertido sobre el maestro, en un apartado verdaderamente magistral por su empeño vindicativo hacia el sabio.

Lastarria intentaba aminorar la influencia positiva que Bello había tenido en la construcción de la nación chilena y no tuvo mejor idea que contraponer maliciosamente la figura del venezolano a la del español José Joaquín de Mora. El paso de Mora por Chile, de no más de tres años, resultó positivo en relación con la enseñanza superior. Bello había hecho cuestionamientos en cuanto al galicanismo en la enseñanza y al estilo retórico con el que Mora escribe su *Oración inaugural*, en 1829. No había mucho más que decir y quedaba claro que estas dos figuras no eran comparables y por ello no tenía sentido enfrentarlas. Bello y Mora continuaron, después de su episódica polémica, cosechando una buena amistad, basada en el mutuo respeto. Mora apoyó abiertamente, desde su sillón en la Real Academia Española, que se nombrara a Bello como miembro honorario de la corporación, en 1851, y, pasados muchos años, hizo gestiones para que la institución madrileña publicara los trabajos de Bello sobre el *Poema del Cid*, cosa que lamentablemente nunca sucedió.²

El resultado de los desaciertos lastarrianos no fue otro que creer que la influencia que Mora había ejercido sobre el propio Lastarria era equivalencia a la que había ejercido sobre la cultura chilena. En

² Cf. Alamiro de Ávila Martel. *Mora y Bello en Chile, 1829-1831*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1982, p. 44.

este punto, la figura de Bello lucía indestronable, más allá del trato injusto que recibe de su discípulo.

El rencor de Lastarria irá en aumento con el tiempo al considerar a Bello como un reaccionario, arcaizante y prohispanico. Monegal observa que lo que Lastarria cuestiona en Bello es lo mismo que admira en Mora:

[Mora] también se formó en Inglaterra, fue discípulo y amigo personal de Bentham, en sus clases enseñaba por Heinecio y por Blair. Todo esto lo olvida o lo tergiversa Lastarria en su afán de presentar a Mora como jefe de una escuela literaria que Bello habría desvirtuado (1969: 243).

Crítica a Bello por sus ideas y por su método de enseñanza. Ideas y métodos que a la luz de hoy no son sino asideros de modernidad. Los hábitos didácticos del caraqueño que el chileno califica de retrógrados e ineficaces son hoy las mejores maneras para enseñar cualquier materia humanística: libertad de pensamiento, fomento del espíritu crítico y asidero de la interpretación documental cierta.

Rodríguez Monegal, al seguir en detalle y con justicia la polémica que Lastarria construye cuando publica sus *Recuerdos literarios*, cumplidos trece años de fallecido Bello, no hace sino simbolizar en este hecho el decurso futuro que caracterizará la recepción bellista, siempre un pendular entre extremos irreconciliables.

Lastarria no hace sino allanar el terreno para que otras discusiones fructifiquen. La más importante de todas las polémicas será la que enfrente a un Bello clasicista con un Bello romántico, tratando de confirmar que solo el espíritu clásico lo define y que todo lo romántico le es ajeno.

El viraje es el rumbo

Frente a todo lo anterior, Rodríguez Monegal va a proponer un rotundo viraje de miras e intenciones críticas, que sirvan para reencauzar el rumbo de sus investigaciones críticas y de las de toda la crítica sobre la materia literaria en Bello. El daño que Lastarria hizo será entendido desde una perspectiva histórica, comprendiendo que toda la crítica bellista se vio condicionada o alterada hasta bien entrado el siglo xx, y durante ese largo período se quiso solo entender

al poeta y crítico literario neoclásico, que está en Bello tanto como en Goethe, Byron, Keats y Hugo; románticos por donde se los mire. El Romanticismo originario, hay siempre que recordarlo, no fue sino el resultado del cruento debate entre la admiración por la estética grecoromana y la fascinación por la imaginación medieval. Nunca el Romanticismo fue una sola de estas dos entidades.

La reflexión del bellista uruguayo debe entenderse como una declaración de intenciones que marcará un cambio de rumbo en la evaluación de la poesía y crítica literaria escrita por Bello:

De Lastarria fue a parar a los historiadores de la literatura hispanoamericana, demasiado atareados casi siempre para leer todo de nuevo, demasiado inclinados a aceptar cualquier fórmula que evite mayores análisis. La interpretación de Bello como enemigo del Romanticismo ha venido rodando y rodando, de manual literario en manual literario, copiando el nuevo historiador a su inmediato predecesor, hasta convertirse hoy en lugar común de la crítica, contra el que muy pocos han sabido reaccionar (1969: 14).

Este giro determinará el objetivo y desarrollo de la investigación, erudita y emocionante, que Monegal ordena en las casi quinientas páginas de su libro, que transforma la recepción sobre Bello y que hace historia, él mismo, en los estudios bellistas modernos.

El estudioso uruguayo nos revela sus intenciones y más adelante veremos cómo nos adelantará, también, sus conclusiones:

Si algo pretende demostrar esta investigación sobre la obra literaria de Andrés Bello es que no le cabe la exclusividad de ninguno de los dos nombres que batallaron sobre él y sobre la literatura hispanoamericana en la primera mitad del siglo XIX. Bello fue neoclásico y fue romántico y, sobre todo, fue algo más: fue él mismo. El estudio de su biografía literaria y de la evolución paralela de su obra crítica y poética, así como el examen del tiempo que le tocó vivir, permitirá demostrar (espero) la inutilidad de poner sobre su obra un rótulo exclusivo (1969: 15).

La biografía literaria

La publicación de *El otro Andrés Bello* va a impactar en los estudios bellistas, pues nada similar se había hecho antes en relación con una faceta del quehacer creativo del sabio caraqueño. Lo novedoso

en la propuesta de esta obra será que busca concertar un tópico de investigación (romanticismo en Bello) y seguirlo en la vida de Bello, entendida principalmente como un hecho literario. De esta suerte, el conjunto va a superar el tópico duro de investigación para permitir su intromisión en la biografía de Bello, que termina entendida como biografía literaria, casi en exclusiva.

Este último empeño hará que el libro de Rodríguez Monegal establezca una clara diferencia entre su biografía literaria y las dos más destacadas biografías de Bello anteriores (la de Miguel Luis Amunátegui³ y la de Rafael Caldera)⁴ y que ofrezca insumos nuevos a las biografías posteriores más destacadas (las de Fernando Murillo Rubiera,⁵ Luis Bocaz,⁶ Antonio Cussen,⁷ Iván Jaksic,⁸ Pedro Cunill Grau⁹ y Joaquín Trujillo Silva).¹⁰ Si quisiéramos reducir la materia con rótulos, podríamos decir que el trabajo de Rodríguez Monegal hace avanzar la materia biográfica al circunscribir la vida de Bello a un problema de problemas en función de la narración biográfica.

Las biografías clásicas se empeñan en acumular la mayor cantidad de testimonios de primera mano sobre el maestro, como es el caso de la firmada por Amunátegui; o en segmentar los saberes y las disciplinas de Bello y a partir de allí contar la vida del sabio, como lo quiere Caldera.

Las biografías modernas se esforzarán por: 1) entrelazar la vida de Bello con su pensamiento y así lo establece Murillo Rubiera; 2) reconstruir la vida de Bello como organizador cultural de los territorios americanos, como señala Bocaz; 3) contar la historia de los días de la Independencia y de su protagonista desde la mirada de Bello, como Cussen resuelve; 4) definir gracias al seguimiento de la vida de Bello su significado para la historia moderna de América Latina,

³ *Vida de don Andrés Bello*. Santiago de Chile: Impreso por Pedro G. Ramírez, 1882.

⁴ *Andrés Bello*. Caracas: Parra León Hermanos-Editores, 1935.

⁵ *Andrés Bello. Historia de una vida y una obra*. Caracas: La Casa de Bello, 1986.

⁶ *Andrés Bello. Una biografía cultural*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2000.

⁷ *Bello y Bolívar* (trad. Gustavo Díaz Solís). Caracas: La Casa de Bello, 1995.

⁸ *Andrés Bello. La pasión por el orden*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2001.

⁹ *Andrés Bello (1781-1865)*. Caracas: Fundación Bancaribe / El Nacional, 2006.

¹⁰ *Andrés Bello: libertad, imperio, estilo*. Santiago de Chile: Editorial Roneo, 2019.

objetivo final del trabajo de Jaksić; y 5) observar en el decurso biográfico el funcionamiento de los conceptos de libertad, imperio y estilo, como propone Trujillo Silva.

El otro Andrés Bello, en su privilegiada situación intermediadora, será una biografía que se favorecerá de los aportes anteriores (desde el descubrimiento del personaje hasta la asimilación sobre la diversidad de saberes en su obra portentosa) y que, así mismo, aportará muchos favores a la investigación biografista posterior (desde la concepción organizadora, hasta las decisiones sobre la narración biográfica). Su destino será hacer fecundar la materia bellista.

La narrativa de la crítica

El propósito mejor logrado de Monegal será la de entender la biografía como una narración: «lo que este libro ofrece es algo más que un examen de la obra de Bello: es también una narración de su vida *literaria*» (1969: 450). En esta concepción, la biografía como género debía contar la historia de una vida. Y, en el caso de la vida de Bello, hasta ese momento no había sido contada sino testimoniada. Amunátegui, fundamentalmente, se había esforzado por ofrecer el mayor número de informaciones, pero sin lograr un conjunto armónico en donde pudieran esclarecerse las distintas direcciones que hacia Bello llevaban o que desde Bello partían.

Pero concebir la biografía como narración implicaba, además, que no se narrara todo el conjunto de opciones, que en el caso de Bello suponía (y sigue suponiendo) una limitación producto de la diversidad de ocupaciones, actuaciones y saberes que están relacionándose en su vida:

Fue diplomático y político, senador e internacionalista, rector de la Universidad de Chile y jurisconsulto, gramático y hombre de ciencia. Bello fue tantas otras cosas que no rozan la literatura o que la rozan tangencialmente que para trazar su biografía completa se requeriría un equipo de expertos en todas las ramas del saber humano (1969: 450).

La única posibilidad provenía de la selección de uno o algunos de ellos para cumplir cabalmente el objetivo de bosquejar lo que fue (o pudo ser) la existencia de este patriarca multifacético de la sapiencia hispanoamericana. Y ello será lo que haga Rodríguez Monegal.

Centrará la narración biográfica en el elemento literario y, en casos obligados, la hará contrastar con otros ámbitos de consideración sobre la vida de Bello.

Si bien Monegal, en consonancia con el bellísimo del tiempo en que escribe, ordena muchos de sus conceptos y análisis en conexión con la terna de ciudades en las que la vida de Bello transcurrió (Caracas, Londres y Santiago de Chile). Lo hace apostando más a los contenidos literarios que hicieron su aparición en dichos lugares, que en *El otro Andrés Bello* aparecen marcados por los signos de su quehacer poético y crítico, al que habría que sumar sus importantes trabajos de traducción.

La obra se divide en tres partes. En la primera, compuesta por tres capítulos, Monegal procede con la exposición sobre la vida y el tiempo de Bello en Caracas; orígenes de muchas de sus futuras vocaciones. Los capítulos segundo y tercero nos trasladan al Londres del duro exilio y de la madurez primera. Se explora en ellos, con una riqueza de datos y con una destreza de análisis, la significación que el nutrido ambiente filosófico, literario y científico londinense tuvo sobre un autor que ya entraba en su etapa de consolidación intelectual. Es el tiempo de creación de sus silvas americanas, de sus empresas periodísticas capitales (la *Biblioteca* y el *Repertorio* americanos), de sus atisbos románticos, de sus primeras incursiones en el estudio de la poesía medieval, de sus primeras traducciones, de su conocimiento de la filosofía escocesa y de su intercambio con el exilio español e hispanoamericano. La segunda parte, integrada por los capítulos cuarto, quinto y sexto, narrará la aclimatación ardua que Santiago de Chile le exigió al venezolano, tanto como las acciones concretas en favor de la organización cultural del país austral y las discusiones públicas con el argentino Domingo Faustino Sarmiento, el autor del *Facundo*, sobre Neoclasicismo y Romanticismo. La tercera y última parte de la obra, compuesta por los capítulos séptimo y octavo, vendrá a culminar la historia de la vida ejemplar de Bello con los años de las grandes producciones: el *Análisis ideológico de los tiempos de la conjugación castellana*, la *Gramática de la lengua castellana, destinada al uso de los americanos*, de la traducción de la *Biografía de Lord Byron* de Villamain, la *Cosmografía*, el *Compendio de la historia de la literatura*, el *Discurso de Instalación de la Universidad de Chile*, la versión de *La oración por todos* de Víctor Hugo, el *Código civil* y la *Filosofía del entendimiento*, y con los años de la

consagración del amplio magisterio conquistado por «el gran viejo», como le llamaba Gabriela Mistral.

Uno de los aciertos indiscutibles de Monegal ha sido la puesta en práctica de un estilo de biografíar que, como hemos visto, implicaba circunscribir la materia a la vida y tiempo de su personaje, y, en lugar igualmente destacado, producir el relato de esa materia temporal y vital como si de una verdadera novela se tratara. Son muchos los momentos de *El otro Andrés Bello* en los que el texto nos inmiscuye vívidamente¹¹ en el relato y nos hace sentir que leemos la novela de una vida; sin abandonar nunca las referencias documentales y los apoyos histórico-críticos exigidos por el biografismo moderno.

La crítica de Monegal será una que narre para contar, para explicar y para convencer. No se conformará con la discursiva crítica científica solamente, sino que intentará siempre que lo contado — eso que finalmente constituye lo que sabemos de un personaje del pasado— se imponga a las maneras de la internacional crítica, pues busca cautivar mostrando el encanto de una vida y no acumulando datos de toda índole que, por más valiosos que puedan ser, desvirtuarían el espíritu del texto biográfico. Su praxis biográfico-crítica tiene en su libro de Bello, tanto como en los escritos sobre Quiroga y Borges, una de sus más grandes realizaciones. Sin proponérselo, inscribe su biografía de Bello en la historia del arte biográfico hispanoamericano.

La nota complementaria

El crítico científico, que ha estado tan controlado en *El otro Andrés Bello* por el crítico artista, necesita también recuperar su voz y lo hace cuando la biografía ya ha terminado, en la «Nota complementaria» con la que la obra alcanza su verdadero final. La pieza es necesaria y se desgasta en observaciones de metacrítica, en donde el crítico reinventa la crítica.

¹¹ Lo *vivo* en Bello ha sido muchas veces destacado, frente a los que creían que su figura estaba ya muy superada. Quizá, de los mejores ejemplos sea el de Germán Arciniégas, que se encarga de escribir *El pensamiento vivo de Andrés Bello* (Buenos Aires: Losada, 1946), como primer número de la Biblioteca del Pensamiento Vivo.

Aunque lo deja claro desde el comienzo del libro, el trabajo de Monegal guardará una relación sanguínea con la biografía de Amunátegui. Cuestiona, corrige y completa lo hecho por el maestro chileno, pues no supo expresar con claridad la paralela evolución entre la poesía y la crítica; motivación principal de lo hecho por Monegal. Admirando a Amunátegui por la periodización tripartita de las tres ciudades, le reprocha que no se diera cuenta de otras divisiones, ni de la simultaneidad de otros procesos y, menos, que no diera importancia a las polémicas que tanto dibujaron el pensamiento de Bello.

Justifica el trazado literario de su biografía, cuya novedad ha quedado dicha. Repone la creación de Bello en el marco histórico en que creció intelectual y estéticamente. Resalta la cercanía de Bello tanto con Horacio como con Hugo, al punto de contaminar «el texto romántico de uno con las reflexiones clásicas del otro» (1969: 451). Apoya solo las consultas de fuentes primarias, especialmente las periódicas, para producir conocimientos, visiones y análisis no ensayados antes. Muy destacado en este punto, el logro del crítico uruguayo al advertir que no solo Bello se nutrió del Romanticismo durante su época inglesa, sino que fue el primer viajero hispanoamericano «que llega a tierras románticas» (1969: 452) y se trae a América los temas, autores y estilos de esa tan influyente escuela literaria.

Algo de recepción para terminar

El libro bellista de Rodríguez Monegal constituye uno de los aportes más sólidos a esta rama de estudios durante el siglo xx. Lo consideramos un tratado de gran relevancia, pues sin él no podríamos avanzar en muchas materias determinantes sobre Bello. La indiferencia no cabe cuando nos hemos acercado a una obra tan bien hecha como esta. La complejidad de su estudio, no otra cosa que una mirada al universo profundo que Bello representa cargando con posibilidades innumerables de apreciación, interpretación y aporte, no le impiden al crítico escritor que conciba una erudición fresca y franca que tanto bien ha hecho desde entonces al bellísimo contemporáneo. En este sentido, Monegal le devuelve a Bello a los lectores generales y cultos, después de arrancárselo a los especialistas.

El otro Andrés Bello no ha envejecido como ha ocurrido con otros excelentes estudios sobre esta figura. Al contrario, y a pesar de no

contar con nuevas ediciones, sigue manteniéndose como referencia de primer orden para el conocimiento del sabio. El alcance de su propuesta ha sido matizado por autores actuales¹² y eso en nada le resta sus méritos mayores. Se apoyan en esta obra todos los estudios que busquen desarticular la fuerza neoclásica frente a la romántica, resultado del rico ambiente literario vivido por el humanista en Londres.¹³ Otros estudiosos lo siguen entendiendo como imprescindible.¹⁴ En la obra colectiva *Andrés Bello y los estudios latinoamericanos*, a cargo de Beatriz González Stephan y Juan Poblete, además de referenciarse el libro de Monegal en el treinta por ciento de los trabajos compilados, los editores destacan su situación de alteridad como instrumento conceptual de notable impacto.¹⁵

Cuando se ha cumplido más de medio siglo de su publicación, *El otro Andrés Bello* ha confirmado que la calificación del maestro Agustín Millares Carlos no era gratuita, sino, al contrario, absolutamente exacta para el establecimiento de la posición que dentro del bellismo contemporáneo ocupan este libro fundamental y su brillante autor.

¹² «Otros eruditos que deben ser destacados por su contribución al conocimiento de Bello, especialmente de sus años en Londres, son Alamiro de Ávila, Arturo Ardao y Emir Rodríguez Monegal, aunque la obra de este último (*El otro Andrés Bello* [Caracas, 1969] exagera, a mi parecer, las conexiones de Bello con el romanticismo inglés)». Cussen, *Bello y Bolívar*, p. 209.

¹³ «[...] ha sido expuesto ya con detalle [...] sobre todo por Emir Rodríguez Monegal, en efecto, en su *El otro Andrés Bello* este crítico dedica el segundo capítulo al entorno cultural que este encuentra en Londres, y su actuación en ese medio [...]; el tercer capítulo ahonda algunas de estas consideraciones y agrega otras, particularmente las relativas a su creación, su participación editorial y sus contactos con otros hispanoamericanos soterrados [...]. Rodríguez Monegal aportó en su estudio, en efecto, *otro Andrés Bello*, superando la muy repetida filiación virgiliana de los poemas escritos en Londres». Durán Luzio, 1999, p. 87.

¹⁴ «Es admirable como estudio biográfico, aunque verse fundamentalmente sobre aspectos literarios, la obra de Emir Rodríguez Monegal, *El otro Andrés Bello* (1969)». Jaksic, 2019, p. 47.

¹⁵ «Ya en 1969, Emir Rodríguez Monegal creía necesario titular su estudio de Bello, *El otro Andrés Bello* para destacar no al autor que los primeros capítulos de las historias literarias nacionales todavía describían cómodamente como un poeta neoclásico, sino para subrayar su mezcla americanista de dicción y poesía clásicas (grecolatinas y españolas) con su experiencia moderna del londres socialmente industrializado y literariamente romántico». González Stephan y Poblete, 2009, p. 5.

Referencias bibliográficas

- DURÁN LUZIO, Juan. *Siete ensayos sobre Andrés Bello, escritor*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1999.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz y Juan POBLETE. Introducción, en *Andrés Bello y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2009.
- JAKSIĆ, Iván. Prólogo, en *Repertorio americano: textos escogidos*. Santiago de Chile: Penguin Clásicos, 2019.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El otro Andrés Bello*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

Tras las huellas de Horacio Quiroga: el viaje a Misiones en 1949

(Informe al director del INIAL)

Emir Rodríguez Monegal

Presentación

La ley n.º 11.032, promulgada el 12 de enero de 1948, creó el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (INIAL) sobre la base de los antecedentes que había dado lugar la labor cumplida por la Comisión de Investigaciones Literarias en los años inmediatamente anteriores. Bajo la presidencia honoraria de Roberto Ibáñez, dicha comisión trabajó fundamentalmente en torno al archivo de José Enrique Rodó, legado al Museo Histórico Nacional y a la Biblioteca Nacional por la última hermana sobreviviente del escritor.

El mismo Ibáñez fue designado director honorario del INIAL como muestra de reconocimiento y apoyo a los estudios y concepciones metodológicas de investigación sobre la producción literaria nacional que había puesto en marcha. Sin embargo, como ya tenía planificado un largo viaje a Europa con una beca otorgada por Enseñanza Secundaria y declarado en misión oficial por el Poder Ejecutivo, alguien debía sustituirlo mientras durara su ausencia. El elegido, Carlos Alberto Passos, funcionario del Museo Histórico y cronista de actividades culturales, asumió como director interino el 23 de junio de 1948 y desempeñó sus funciones hasta los primeros meses de 1950.

Emir Rodríguez Monegal, que ya se proyectaba como un crítico de fuste y desde las páginas del semanario *Marcha* había elogiado con fervor la gestión de Ibáñez y destacado la importancia de los archivos literarios en el ámbito cultural, fue contratado por Passos como investigador del Instituto a principios de julio de 1948, muy poco después de haberse hecho cargo de la dirección.

En ese marco se lo designó como delegado del INIAL ante la Comisión Nacional de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Pero su primera y principal tarea en contacto directo con los materiales vinculados a escritores con los que ya se contaba en el ámbito estatal, consistió en la ordenación de los archivos pertenecientes a Horacio

Quiroga y Julio Herrera y Reissig, lo que le permitió familiarizarse con técnicas de naturaleza documental.

Del legajo del Instituto, que se conserva en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, resulta que Rodríguez Monegal procedió a revisar el inventario de la donación Herrera y Reissig (ofrecida en su mayor parte por la viuda del poeta, Julieta de la Fuente), al fichaje primario del archivo y al relevamiento de su «itinerario bibliográfico». También se ocupó del registro de las piezas que se habían incorporado al Archivo Horacio Quiroga, provenientes de las donaciones de Ezequiel Martínez Estrada y de Darío Quiroga, hijo del escritor, y se abocó a la preparación de la edición anotada del *Diario de viaje a París* (cuyos originales Martínez Estrada había entregado al Instituto) y a la corrección de las respectivas pruebas de imprenta con destino a la *Revista del INIAL*, cuyo único número se terminó de imprimir en marzo de 1950.

Además de la publicación del referido *Diario de viaje a París*, que poco después habría de darse a conocer también como edición independiente de la revista,¹ la gestión más significativa que Rodríguez Monegal emprendió en el marco de sus tareas como investigador del Instituto fue su traslado a Posadas, Misiones, donde Horacio Quiroga había residido y escrito parte muy importante de su obra. El informe al director, del 25 de mayo de 1949, que se publica por primera vez a continuación, le sirvió como base para una nota titulada «Con los desterrados de Horacio Quiroga»,² más tarde convertida en uno de los capítulos de su libro *Las raíces de Horacio Quiroga*, bajo el título «En Misiones, con los desterrados».³

El 3 de mayo del mismo año (1949) había realizado un viaje preliminar a Buenos Aires donde entrevistó a Ezequiel Martínez Estrada y a Darío Quiroga. Al primero ya lo había visitado otro investigador del INIAL, José Enrique Etcheverry, y en esta oportunidad Martínez Estrada confirmó a Rodríguez Monegal lo que le había adelantado a su compañero de tareas:

El ilustre escritor me recibió [en su casa de la calle Lavalle 166, 6.º A] con suma cortesía y aunque fue muy breve la entrevista no desperdió ocasión de reiterarme los motivos de [su] decisión de entregar al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios los preciosos manuscritos y documentos de Horacio Quiroga que obraban en su poder.

¹ Montevideo: Número, 1950.

² *Marcha*, n.º 532. Montevideo, 23 de junio de 1950, pp. 24-23.

³ Montevideo: Asir, 1961, pp. 105-114.

Ya en el informe de mi compañero D. José Enrique Etcheverry —quien iniciara esta misma gestión— ha quedado constancia de ellos.

Este primer informe lleva fecha del 10 de mayo de 1949 y da cuenta precisa de los detalles del encuentro, casi como si fuera una narración o una crónica periodística más que una relación burocrática:

Antes de entregarme las piezas, D. Ezequiel Martínez Estrada las examinó cuidadosamente encareciéndome el valor de muchas. Con verdadera emoción recordó, al azar de la conversación, algunos rasgos de Quiroga y evocó algunos momentos de su vida en común. Ante mi ofrecimiento de lacrar algunas cartas, demasiado íntimas, que hice en nombre del señor Director, me contestó que no era necesario; que confiaba ampliamente en la discreción de quienes las manejarían en el Instituto, y observó, además, que de la única persona que Quiroga hablaba con cierta libertad que podría resultar ofensiva —su colaborador, D. Samuel Glusberg—, estaba enterado del contenido de la alusión por habérsela comunicado el mismo D. Ezequiel Martínez Estrada.

En relación con Darío Quiroga, la reunión prevista tuvo como propósito organizar el viaje a Misiones y se desarrolló en estos términos:

El jueves 5, después de reiteradas comunicaciones telefónicas sin éxito, pude localizar a D. Darío Quiroga y me encontré con él en el Hotel Richmon [sic]. El objeto de mi misión era planear el futuro viaje a San Ignacio, para fotografiar los lugares que habitaba Horacio Quiroga y los que sirvieron de marco a muchos de sus cuentos, así como rescatar todo documento y relevar toda información que pudiera enriquecer el Archivo de Horacio Quiroga. Trazamos un plan y fuimos hasta la oficina del ferrocarril a Posadas. Al día siguiente, viernes 5 fui de mañana a casa de D. Darío Quiroga quien me hizo entrega de algunas ilustraciones para cuentos de Horacio Quiroga, obra de diversos artistas, y de algunos otros documentos que aún conservaba y con los que completaba su donación. Entonces nos despedimos hasta el viernes 13.

La donación a la que se hace referencia se había concretado a principios de ese año, en una ceremonia celebrada el miércoles 12 de enero en el local de la Biblioteca Nacional (ubicado entonces en Eduardo Acevedo 1475), donde funcionaba también el INIAL,

con la presencia del Ministro de Instrucción Pública, Oscar Secco Ellauri, y el propio donante, Darío Quiroga, que había viajado desde Buenos Aires como invitado del Estado uruguayo y al día siguiente pronunció una conferencia sobre su padre en el Paraninfo de la Universidad.

Las gestiones que concluyeron de ese modo, con tal repercusión, se remontaban al año anterior y formaban parte de la estrategia que el dinámico director Passos había definido y puesto en práctica para acrecentar el acervo literario del Instituto, en una línea similar a la promovida por Ibáñez. En una primera instancia, como ya fue indicado, José Enrique Etcheverry fue el portavoz de las encomiendas a cumplir en la capital argentina, encomiendas que tuvieron como destinatarios, en lo que a Quiroga refiere, además de Darío y del mencionado Martínez Estrada, también a la viuda y a la hermana del escritor, María Elena Bravo y María Quiroga de Forteza, respectivamente, y al pintor Carlos Giambiagi.

Para la nueva etapa fue Emir Rodríguez Monegal el encargado de estrechar relaciones con Darío Quiroga y procesar información vinculante *in situ* en el territorio de Misiones, con acento en lo testimonial y lo iconográfico. El director interino del INIAL eligió para esa labor a quien ya estaba al frente de la página literaria de *Marcha* y codirigía la revista *Número*, pero sobre todo apuntaba a ser un gran especialista en el autor de los cuentos misioneros.

En una carta del 10 de mayo de 1949,⁴ Passos le explica al hijo del escritor:

Es portador de la presente, mi querido colaborador Prof. D. Emir Rodríguez Monegal, quien se encargará de testimoniarme personalmente nuestra sincera gratitud, y el cual, en mérito a la profunda versación que posee sobre la figura de Horacio Quiroga, ha sido designado por esta Dirección para llevar a cabo, en compañía de Ud., el detenido relevamiento, que en oportunidad de su gratísima visita a Montevideo conviniéramos en realizar, de los materiales y testimonios pertenecientes o relativos al muy ilustre padre de Ud., que se conservan en el territorio de Misiones. En este sentido, el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios se complace en depositar su máxima confianza en Ud., y en manifestarle,

⁴ Todas las transcripciones que se incluyen en esta nota introductoria, así como el informe que se reproduce en forma completa fueron tomados de la documentación perteneciente al legajo del INIAL. Archivo Literario, Biblioteca Nacional de Uruguay.

desde ya, las más expresivas gracias por la segura perspectiva de éxito que supone su intervención como guía experto y amable en la tan importante labor a cumplir.

El itinerario del viaje y los comentarios y observaciones consecuentes aparecen registrados por el autor del informe en el propio cuerpo del texto o en sus notas al pie, en las páginas que siguen.⁵

W. P.

⁵ Agradezco al director de la Biblioteca Nacional, Valentín Trujillo y al encargado del Archivo Literario, Lic. Gastón Borges, las atenciones y autorizaciones prestadas para la publicación del presente trabajo.

Montevideo, 25 de mayo de 1949.-

Sr. Director Interino del Instituto Nacional
de Investigaciones y Archivos Literarios

Señor Director:

He concluido la misión que con fecha 9 de mayo me
fuera encomendada para trasladarme al territorio de Misiones
(Rep. Argentina) y que inicié el día jueves 13 del corriente,
trasladándome por vía marítima a Buenos Aires. Cumplo con comu-
nicarle los resultados obtenidos en la misma.

Llegué a Buenos Aires el viernes 13, de mañana.
Después de hacer algunas gestiones personales, me trasladé al
domicilio de D. Darío Quiroga quien ya había recibido el tele-
grama que anunciaba mi llegada. En viaje anterior (véase el
informe elevado el 10 de mayo) ya había reservado los pasajes
en la oficina del ferrocarril, y fuimos a retirarlos. Esa tar-
de, y la mañana del día siguiente, hice algunas gestiones para
obtener una máquina fotográfica, para adquirir roños de peli-
cula y otros objetos de uso personal. Por intermedio del Sr.
Lauro Ayestarán conocí a D. Carlos Vega, ilustre musicólogo ar-
gentino, quien se manifestó dispuesto a prestar al Instituto su
valiosa máquina fotográfica.

El tren que nos conduciría a Posadas, capital del
territorio de las Misiones, partió de Buenos Aires (estación
Chacarita) a las 14 y 30 del día sábado 14. Durante el viaje
-que fué bastante monótono- Darío Quiroga me confió algunos

Primer folio del informe entregado por Emir Rodríguez Monegal
al director interino del INIAL.

Informe al director del INIAL

Folio 1

Montevideo, 25 de mayo de 1949.

Sr. Director interino del Instituto Nacional
de Investigaciones y Archivos Literarios
Señor Director:

He concluido la misión que con fecha 9 de mayo me fuera encomendada para trasladarme al territorio de Misiones (Rca. Argentina) y que inicié el día jueves 13 del corriente, trasladándome por vía marítima a Buenos Aires. Cumplo con comunicarle los resultados obtenidos en la misma.

Llegué a Buenos Aires el viernes 13, de mañana. Después de hacer algunas gestiones personales, me trasladé al domicilio de D. Darío Quiroga quien ya había recibido el telegrama que anunciaba mi llegada. En viaje anterior (véase el informe elevado el 10 de mayo) ya había reservado los pasajes en la oficina del ferrocarril, y fuimos a retirarlos. Esa tarde, y la mañana del día siguiente, hice algunas gestiones para obtener una máquina fotográfica, para adquirir rollos de película y otros objetos de uso personal. Por intermedio del Sr. Lauro Ayestarán conocí a D. Carlos Vega, ilustre musicólogo argentino, quien se manifestó dispuesto a prestar al Instituto su valiosa máquina fotográfica.

El tren que nos conduciría a Posadas, capital del territorio de las Misiones, partió de Buenos Aires (estación Chacarita) a las 14 y 30 del día sábado 14. Durante el viaje —que fué bastante monótono— Darío Quiroga me confió algunos

Folio 1v.

recuerdos de su padre y algunas anécdotas de su vida, sin que mediara ninguna presión de mi parte. Darío habló conmigo en términos de absoluta confianza por lo que creo oportuno señalar al Sr. Director la conveniencia de conservar absolutamente reservado este informe. Conviene precisar, además, que Darío habló siempre con cierta natural reticencia y casualmente. Es decir: no como quien desea hacer confidencias, sino como quien las

trasmite espontáneamente, al suscitarse un recuerdo, al azar de la reflexión. Entre otras cosas, señaló que su madre, Da. Ana María Cires⁽¹⁾ era hija única; era rubia, de ojos azules. Cuando fueron a reducir sus restos, recuerda Darío, sólo quedaba el cabello y algún huesito. También señala que después de la muerte de su esposa, Quiroga, desesperado, abandonó a los niños, de cuatro y tres años, en manos de la abuela materna. Con ella vivieron un año. Luego regresaron a casa del padre, quien no les permitía visitar a la abuela por lo que los niños iban a escondidas. Al hablar de su relación con D. Isidoro Escalera, dijo Darío: «Fue como un padre para mí». Y luego se rectificó, agregando: «Más todavía, porque los escritores no suelen ser buenos padres». Se manifestó muy reservado a propósito de Jorge Lenoble⁽²⁾ que fuera esposo de su hermana Eglé, y aunque creo que estaba en San Ignacio cuando estuvimos allí, no hizo ninguna mención de visitarlo. Tampoco se refirió directamente a su propio matrimonio. Cuando visitamos la casa de los Cires, en la que vivió con su esposa, encontramos algunas instantáneas

Folio 2

en las que ella aparecía; en una estaba junto a Darío. Sólo por una referencia de D. Escalera que nos acompañaba, supe que se llamaba Lucy. Tampoco fué más explícito Darío sobre la liquidación de sus propiedades. Según parece inferirse de algunas frases aisladas, el campo que pertenecía a la abuela materna fue fraccionado en dos: la parte que lindaba con el pueblo, fue donada a la Gendarmería, y el terreno en que está asentada la casa y que linda con el campo que fue de Horacio Quiroga le correspondió, por el divorcio, a la señora de Darío.

Llegamos a Posadas el lunes 16 a las 7 y 30. Después de trasladarnos al Plaza Hotel y luego que Darío se puso en contacto con algunos de sus amigos, fuimos a dos periódicos locales («El Día», «El Territorio») a anunciar nuestra misión. Nos recibieron muy bien y en las ediciones correspondientes al mismo día se publicó la noticia, en términos elogiosos.⁽³⁾ El director de «El Territorio», D. Humberto Pérez, nos contó una anécdota de Quiroga. Deseaba conocerlo personalmente y se trasladó a San Ignacio, hasta su casa. Quiroga estaba trabajando en el taller. Cuando lo vio, preguntó, brusco:

—¿Qué quiere?

—Quería verlo, le contestó el periodista.

—Bueno, ya me ve, replicó Quiroga, y siguió trabajando.

Eso fue todo.

Más tarde, fuimos a visitar a D. Julio César Sánchez que fuera amigo de Horacio Quiroga y que posee una de las

Folio 2v.

orquídeas cultivadas por el escritor. D. Julio César Sánchez nos cuenta que antes de trasladarse a Buenos Aires para operarse, Quiroga le ofreció una de las flores. Poco después de la muerte del escritor, Sánchez fue a la casa, que estaba completamente abandonada, pidió autorización al comisario encargado, y retiró la orquídea que estaba casi muerta. Tardó tres años en florecer; ahora está muy bien. Tomamos algunas fotos de la orquídea; en una de ellas está con el actual propietario.

Luego nos trasladamos a la Bajada vieja, que conduce al puerto de Posadas. Por allí subían los mensú a derrochar en los cafés todo lo que los patrones les adelantaban por la nueva contrata. En «Los mensú» (Cuentos de amor de locura y de muerte, 1917) ha descrito Quiroga este lugar y los negocios que lo poblaban, verdaderos prostíbulos disimulados bajo las apariencias de cafés. Allí tomamos algunas fotografías de la perspectiva misma y de algunas casas. También fotografiamos a Da. Juana Bogado, viuda de un matón célebre, dueño de uno de esos negocios. Aparece acompañada de una nietita, Juana Beatriz. Darío vivió una temporada en casa de esta señora. Opina que la fotografía no debe publicarse por ahora, ya que podría perjudicarla. También fotografiamos a un grupo de «villenas», mujeres paraguayas de Villa Concepción, frente a Posadas, que esperan turno para que les revisaran los paquetes en la aduana argentina; vienen a vender huevos, gallinas y otros productos que en Posadas escasean. Son, generalmente, contrabandistas de tabaco y de caña.

Folio 3

El martes 17, a las 15 y 30 llegamos a San Ignacio. Es un pueblo en retroceso, observa Darío. Consiste en una larga calle central —que, en realidad, es el camino— cortada por unas diez o doce transver-

sales. A cada lado de la central, hay dos o tres calles paralelas. Nos hospedamos en el «Hotel San Ignacio». En seguida nos trasladamos a la que fué casa de Horacio Quiroga. (En Misiones dirían: la casacué). Su actual propietario es D. Max Böse, quien la alquila a la familia de un gendarme. La casa está sobre una mesetita, en lo alto de una colina que domina el valle del Paraná. Queda de espaldas al pueblo, a una media legua, al borde de un camino que baja hacia el puerto nuevo. (En Pasado amor, 1929, Quiroga describe bastante precisamente su ubicación y sus ventajas.) Después de obtener, sin dificultad alguna, las necesarias autorizaciones entramos en la finca. La casa nueva, de piedra, que Quiroga fue construyendo en varias etapas, se conserva bastante bien, aunque se advierte que ha estado mucho tiempo deshabitada. En la parte posterior de la casa, junto a la cocina, Quiroga estaba construyendo una pileta de natación para María Elena Quiroga Bravo, hija del segundo matrimonio.

De la casa vieja, de madera, se conserva sólo un pedazo del piso de portland. La gramilla que cubría la mesetita y que Quiroga cuidaba con tanto celo, está totalmente abandonada. El actual propietario había descuidado completamente la casa. Los vecinos se fueron llevando lo que pudieron de la casa vieja. Y la costumbre de acampar en la misma mesetita, estropeó lo que que-

Folio 3v.

daba. Fotografiamos la casa nueva desde varios ángulos; el piso de la casa vieja; un gallinero construido por el mismo escritor; y varias perspectivas de la mesetita, con vistas del río Paraná y de los árboles (palmeras, cedros, pinos) que plantara con la ayuda de D. Isidoro Escalera. La mesetita fué levantada por el propio Quiroga, quien hizo un cerco de piedras para sostener la tierra que las lluvias arrastraban. Del pie de la mesetita tomamos una fotografía con la perspectiva que tendría el hombre muerto en el cuento homónimo (Los desterrados, 1926).⁽⁴⁾ Es claro que ahora falta la casa vieja y sobra la nueva.

El miércoles 15 de la mañana, visitamos a D. Isidoro Escalera. Este fue gran amigo de Horacio Quiroga. Su vinculación fue exclusivamente personal. Escalera recuerda: «Nunca me mandó ninguno de sus libros». Pero, es evidente, que Quiroga no contó con otro amigo tan fiel como Escalera, quien le ayudó a levantar su casa, a criar a sus hijos, y después de su muerte, conservó en la medida

de lo posible todo lo que pudo. Escalera vino a Misiones en 1897; actualmente se halla en la miseria. (No pudo almorzar con nosotros en el Hotel porque no tenía ropa adecuada.) Tenía alguna tierra en Misiones pero ha debido vender casi todo. Y lo que le resta produce muy poco. La familia de D. Isidoro, compuesta por su mujer, dos hijos casados y cuatro nietos, vive en una casa de madera y paja que más parece rancho que otra cosa. (En realidad, con D. Isidoro vive el hijo mayor, su esposa y dos hijitos de ambos; la hija casada vive cerca, con su marido

Folio 4

y dos hijitos.) Los Escalera tienen también un galpón rústico que sirve de taller al hijo mayor, Juan Escalera —de la misma edad que Darío—, quien tiene una gran habilidad manual, había construido, casi inventado, un violín que envió a D. Ezequiel Martínez Estrada. (El correo se lo devolvió roto.) Ha tratado de restaurar los objetos de cerámica que fabricara Horacio Quiroga. Como no eran de barro cocido y estuvieron abandonados tanto tiempo, a merced de las lluvias y del calor, en la casa vieja, muchos están completamente deshechos. Darío piensa que algunos se podrían salvar y propone que el Instituto saque copias de bronce que él conservaría a cambio de los originales mismos que está dispuesto a donar. Tomamos algunas fotografías de la familia y de D. Isidoro.

Ese día, y los siguientes hasta nuestra partida, fuimos acompañados por D. Isidoro y su hijo. Constantemente evocaba el viejito recuerdos de Horacio Quiroga suscitados por la conversación o por los lugares que recorriamos. De su palabra, del tono con que habló, surge una amistad profunda y una gran admiración recíproca, que allanaba toda diferencia intelectual y que se expresaba por medio de un trato sobrio y escaso en efusiones. No se debe creer, sin embargo, que Escalera por ser un hombre poco cultivado intelectualmente, es poco inteligente. Por el contrario, posee una inteligencia natural agudísima. Es, además, un gran observador. Darío cuenta que tiene tres especies zoológicas con su nombre, de las que recuerda dos: un parásito de la gallina y un parásito de la

Folio 4v.

gallina y un parásito de las hormigas tambochas, que aquí en Misiones llaman corrección. A pesar de hallarse en la miseria no ha per-

dido su buen humor ni su capacidad de gran narrador de cuentos. Darío asegura que su padre le debe muchas de sus historias.

Volvimos con Escalera a la casa de Quiroga y tomamos nuevas fotografías. Nos trasladamos al campo que queda a la derecha, y que pertenecía también a Quiroga, y allí descubrimos los restos de la caldera de hierro con que el escritor intentó la explotación de carbón. (La aventura está narrada en «Los fabricantes de carbón», *Anaconda*, 1921). Tomamos algunas fotografías. En este mismo campo es que sucede la alucinación del protagonista de «El hijo» (*Más allá*, 1935). Según cuenta Darío, el relato se basa en un episodio de su infancia y salvo la solución es absolutamente auténtico.

El enorme cedro que se ve en una de las fotografías fue plantado por el mismo Escalera. Las palmeras las plantaron con Quiroga. El peón que cavó los pozos para las palmeras le sirvió al escritor de modelo para el protagonista de «Un peón» (*El desierto*, 1924). Escalera cuenta una anécdota ocurrida a Quiroga en el Paraguay. Cruzaron juntos una vez y al pasearse por las calles de Villa Concepción se les acercó un milico roto. Quiroga llevaba en la cintura un cuchillo y el milico se lo arrancó brutalmente. Parece que estaba prohibido portar armas. El oficial de guardia hizo devolver el cuchillo y se disculpó. Pe-

Folio 5

ro Quiroga opinó, como conclusión del incidente: «No vuelvo más al Paraguay». Y no volvió, agrega Escalera.

Luego nos internamos en el monte que está a la de la izquierda de la casa, hasta llegar a la mesetita en que acostumbraba refugiarse Quiroga para escribir sus cuentos. Fue necesario entrar, abriéndose paso a machete. Tomamos algunas fotografías del lugar y del paisaje que se divisa desde allí. De tarde fotografiamos la casa de los Palacios, familia venezolana a la que pertenecía Ana María Palacios que bajo el nombre de Magdalena de Iñíguez figura como protagonista en *Pasado amor* (1929). La muchacha murió joven, cuenta Darío; era asmática. Hoy está instalado en el mismo edificio el correo. Luego nos trasladamos hasta el río, donde alquilamos un bote y tomamos fotografías de las correderas, de las márgenes. Al cruzar frente a un valle recuerda Escalera una curiosa anécdota. Habían salido a cazar, Quiroga, Escalera y los chicos, cuando vieron bajar la montaña, corriendo, un chanco, que se detuvo, súbitamente, a unos

treinta metros. Quiroga opinó: «Hemos venido a cazar y se lo pagaremos al dueño». El perro que los acompañaba salió a perseguirlo y ambos desaparecieron en el monte. Escalera no pudo rastrear las huellas. Preguntaron por los alrededores; nadie tenía chanchos. Escalera, asegura, sin vacilación, que el chancho era un fantasma y que se había tragado al perro.

En ese mismo viaje por el río fotografiamos las correderas que inspiraron el dramático episodio que recoge «En la noche»

Folio 5v.

(Anaconda, 1921), tomamos algunas fotografías de las orillas y del majestuoso Teyucuaré que cae a pico sobre el Paraná. De regreso nos detenemos en el puerto nuevo, en casa de D. Felipe Peralta, quien nos cuenta una anécdota de Quiroga. Conversando con él un día se refirió a unos yuyos que había que arrancar. Quiroga le corrigió: «No diga yuyos. Son plantas que no están en su sitio».

El jueves 19 de mañana, fuimos al puerto viejo y tomamos algunas fotografías de las márgenes y de una cantera que está allí cerca, de donde extrajeron la piedra para la casa de Quiroga. Luego nos trasladamos a la casa de D. Isidoro Escalera y de allí a la casa de la familia Cires. Allí vivió Darío algunos años, después de la muerte del padre. La casa está reformada. Junto al molino de agua, está el viejo Ford, modelo T (de bigote, lo llaman), que usaba Horacio Quiroga. Se le ha construido una casilla de madera para protegerlo y su motor sirve ahora al molino; está prácticamente deshecho, sin ruedas, sin carrocería. Darío está dispuesto a venderlo al Instituto, al precio de plaza.

Almorzamos con Christian Defrancen, que vive en Misiones desde 1903 o 1904. Actualmente tiene unos 79 años. Recuerda algunas anécdotas de Quiroga; por ejemplo, que era muy bueno el vino de naranjas que había inventado. Pero también, recuerda, que Quiroga se cansaba pronto de sus experimentos apenas tenían éxito. Era muy inquieto. Tomamos una fotografía. Después del

Folio 6

almuerzo, vamos a casa de D. Pablo Vandendorp que llegó a San Ignacio en 1892 o 93. Es franco-holandés y habla el español con fuerte acento todavía. Darío observó con razón que parece un personaje de Joseph Conrad. Tiene unos 80 años, le falta un ojo y en

la mano derecha le han amputado dos dedos. Es el original de Luis Van-Houten, del cuento homónimo (Los desterrados, 1926).⁽⁵⁾

El viernes 20 visitamos las ruinas de las misiones jesuíticas que están siendo restauradas. Tomamos algunas fotografías, especialmente del patio central o plaza, del frente de la Iglesia, de los arcos de entrada a la Iglesia, y algunas otras perspectivas. De regreso fotografiamos una casa donde vivió un naturalista que figura en Pasado amor bajo el nombre de Ekdal y cuya esposa, Inés en la novela, juega un papel importante. También fotografiamos el frente de otra casa donde estaba instalado un club social (en realidad, un bar) en el que acostumbraba reunirse, con algunos amigos, Quiroga para jugar interminables partidas de ajedrez. En el cuento titulado «Tacuara-mansión» (Los desterrados, 1926) lo describe con buen humor.⁽⁶⁾

Por la tarde, y antes de regresar a Posadas, visitamos a D. Juan Brun, que fuera amigo de Quiroga, quien lo trasladó a sus cuentos bajo el transparente seudónimo de Juan Brown. (Aparece, también, en «Tacuara-mansión».)⁽⁷⁾ Le habíamos enviado un mensajero para que se reuniera con nosotros en el Hotel antes de mediodía, así podíamos almorzar juntos. Pero no pudo venir. Fué fácil averiguar la causa: no tenía ropa presentable. Darío afir-

Folio 6v.

ma que ha llegado casi a la condición social de mensú. Tiene un campo pequeño y vive miserablemente. Nos recibió con mucho afecto y permitió que le tomáramos dos fotografías. (En ellas se puede distinguir claramente la enorme hernia causada por una cornada de toro.) Estaba muy interesado en los cuentos de Quiroga. Había terminado de leer el libro de Delgado y Brignole (Vida y obra de Horacio Quiroga, 1939). Yo le dejé un volumen de cuentos, el tomo II de la edición de Claudio García, y le prometí, en nombre del Instituto, el envío de más volúmenes. De todos los amigos de Quiroga que conocí en Misiones, Juan Brun era el único que parecía interesarse también por el escritor. Habían sido amigos íntimos. Eglé lo quería mucho —cuenta Darío— y cuando era chiquita no quería irse a dormir si no la acompañaba Juan Brun.

Al regresar a Posadas nos detuvimos, después de cruzar el Yabebirí, «río de las rayas», para tomar una fotografía desde la margen izquier-

da. Esa misma noche tomé el ferrocarril para Buenos Aires, donde llegué el domingo 22 a las 17 y 30; Darío se quedó en Posadas.

En la mañana del lunes 23 completé mis diligencias, devolviendo la máquina fotográfica, que tantos servicios prestara, a D. Carlos Vega a quien reiteraré, en nombre del Instituto, profundo agradecimiento. Saqué luego pasaje para Montevideo en el avión del martes 24 al mediodía. A las 14 y 30 del martes ya estaba en Montevideo.

Sin otro motivo, saludo al señor Director con mi consi-

Folio 7

deración más distinguida.

Emir Rodríguez Monegal

Notas:

⁽¹⁾Afirma Darío que es palabra grave y no aguda, debiéndose escribir, por lo tanto, sin acento.

⁽²⁾ El nombre fue comunicado por D. Julio E. Payró.

⁽³⁾ Véase «El Territorio», Año xxiv, N.º 8311, Posadas (Misiones), mayo 16 de 1949, p. 3, col. 3. (La noticia, publicada bajo el título de «Funcionario del Ministerio de Educación del Uruguay», contiene un involuntario error: afirma que yo viajaba acompañado por «nuestro amigo Horacio Quiroga»). También, en *El Día*, Año xxxvii, N.º 11656, Posadas (Misiones), mayo 16 de 1949, p. 8, col. 4. (La noticia se publica bajo el título: «Viajeros distinguidos»).

⁽⁴⁾ En el cuento citado Quiroga escribe: «Por entre los bananos, allá arriba, el hombre ve desde el duro suelo el techo rojo de su casa. A la izquierda, entrevé el monte y la capuera de canelas. No alcanza a ver más, pero sabe muy bien que a sus espaldas está el camino al puerto nuevo, y que en la dirección de su cabeza, allá abajo, yace en el fondo del valle el Paraná dormido como un lago».

⁽⁵⁾ En el cuento citado Quiroga lo describe así: «Van-Houten, su socio, era belga, flamenco de origen y se le llamaba al-

Folio 7v.

guna vez Lo-que-queda-de-Van-Houten, en razón de que le faltaba un ojo, una oreja y tres dedos de la mano derecha. Tenía la cuenca

entera de su ojo vacío quemada en azul por la pólvora. En el resto era un hombre bajo y muy robusto, con barba roja hirsuta. El pelo, de fuego también, caía sobre una frente muy estrecha en mechones constantemente sudados. Cedía de hombro a hombro al caminar, y era sobre todo muy feo, a lo Verlaine, de quien compartía casi la patria, pues Van-Houten había nacido en Charleroi».

⁽⁶⁾ En el cuento citado comenta Quiroga: «Servía (el bar) de infalible punto de reunión a los pobladores con alguna cultura en Iviraromí: 17 en total. Y era una de las mayores curiosidades en aquella amalgama de fronterizos del bosque, el que los 17 jugaran al ajedrez, y bien. De modo que la tertulia desarrollábase a veces en silencio entre espaldas dobladas sobre cinco o seis tableros, entre sujetos la mitad de los cuales no podían concluir de firmar sin secarse dos o tres veces la mano».

⁽⁷⁾ En «Tacuara-mansión» Quiroga lo describe así: «Brown era argentino y totalmente criollo, a despecho de una gran reserva británica. Había cursado en La Plata dos o tres brillantes años de Ingeniería. Un día, sin que sepamos por qué, cortó sus estudios y derivó hasta Misiones. Creo haberle oído decir que llegó a Iviraromí por un par de horas, asunto de ver las ruinas. Mandó más tarde buscar sus valijas a Posadas para quedarse dos días más, y allí lo encontré yo quince años después, sin que en todo

Folio 8

ese tiempo hubiera abandonado una sola hora el lugar. No le interesaba mayormente el país; se queda allí, simplemente, por no valer sin duda la pena hacer otra cosa.

«Era un hombre joven todavía, grueso, y más que grueso muy alto, pues pesaba 100 kilos. Cuando galopaba —por excepción— era fama que se veía al caballo doblarse por el espinazo, y a don Juan sostenerlo con los pies en tierra. En relación con su grave empaque, don Juan era poco amigo de palabras. Su rostro ancho y rapado bajo un largo pelo hacia atrás, recordaba bastante al de un tribuno del noventa y tres. Respiraba con cierta dificultad, a causa de su corpulencia. Cenaba siempre a las cuatro de la tarde, y al anochecer llegaba infaliblemente al bar, fuera el tiempo que hubiere, al paso de su heroico caballo, para retirarse también infaliblemente el último de todos. Llamábasele “don Juan” a secas, e inspiraba tanto respeto su volumen como su carácter».

EN CAMPO URUGUAYO

Regreso a la estancia

Jules Supervielle

Presentación

Dos observaciones pueden facilitar la lectura de «Retour à l'estancia» («Regreso a la estancia»). Una es que el texto aparece a comienzos de 1922 en *Débarcadères* («Desembarcaderos»), un libro en el que el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle (Montevideo, 1884-París, 1960) logra por primera vez desprenderse del estilo algo convencional de sus primeras publicaciones y dar un paso importante en el desarrollo de un lenguaje propio. A esto lo llevó en parte su lectura, durante esos años, de algunos poetas franceses modernos tales como Claudel o Saint-John Perse, quienes muy poco antes habían introducido en la poesía francesa el versículo, es decir, la peculiar forma métrica que Supervielle adopta a su vez aquí, y en varias otras composiciones del libro, todas ellas destacadas en la edición original de 1922 por una tipografía itálica.

El versículo es un verso de extensión libre y muy variable, que puede ir desde unas pocas palabras hasta una oración de dos o tres líneas, sin sujeción a la rima, y que tiende muchas veces hacia lo declamatorio, con cierta solemnidad de índole casi religiosa, probablemente derivada de su origen bíblico. En ciertos tramos de «Retour à l'estancia» esta forma se combina, de una manera que podría parecer algo contradictoria, con un registro más llano, casi conversacional, tanto en el plano del léxico como en el de la sintaxis, muy frecuente en las vanguardias de principios del siglo xx, y que favorece en cierta medida las repentinas y audaces inserciones, sin traducción ni explicación, de un puñado de vocablos extranjeros, en este caso puramente rioplatenses: desde la *estancia* del título hasta los que luego designan especies autóctonas de árboles, pasando por esa *pampa* que en la edición original de 1922 aparece con mayúscula, y que junto con los *gauchos* del primer verso era el único de estos términos importados que podía resultar más o menos comprensible a sus lectores franceses, quizá porque evocaba las infinitas llanuras de una Argentina ciertamente más conocida por ellos que el casi ignoto (y más ondulado) Uruguay.

Tanto como la peculiar configuración verbal del poema, es necesario resaltar el basamento autobiográfico del texto, que contiene más de una referencia a la historia personal del poe-

ta. El poema está fechado en enero de 1920. Poniendo fin a una ausencia de siete años, tal como lo indica con precisión el poema, Supervielle acababa entonces de regresar a su país natal, que había visitado por última vez en 1913. Este prolongado alejamiento se explicaba por su incorporación a los servicios del ejército durante la guerra europea de 1914-1918 (a la que bien podría aludir aquí el adjetivo *desangrado*), pero también por una salud precaria, que en aquellos años le había hecho temer un desenlace fatal, al que alude aquí sin duda su dramático apóstrofe a la muerte. La muerte es el espectro que su reencuentro con los amplios y luminosos espacios de su tierra natal ahuyenta, devolviéndole la alegría y ese sentimiento de liberación, de renacimiento, que traduce no menos enfáticamente el poema.

Supervielle regresa en 1920 al Uruguay que añora y, es importante señalarlo, que no se halla para él en Montevideo (casi ausente de su obra, salvo en un poema posterior que lleva precisamente ese título, pero en el que la ciudad muestra tan solo sus árboles, sus pájaros o su frente marítimo), sino en la estancia familiar, recostada sobre el río Santa Lucía, a escasa distancia de la capital, pero anclada ya en un mundo completamente ajeno a ella. Es que la vieja estancia Águeda de su infancia representa para él un ámbito de luz y de silencio, de disfrutable soledad, de plena y gozosa absorción en un entorno natural ilimitado. Significativamente, esta matriz afectiva y espiritual vuelve a aparecer, durante esta misma década, al comienzo de *L'homme de la pampa* (*El hombre de la pampa*), su novela de 1923, o en *Uruguay*, su libro de recuerdos de 1928, cuyo capítulo inicial retoma varios elementos del poema de 1920, y está dedicado a la rememoración de los entrañables fines de semana que el niño pasaba en el campo.

La estancia es un refugio íntimo, celosamente preservado, distante en todo sentido de la vieja Europa de la que llega ahora el adulto, y a la que regresará forzosamente luego de unos meses, pero en donde fuera de la irrenunciable patria que constituye para él la lengua francesa se siente de algún modo extranjero, cautivo de una civilización agobiada por el peso y los rastros de tantas generaciones, limitado por una naturaleza ya demasiado cuadrículada, desligada de ciertas grandes fuerzas elementales aún presentes y muy activas, como lo comprueba una vez más, en este apartado Sur de América, en este «desierto» prehistórico de su infancia, no sometido a los «Dioses» de ningún «Olimpo».

Tal es la experiencia tan contrastada que vertebra este importante poema. Resultaría sugestivo leer con este mismo prisma su famoso título de 1930, *Le forçat innocent* (*El forzado inocente*), para ver en este hombre condenado a pesar de su inocencia a trabajos forzados una metáfora del inocente (entiéndase: infantil,

prístino, primitivo) «hombre de la pampa», condenado a vivir en el espacio tan «manufacturado» de una gran ciudad del Norte, pero que muy felizmente, puede olvidarlo por un tiempo cabalgando junto con los gauchos, volviendo a trotar como antes en la inmensidad de un campo abierto a los cuatro vientos.

Jean-Philippe Barnabé

Retour à l'estancia

Le petit trot des gauchos me façonne,
 les oreilles fixes de mon cheval m'aident à me situer.
 Je retrouve dans sa plénitude ce que je n'osais plus envisager,
 même par une petite lucarne,
 toute la pampa étendue à mes pieds comme il y a sept ans.
 Ô mort! Me voici revenu.
 J'avais pourtant compris que tu ne me laisserais pas revoir ces terres,
 une voix me l'avait dit qui ressemblait à la tienne et tu ne ressembles
 [qu'à toi-même.
 Et aujourd'hui, je suis comme ce hennissement qui ne sait pas que
 [tu existes,
 je trouve comique d'avoir tant douté de moi et c'est de toi, que je
 [doute ô surfaite,
 même quand mon cheval enjambe les os d'un bœuf proprement
 [blanchis par les vautours et par les aigles,
 ou qu'une odeur de bête fraîchement écorchée me tord le nez quand
 [je passe.
 Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie,
 avec le désert orgueilleux d'être le désert depuis les temps les plus
 [abstraits,
 il ignore les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde
 Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire et tend de tous
 côtés sa peau dure de vache qui a toujours couché dehors
 et n'a pour toute végétation que quelques talas, ceibos, pitas,
 qui ne connaissent le grec ni le latin,
 mais savent résister au vent affamé du pôle,
 de toute leur ruse barbare
 en lui opposant la croupe concentrée de leur branchage grouillant
 [d'épines et leurs feuilles en coup de hache.
 Je me mêle à une terre qui ne rend de comptes à personne et se
 défend de ressembler à ces paysages manufacturés d'Europe, saignés
 [par les souvenirs,
 à cette nature exténuée et poussive qui n'a plus que des quintes de
 [lumière,
 et, repentante, efface l'hiver, ce qu'elle fit pendant l'été.

J'avance sous un soleil qui ne craint pas les intempéries,
et se sert sans lésiner de ses pots de couleur locale toute fraîche
pour des ciels de plein vent qui vont d'une fusée jusqu'au zénith,
et il saisit dans ses rayons, comme au lasso, un gaucho monté, tout vif.
Les nuages ne sont pas pour lui des prétextes à une mélancolie distinguée,
mais de rudes amis d'une autre race, ayant d'autres habitudes, avec
[lesquels on peut causer,
et les orages courts sont de brusques fêtes communes
où ciel, soleil et nuages
y vont de bon cœur et tirent jouissance de leur propre plaisir et de
[celui des autres,
où la pampa
roule ivre morte dans la boue polluante où chavirent les lointains,
jusqu'à l'heure des hirondelles
et des derniers nuages, le dos rond dans le vent du sud,
quand la terre, sur tout le pourtour de l'horizon bien accroché,
sèche ses flaques, son bétail et ses oiseaux
au ciel retentissant des jurons du soleil qui cherche à rassembler ses
[rayons dispersés.

Janvier 1920

Avanzo bajo un sol que no teme las inclemencias,
que echa ampliamente mano de sus potes de color local bien fresco
para unos cielos de fuerte viento que llegan como un rayo al cenit,
y que atrapa vivo en sus rayos, como enlazándolo, a un gaucho montado.
Para él las nubes no son pretextos para una elegante melancolía,
sino rudos amigos de otra raza, con otras costumbres, con los que
[se puede conversar,
y las breves tormentas son repentinas fiestas de todos
en las que el cielo, el sol y las nubes
se dan el gusto y gozan de su propio placer y del de los demás,
en las que la pampa
se revuelca borracha perdida en el sucio barro en que se van a pique
[las lejanías
hasta la hora de las golondrinas
y de las últimas nubes, apelonadas en el viento del sur,
cuando la tierra, por todo el arco de un horizonte firmemente sujeto,
seca sus charcos, su ganado y sus pájaros
bajo un cielo en que resuenan los improperios del sol intentando
[reunir sus rayos dispersos.

Enero de 1920

(Versión en español de Jean-Philippe Barnabé)

Los Gauchos de San Jorge, Centro del Uruguay (1882)

David Christison

Presentación

No se ha difundido sobre el doctor David Christison más que lo dado a conocer por Juan E. Pivel Devoto. En 1977, la *Revista Histórica* publicó la traducción —sin firma— de uno de sus relatos bajo el título «El Viaje al interior del Uruguay realizado por el Dr. D. Christison en 1867», con una introducción del mencionado historiador (1977: 673-682). Años después, Pablo Rocca incluyó un pasaje en una antología (1992: 32-36).¹ El título original del relato, traducido en 1977, es «A Journey to Central Uruguay» y apareció en 1880 en *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record Geography*.¹¹

* * *

David Christison nació en Edimburgo en 1830 y murió el 21 de enero de 1912 en la misma ciudad. Su padre, Sir Robert Christison, fue un reconocido profesor de jurisprudencia médica en la Universidad de Edimburgo. En el camino marcado por su padre, David Christison se recibió de Doctor en Medicina en la misma universidad; luego ejerció como médico asistente en el hospital Renkioi en medio de la Guerra de Crimea. Como viajero y naturalista escribió artículos para *Botanical Society of Edinburgh*, *Royal Geographical Society and Monthly Record Geography* y *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Su labor como arqueólogo fue destacada en Edimburgo y, por ese mérito, se desempeñó como secretario de

¹ El primer semestre de 2020, el profesor Rocca trajo nuevamente el texto de Christison en un curso panorámico de Literatura Uruguaya en la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en el que se relacionaron varios textos de viajeros británicos con *The Purple Land*, de William Henry Hudson. El autor de estas notas asistió a ese curso, que despertó el interés por estos temas. Agradezco a Pablo Rocca por su ayuda en la revisión del presente trabajo.

¹¹ Con la *Royal Geographical Society* nos pusimos en contacto en diciembre de 2020. Muy amablemente nos facilitaron más información sobre el viajero escocés y el texto que se traduce en esta ocasión. Se agradece la atención de la Sra. Julie Carrington, bibliotecaria de la *Royal Geographical Society*.

Society of Antiquaries of Scotland. Colaboró con numerosos trabajos en esta institución y, en 1898, publicó el libro *The Early Fortifications in Scotland: Motes, Camps and Forts*.

En otoño de 1867 Christison se encontraba en Buenos Aires por problemas de salud. Entonces, recibió una invitación de su amigo George Fair para visitar la estancia de San Jorge en el departamento de Durazno. Esta había pertenecido a su padre, Thomas Fair, desde 1824, y estaba ubicada, según los datos topográficos mencionados en el trabajo de Pivel Devoto, en el «rincón formado por los arroyos Carpintería y Chileno con el Río Negro, teniendo una extensión de 36 leguas cuadradas, y distante 50 leguas de Montevideo» (1977: 674-675).^{III} En «A Journey to Central Uruguay» el viajero agrega un mapa del lugar gracias a los planos que en 1867 realizó el agrimensor italiano Don Juan Frugoni, abuelo de Emilio Frugoni. Señala Pivel Devoto que Thomas Fair y sus «descendientes y colaboradores» convertirían el lugar en un «centro de trabajo y emporio de riqueza» (1977: 679). Christison parte de Montevideo rumbo a San Jorge, reside diez meses en la estancia, y solo luego emprende el regreso. Posteriormente, ayudado por sus notas, su memoria, la segura fascinación que le ocasionó esa larga estadía, sus lecturas y referencias de otros viajeros, escribe los cuatro artículos que conocemos.^{IV} En esas páginas se citan una y otra vez las de Félix de Azara, Alcide d'Orbigny y Charles Darwin. Con menor frecuencia refiere a otros viajeros y naturalistas que recorrieron el Río de la Plata, como Francis Bond Head y Hermann Burmeister.^V

Naturalmente, los discursos de los viajeros británicos del siglo XIX que desembarcaron por estas latitudes estuvieron atravesados por la dicotomía civilización y barbarie, que Sarmiento selló en el título de su *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845). América Latina o, mejor, la América de la colonización ibérica es vista como el paradigma del atraso. Se la considera una zona peligrosa a falta de leyes que regulen a la población, donde campea la violencia. Al mismo tiempo, se la

^{III} Una legua equivale aproximadamente a 4.8 kilómetros.

^{IV} Aparte de los mencionados en esta introducción, fueron publicados los siguientes textos de Christison: «A Journey in 1867 from Monte Video to San Jorge, in the centre of Uruguay, with remarks on the Vegetation of the Country» (1879) y «On the difficulty of ascertaining the Age of certain Species of Trees in Uruguay, from the Number of Rings» (1891). Ambos textos publicados en *Transactions of the Botanical Society of Edinburgh*.

^V Sobre los viajeros británicos véase: Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

imagina como un territorio fascinante, tierra fértil de ilimitadas posibilidades para el europeo. John Hale Murray en *Travels in Uruguay, South America* (1871) ilustra bien este impulso expansivo.^{VI} Con todo, el viajero entendía que llevaba el progreso a territorios bárbaros y atrasados.^{VII} William Henry Hudson en *The Purple Land* (1885) subvertirá el binarismo mediante la idealización del campo oriental y el rechazo de las formas de vida civilizadas. El relato de Christison está también marcado por dicha dicotomía. Pero no se reduce solamente a ella, como a veces tienden a hacer ciertos enfoques con los relatos de los viajeros británicos. Las valiosísimas descripciones del gaucho que hace el viajero la desborda completamente. Incluso se verá que por momentos puede relativizarse la oposición.

En «The Gauchos of San Jorge, Central Uruguay», el viajero elabora todo un cuadro del gaucho oriental. Con lente de naturalista registra su cuerpo, su habla, sus costumbres, su actitud. Muestra su diversidad de origen y no evita emitir comentarios sobre sus posibilidades de existencia futura. Conoce al gaucho, como se dijo, por lo que ha leído de otros viajeros exploradores, con quienes coteja sus observaciones constantemente, entre los que destaca a Félix de Azara. Pero no observa solamente desde *afuera*, sino que también relata su participación personal en el mundo del gaucho. Por ejemplo, nos cuenta su asistencia a un Pericón en la Estancia del Cerro, con lo que busca ilustrar sus «modales y el carácter». Esto, sumado a la inclusión de diálogos y episodios narrados, vuelve más amena la lectura, evitando así el tono duro y seco que a veces presentan los textos científicos naturalistas, como varios escritos por él mismo.

Christison nos muestra el mundo del gaucho, que para la época en la que se publica el texto había ya casi desaparecido. Barrán y Nahum señalan que el «proceso de modernización de las estructuras agrarias» de mediados del siglo XIX implicó grandes transformaciones a nivel social, económico y cultural en el territorio oriental (2002: 5). Si por un lado esto permitía la inserción de Uruguay en el mercado internacional, su contracara era el barrido de toda una estructura que sostenía el modo de vida del gaucho. Christison aparece como testigo de la inminente desaparición de este mítico personaje, de la que posiblemente, según el viajero, se lamentarán «no pocos ingleses».

* * *

^{VI} Véase: Murray, John. *Viajes por el Uruguay, 1868-1870* (trad. José Pedro Barrán y Benjamín Nahum). Montevideo: Banda Oriental, [1871] 1978.

^{VII} Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (trad. Ofelia Castillo). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, [1992] 2011.

Este texto se publicó en 1882 en *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 11, pp. 34-52. Es necesario aclarar algunas cuestiones formales de esta traducción. En primer lugar, se mantuvieron las mayúsculas del original en sustantivos que en español no las necesitan, como «Gauchos» y «Charrúas». Segundo, los términos que en el original estaban en español están en itálica, así su notación no fuera la correcta o la más aceptada siquiera en la época de redacción del texto. Tercero, se preservó el entrecomillado en las palabras que lo tenían en el texto original. Por último, se respetó la sintaxis, salvo en casos de difícil comprensión, colocándose en nota al pie el texto original, aunque se procuró siempre un texto inteligible.

Rodrigo Luaces Damasco

Referencias bibliográficas

- AYESTARÁN, LAURO. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1967.
- BARRÁN, JOSÉ PEDRO Y BENJAMÍN NAHUM. *Historia política e historia económica*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2002.
- CHRISTISON, DAVID. «Viaje al interior del Uruguay», en *Revista Histórica*, Tomo L, n.º 148-150. Montevideo: Museo Histórico Nacional, [1880] 1977, pp. 673-719.
- . «The Gauchos of San Jorge, Central Uruguay», en *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 11, 1882, pp. 34-52.
- MURRAY, JOHN. *Viajes por el Uruguay, 1868-1870* (trad. José Pedro Barrán y Benjamín Nahum). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, [1871] 1978.
- REAL DE AZÚA, CARLOS. «El centenario de Berro y Flores: El día de los cuchillos largos», en *Historia y política en el Uruguay*. Montevideo: Cal y Canto, 1997, pp. 143-151.
- ROCCA, PABLO (comp. y pról.). *De la Patria Vieja al Centenario. La vida social y las costumbres*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1992, pp. 32-36.

Los Gauchos de San Jorge, Centro del Uruguay (1882)

Antes de comenzar a describir a los Gauchos tal vez no estaría de más señalar que frecuentemente la palabra está mal escrita en trabajos ingleses, colocándose la *u* antes y no después de la *a*; y en parte por esta razón la pronunciación también es incorrecta en este país, siendo que en lo que respecta a *au* y *ch* debería ser igual a la palabra en inglés *pouch*.

El origen de la palabra es oscuro, al igual que el francés *gauche* al que tanto se parece. La similitud tanto en el sonido como en el sentido despectivo con la palabra escocesa *gowk* ha sido señalada anteriormente.¹

En España el término no parece aplicarse al ser humano en ningún sentido. En los diccionarios a los que he accedido solamente aparece como término arquitectónico, significando «torcido, no nivelado»; e incluso en Sudamérica su aplicación como designación para los habitantes del campo uruguayo y argentino es reciente, ya que Azara no se vale de ella en sus escritos de 1801, a pesar de ofrecer una completa descripción de las personas ahora universalmente conocidas como Gauchos.² Con toda probabilidad la palabra ha sido inventada por los más civilizados habitantes de los pueblos para referirse en tono despectivo a sus semibárbaros compatriotas de los *campos*. No obstante, estos la aceptan con agrado, y no la aplican despectivamente sino como elogio hacia aquellos que son más salvajes y audaces que los demás.

Sin embargo, no es una expresión nacional. Pregúntale a un Gaucho uruguayo qué tipo de paisano es y te responderá «*Un Oriental*», es decir, un nativo de la Banda Oriental o República Oriental del

¹ La palabra *gowk* en lengua inglesa tiene dos acepciones. Por un lado, significa 'tonto', 'bobo', 'simplón'. Por otro, alude a la familia de aves cuculidae que Linné en 1758 clasificó como especie *Cuculus canorus*. Pero tiene, a su vez, una acepción particular como verbo intransitivo de uso principalmente en Escocia, significando 'observar', 'mirar con fijeza' o 'mirar en forma ausente'. Véase: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/gowk>>.

² Christison parece referirse a las descripciones que figuran en los escritos póstumos de Félix de Azara sobre la «gente campesina ocupada en la poca agricultura, y principalmente en el pastoreo» (1882, p. 4). Véase: Azara, Félix. «Memorias del Río de la Plata», en *Memorias sobre el estado rural del Río de la Plata en 1801: demarcación de límites entre el Brasil y el Paraguay a últimos del siglo XVIII e informes sobre varios particulares de la América meridional española*. Madrid: Imprenta de Sánchiz, 1847.

Uruguay. Tampoco implica necesariamente ninguna distinción de raza, a pesar de que la gran mayoría de los Gauchos son una mezcla de sangre española e indígena. Así, en San Jorge, en el centro de Uruguay, donde principalmente encontré a los Gauchos, había negros, brasileros, españoles puros y hasta hombres descendientes de noreuropeos entre ellos.

Tal vez ser Gaucho implique más que nada un modo de vida: la libertad de los *campos*, la educación en la cabalgata, el manejo del ganado medio salvaje y el uso del *lazo* y las *bolás*. Pero dado que difícilmente se puedan adquirir estas habilidades sin el entrenamiento desde la infancia, casi todos los Gauchos, sin importar su ascendencia, son nativos de los *campos*.

Solo recientemente el centro de Uruguay ha sido poblado por los Gauchos. Azara nos dice que en sus tiempos los indios Charrúas, luego de una lucha heroica con los españoles por dos décadas y media, aún preservaban su independencia en el norte de Uruguay más allá del Río Negro, y que un amplio margen de territorio hacia el sur de este río, expuesto a sus asaltos salvajes, estaba casi completamente inhabitado. No pude averiguar la fecha de su subyugación final, pero en 1867 algunos viejos habitantes de San Jorge recordaban el hecho. Estos afirmaron que los indígenas adultos de ambos sexos fueron liquidados despiadadamente, mientras que algunos de los niños que quedaron solos fueron separados y distribuidos entre los colonos españoles. No obstante, algunos adultos escaparon de la masacre. Un periódico montevideano registró la muerte de un jefe, quien se creía era el último de los Charrúas, en 1865 en *Tacuarembó*. Había residido allí por varios años con la vestimenta sencilla de sus ancestros, o completamente sin ropa, y conforme a la civilización solamente por beber grandes cantidades de alcohol. Hacia 1828, cuando Mr. Fair adquirió la propiedad de San Jorge, la población debió haber sido muy escasa; en aquellos tiempos consistía solamente de algunas familias dispersas sobre un terreno más grande que el condado de Midlothian.³ Para 1867 había aumentado a 540 almas.⁴

³ Thomas Fair estableció su estancia cuatro años antes, en 1824 (Pivel Devoto, 1977, p. 674).

⁴ Por detalles de contemporáneos o documentos posteriormente exhumados sobre el episodio de Salsipuedes y sus consecuencias véase: Pi Hugarte, Renzo. *Los indios del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998;

Sería en vano buscar sangre Charrúa en la presente raza de Gauchos de San Jorge. De hecho, la mayoría muestra una fuerte evidencia de sangre indígena, y algunos perfectamente podrían pasar como indígenas puros. No obstante, se sabe que para poblar la región luego de la destrucción de los Charrúas, se introdujeron Gauchos de provincias distantes e indígenas de los restos de las viejas «*Misiones*», probablemente Guaraníes. Más aún, cualquier investigación minuciosa sobre la ascendencia de los individuos sería inútil por los hábitos licenciosos de la gente, dado que entre los Gauchos es verdaderamente un niño sabio aquel que conoce a su verdadero padre. Pero difícilmente pueda dudarse de que la sangre Charrúa persiste en esta tierra debido a que, en sus frecuentes guerras con los indios, los españoles separaron y se apropiaron de las mujeres y los niños que caían en sus manos. Ningún uruguayo debería avergonzarse por poseer ascendencia Charrúa. Incluso el español Azara no pudo ocultar su admiración por la valentía y las habilidades bélicas de estos indígenas; al igual que sus facciones regulares, su espléndido cuerpo, más bello, robusto y alto —sostiene— que el de sus compatriotas. Probablemente, la crueldad y la mala fe la aprendieron de los españoles, y tenían un trato humano para con las mujeres y niños cautivos: no los consideraban esclavos, sino que los incorporaban con ellos a la tribu, y es de destacar lo seguido que los autores españoles registraron la falta de voluntad de sus compatriotas mujeres para volver con su propia gente una vez que fueron rescatadas, tanto aquí como en otros lugares de Sudamérica.⁵

Sería tarea vana desenredar la confusión de razas, aún en una población tan reducida de Gauchos como la de San Jorge. Basta con aclarar que puede observarse gran variedad de tonos entre ellos,

Acosta y Lara, Eduardo. *La guerra de los charrúas*. Montevideo: Talleres de Loreto, 1996; Figueira, José Joaquín. *Eduardo Acevedo Díaz y los aborígenes del Uruguay*. Montevideo: Estado Mayor del Ejército, 1977; Dumas, Alejandro. *Redactores de El Defensor de la Independencia Americana. Una Nueva Troya. Refutación a Una Nueva Troya*. Pablo Rocca (edición y prólogo), estudios de Ana Inés Rodríguez y Jimena Torres, epílogo de Alma Bolón. Montevideo: Linardi y Risso, 2020.

⁵ En original: «Cruelty and bad faith they probably learned from, rather than taught, the Spaniards, and their treatment of captive women and children was humane: they did not regard them as slaves but incorporated them with the tribe, and it is remarkable how often the Spanish authors record the unwillingness of their countrywomen both here and elsewhere in South America, when rescued from the Indians, to return to their own people» (1882, p. 36).

desde el blanco más puro con cejas claras y cabello rubio hasta el negro más oscuro, y el indígena más rojo. Lo único que me interesa agregar es que si bien los indígenas más puros lejos estaban de ser bellos, cierta infusión de sangre indígena, presumiblemente derivada de los más bellos Charrúas, parecía mejorar y no deteriorar la raza española, al menos entre los hombres.⁶ Tales individuos tenían a menudo rasgos finamente delineados y notablemente regulares, con nariz más cerca del tipo griego que del romano, y superaban en apariencia a los hombres de los pueblos, en quienes la sangre indígena raramente se apreciaba y cuyos rasgos tendían a la pesadez.

A pesar de toda su diversidad de origen podemos encontrar cierto parecido entre los Gauchos debido a su modo de vida, que los distingue como una variante de la humanidad sumamente particular. Si bien esto se revela principalmente en cuanto a cualidades morales, también puede observarse en algunos aspectos físicos. Así, su figura es erecta, los hombros bien hacia atrás y generalmente se les marca un hueco en el lomo —sin duda provocado por su asiento firme sobre el caballo y el frecuente revoleo del *lazo* y las *bolas*—. Casi que por regla la voz es profunda y ronca, y la risa estridente y gutural entre los hombres, mientras que las mujeres se encuentran muy apatas para hablar en un agudo falsete.⁷ Su agudeza de visión es notable. Un Gaucho logra divisar un animal a la distancia mucho antes que sea visible para el europeo, y mientras este solo ve un punto indefinido en el horizonte, el Gaucho logra distinguir si se trata de un caballo o de un buey, e incluso describir su color. Azara, hablando sobre la buena vista de los Gauchos y su capacidad para distinguir animales, señala: «Solo debo decirle a uno de esos hombres: “Hay 200 caballos que me pertenecen; cuídalos”. Él los observa atentamente por poco tiempo, y aunque se encuentren a media legua de

⁶ Este pasaje en el que Christison describe a los indígenas es de complicada sintaxis, por lo que decidimos recortarlo. En el original: «This much only I would add, that although the purest Indians, probably of Guarany origin derived from the Misiones, were far from handsome, having flat noses much expanded at the end, with thin dilated alae, high cheek bones, and bloodshot eyes seeming to peer through narrow slits, nevertheless a certain infusion of Indian Blood, presumably derived from the handsomer Charruas, and showing the reddish skin, lank black hair and scanty beard, seemed to improve rather than deteriorate the Spanish race, at least among the men» (1882, p. 36).

⁷ Tradujimos literalmente «gutural». En el original: «The voice also is as a rule deep and husky, and the laugh harsh and guttural among the men, while the women are very apt to speak in shrill falsetto» (1882, p. 37).

distancia los reconoce a todos».* Según este escritor, los Charrúas indígenas poseían similares notables facultades gracias a las que lograban una inmensa ventaja en sus campañas contra los españoles, al poder observar libremente los movimientos de estos últimos sin necesidad de esconderse. Quizá gracias a estas facultades también existe otra característica en los Gauchos: buscar su camino infaliblemente sobre los monótonos *campos*, que para los extraños parecen estar desprovistos de cualquier punto de referencia. No pueden exponer los métodos que siguen para ello y su peculiar habilidad al respecto, desarrollada más en los llamados «*vaqueanos*» que en los otros, no les resulta fácil de explicar. Probablemente dependa de un constante reconocimiento de ciertos elementos del paisaje desde la infancia, lo que termina volviéndose un hábito inconsciente, tal vez ayudado por la observación de los cuerpos celestes y el viento. No obstante, debe admitirse que generalmente es difícil ofrecer cualquier explicación racional sobre esta capacidad. Así, cabalgando por una pendiente de media legua o más, cuando los puntos de referencia están ocultos, un «*vaqueano*», conversando todo el tiempo y pareciendo no prestar atención a la ruta, logra mantener un rumbo perfectamente recto. Mientras que un experimentado europeo, a pesar de que entrega todo su pensamiento en mantener la dirección, seguramente se encontrará lejos de sus cálculos cuando llegue a la cima de la pendiente.

En general, los Gauchos son hombres finos, bien desarrollados, de pecho amplio y musculosos miembros. Dado que casi viven arriba del caballo y raramente caminan un tramo de cien yardas, se podría esperar que los miembros inferiores fueran deficientes en músculos; pero como mucho del trabajo con el ganado y los caballos debe hacerse a pie, y como son aficionados al baile, esta tendencia se contrarresta. Con toda probabilidad su peso es bastante igual al de los europeos. En la Estancia del Cerro pesé a veinte de ellos entre los 25 y los 40 años, no seleccionados de ninguna manera, quienes promediaron las 151 libras, deduciendo la ropa, siendo el más pesado de 190 libras y el más liviano de 107 libras. Este último era excepcionalmente liviano, dado que el siguiente pesaba 132 libras.⁸

* No puedo sino pensar que Azara, generalmente tan confiable, le ha dado lugar a la exageración en este caso. [Nota del autor].

⁸ Posiblemente Christison se esté refiriendo a la estancia El Cerro, ubicada en el departamento de Río Negro. Véase: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub>>.

Tras tomar otros ocho de alrededor de veinte años de edad el promedio solo se redujo a 148 libras. No obstante, es posible que el peso varíe en los hombres de distintas localidades, dado que dos partidas de extraños que pasaron llevando ganado parecían estar compuestas por hombres más pequeños que aquellos de San Jorge.

Las ocupaciones de los Gauchos no son numerosas, y la mayoría prefiere llevar una vida trashumante irregular. Difícilmente hagan algo que no implique andar a caballo, y un Gaucho medio civilizado fue visto tratando de construir una pila de heno subiendo a caballo por una pendiente y ¡remolcando tras de sí un fardo atado con su *lazo*! El Gaucho más puro es aquel que con orgullo declara «Mi casa es mi caballo y recado».⁹ Vaga de aquí para allá tomando de vez en cuando trabajos ocasionales para mantenerse, y acude a reuniones de carreras y bailes, apostando su plata con la misma rapidez con la que la consiguió. Los *puesteros* de ganado, por el contrario, pueden considerarse la aristocracia de la *Gauchería*. Estos tienen una casa, llevan una vida estable y tienen algunas responsabilidades. En medio de estas clases se encuentran los peones comunes, quienes asisten en el manejo del ganado o son contratados por los *troperos* para llevar a la tropa a los *saladeros* en los puertos de embarque, o por los *carreteros* para actuar como picadores en los vagones. Generalmente no tienen hogar, y si están casados la familia vive con algún conocido más afortunado. El pastoreo es un tanto despreciado, ya que no requiere de sus aptitudes con el caballo; no obstante, por momentos es bastante buscado dado que funciona como protección ante la posibilidad de ser requerido por el ejército, siendo los peones y los hombres errantes los primeros en ser alistados. Además, hasta los espíritus más elevados entre ellos no resisten la tentación de las grandes sumas de dinero que se pagan en las temporadas de la esquila. Todos, sin embargo, tanto hombres como mujeres, esquilan bastante mal, y en los establos resuenan los gritos llamando al «*médico*», o al chico del alquitrán para untar las heridas del desafor-

uy:8080/jspui/handle/123456789/14963>. En cuanto al peso de los gauchos, 1 libra son 453,6 gramos. Por lo que el promedio de peso de los gauchos sería de 68,5 kg. Mientras que el más pesado 86,1 kg y el más liviano 48,5 kg.

⁹ Christison traduce al inglés la expresión del gaucho que coloca en español: «The purest Gaucho is he who says with some pride “Mi casa es mi caballo y recado”, “my house is my horse and saddle” (1882, p. 38).

tunado animal que caiga en sus manos.¹⁰ Algunos de los peones se acostumbran a trabajar de a pie en las estancias, cortando madera, construyendo establos, colocando corrales, etcétera. Ahora bien, si se apegan a ese trabajo, o si consiguen trepar alto en la escala y se vuelven terratenientes, su título de Gauchos es dudoso.

El único tipo de artesanía, entre ellos, es el corte y el trenzado de cuero crudo para los varios artículos del equipo del caballo que se requiere para su ocupación.¹¹ Algunos de estos están muy delicadamente terminados y ornamentados con plata, no obstante ser generalmente fuertes y de gran resistencia.

Puede decirse que la agricultura y la horticultura son desconocidas para ellos en su estado tan primitivo. Esta falta de cultivo contribuye a que los ranchos, así sean construidos por ellos mismos con palos y barro o edificados con ladrillos por sus patrones tengan un aspecto muy poco hogareño. Se colocan solitarios en la cima de pequeñas crestas, al lado del invariable corral, tal vez con una «*enramada*» o un pequeño establo para atar caballos, formado por algunos postes techados con ramas. Generalmente el rancho se encuentra medio en ruinas, ya que bajo las influencias del clima el barro pronto comienza a agrietarse y se termina cayendo. Puede adherirse mejor al mezclarse con estiércol, lo que se logra de forma muy característica al montar cruelmente una despreciada yegua o un caballo inservible por vueltas y vueltas en el pegajoso material, hasta que los ingredientes se mezclan completamente. Pero en ese clima tan templado una casa de construcción sólida difícilmente se requiera para gran parte del año, y es sencillo remendarla con barro o cuero, cuando los vientos o las heladas de invierno se vuelven inusualmente severos.

La educación del Gaucho comienza a edad muy temprana. Toma sus primeras lecciones de montar a caballo incluso antes de que esté

¹⁰ En el original, Christison llama al chico del alquitrán «Tar boy». Hemos encontrado la siguiente definición sobre la expresión: «A member of a shearing gang whose job is applying disinfectant (formerly tar) to wounds on sheep». (Trad.: «Un miembro de un grupo de esquiladores, cuyo trabajo es aplicar desinfectante (alquitrán) en las heridas de las ovejas»). Véase: <https://www.lexico.com/definition/tar_boy>.

¹¹ En el original: «The only kind of manufacture among them is the cutting and plaiting of raw hide into the various articles of horse gear required in their occupation» (1882, p. 38).

completamente apto para caminar, y mientras da sus primeros pasos revolea el *lazo* y las *bolas* en miniatura alrededor de su cabeza *secundum artem*. Es divertido ver al pequeño niño de cuatro o cinco años, completamente desnudo, su rostro irradiando emoción, y revoleando el *lazo* alrededor de su cabeza en persecución de una gallina, mientras el gallo, más alto que él mismo, observa con un indignado ¡*chuck!* ¡*chuck!* A medida que crece, el niño prueba su mano de aprendiz en los perros, quienes por momentos muestran su inteligencia superior al arrojarse de plano al piso para frustrar sus esfuerzos. Luego se sube a los potros y terneros y, finalmente, llega el glorioso día en el que montando a caballo logra apresar el toro más salvaje en su despiadada carrera o, a pie con el *lazo*, el caballo más ligero mientras se va galopando del corral, por cualquier pata que elija. Mientras tanto ha aprendido a matar, cortar y cocinar ovejas y vacas para hacer equipamiento para el caballo con cuero crudo, y así su educación se completa.

La dieta del Gaucho es una de las más simples en el mundo. Hace no mucho tiempo consistía, en lo que respecta a los sólidos, casi completamente de carne de vaca. No obstante, ocasionalmente podría variar con la carne de los armadillos, iguanas, avestruces u otro animal salvaje, o incluso huevos de avestruces.¹² El uso de leche era completamente desconocido, y en el presente hasta en las estancias inglesas un extraño a menudo puede tener la tentación de exclamar, mientras observa la numerosa tropa en el campo, «ganado, ganado por todos lados, y ni una sola gota de leche». La única sustancia vegetal universalmente consumida es el té paraguayo, importado de Brasil, y conocido como «yerba», «la hierba *par excellence*». Aunque cuando se toma es llamada «maté», debido a la pequeña calabaza desde la que la infusión es succionada por un tubo. A pesar de esta rígida simplicidad de la dieta, el escorbuto parece no haberse manifestado nunca entre los Gauchos, protegidos sin duda por su vida al aire libre en un clima saludable. En tiempos recientes, su comida, excepto en zonas remotas, se ha vuelto más variada gracias a la proliferación de «pulperías»,** tiendas de campo, ocasionalmente

¹² En el original: «Not long ago it consisted as regards solids almost entirely of beef, although it might occasionally be varied with the flesh of armadillos, iguanas, ostriches, or other wild animals, or ostrich eggs» (1882, p. 39).

** Palabra proveniente de «pulque», una bebida embriagante hecha en México de la *Agave Americana*, a pesar de que en las repúblicas españolas sudamericanas el «pulque» es más bien desconocido. [Nota del autor].

administradas por los Gauchos, que han introducido varios tipos de lujos para beneficio de los residentes europeos.¹³ Pero tienen poco paladar para ese tipo de cosas, y el único vegetal que he conocido que consumen en cualquier cantidad es la sandía, que se pregona en San Jorge en grandes vagones por unas pocas semanas en verano. En términos generales todavía es verdad que su dieta es puramente animal. Sin embargo, su bebida ha variado hoy en día gracias a la casi universal «caña», un áspero alcohol que, aunque raramente se toma en gran exceso, ha probado ser un regalo del diablo. Esto se debe a que es habitual entre los Gauchos juntarse en las pulperías para tomar unos tragos y, por la excitación que esto les produce, demasiado a menudo terminan en peleas fatales.

La cocina de los Gauchos varía tan poco como su dieta, limitándose casi completamente al asado, que logran llevar a cabo con bastante rapidez colocando finos pedazos de carne en asadores de madera o de hierro clavados en el suelo, en una esquina, sobre un enérgico fuego. Cuando el «asado» está pronto se sacan los cuchillos y los trozos de carne, que se cortan de la masa, son sujetados con la mano izquierda en un extremo, mientras que del otro se sujeta un buen bocado con los dientes; el pedazo es luego hábilmente separado mediante un corte con el cuchillo desde abajo. La experiencia ha enseñado que un corte hacia arriba es menos propenso a amputar la nariz que otro hacia abajo a dañar el mentón. Si bien no hay mucho lugar para el lujo en un sistema tan simple como este, los Gauchos tienen sus exquisiteces, algunas de las cuales pueden parecer bastante extrañas para los europeos. Por lo general, la carne de su ganado medio salvaje es dura, seca y deficiente en cuanto a componentes grasos. No obstante, su manjar favorito, «carne con cuero» o carne asada envuelta completamente en cuero, era demasiado pesada para mi gusto. A pesar de que generalmente es tan dura que luego de algunos esfuerzos vanos en la masticación es necesario engullir los pedazos de carne, no hay dificultad para digerirla, y los estancieros ingleses la terminan prefiriendo a la tierna y rica carne de su propio

¹³ En el original: «In recent times their food, except in remote districts, has been somewhat more varied by the spread of “pulperías”, country stores, which have introduced various kinds of luxuries for the benefit of the European residents, and which are occasionally patronised by the Gauchos» (1882, p. 40). Christison puede referirse a que los gauchos eran clientes regulares o a que administraban la tienda.

país. La proliferación de ganadería ovina ha llevado a la sustitución de la carne de vaca por la carne de ovino en muchos lugares, pero los Gauchos la comen a regañadientes declarando que es inferior en cualidades nutritivas. En su estado primitivo, y a menudo también en una condición más civilizada, comen una vez al día, al atardecer, cuando su trabajo o viaje se ha terminado. Aún así, en ningún momento rechazan un «*maté*», ya que depositan gran confianza en los efectos revitalizadores de su «*yerba*» favorita. Cuando se reúnen en las comidas hay generalmente muchas bromas y risas, y luego se limpian los dientes con cuchillos o «*facons*» (facones),¹⁴ y como estos últimos son como de dos pies de largo uno espera que en cualquier momento, debido al enorme apalancamiento, sus dientes salgan volando de sus mandíbulas.

Los Gauchos del centro de Uruguay hablan español con aceptable precisión gramatical, pero usualmente en un acento áspero y duro; y arruinan completamente la belleza del lenguaje al cambiar sistemáticamente el sonido líquido de la *y* y la *ll* por el del francés *j*, y por la elisión de ciertas consonantes. Palabras como *recado*, *pescado*, son pronunciadas muy parecido a *rescow*, *pescow*.¹⁵ Con la excepción de los nombres de algunos lugares tales como el Río *Yí* y *Tacuarembó*; árboles y plantas como el *Ombú*, *Tala*, *Ñapinday*, *Miomio*; y animales como el *Ñandú*, *Tatú*; el lenguaje indígena parece que ha desaparecido completamente. Muchos de los nombres indígenas que Azara le dio a plantas y animales al principio del siglo hoy parecen ser enteramente desconocidos para los Gauchos de San Jorge.

La costumbre española de regocijarse en vez de lamentarse por la muerte de niños pequeños se mantiene entre los Gauchos. Pero como los niños son generalmente muy malcriados, su pedido de que vayan directo al cielo como «*Angelitos*» o «*Angelitas*» parece cuestionable para un extranjero.

En situaciones remotas los muertos se exponen en ataúdes en los solitarios *campos* hasta que no queda nada más que los huesos. Estos se almacenan generalmente por años, hasta que los amigos deciden removerlos para enterrarlos en el *Campo Santo* más cercano. Estos

¹⁴ La aclaración entre paréntesis está en el original.

¹⁵ Las palabras están en cursiva en el original.

cementerios se mantienen normalmente en un estado terrible, las tumbas son poco profundas y los cuerpos quedan a menudo medio expuestos.

Los entretenimientos de los Gauchos son las carreras de caballos, la música, la danza y el juego. El primero ya ha sido tan descrito que mejor es saltarlo.¹⁶ Su único instrumento musical es la guitarra, con la que puede verse a un muchacho tañendo algunos compases, repetidos y sin variaciones por horas, rodeado por una soñadora audiencia que bebe el indispensable «*maté*». De vez en cuando con sobrecargada voz y en tono nasal, pero en buen tiempo y afinado, puede estallar en una canción, por lo general improvisada. Y, sin importar lo chistosas o sarcásticas que sean las palabras, como lo prueban las risas que festejan una particular ingeniosidad, el aire es invariablemente de tono melancólico, generalmente similar al de los cánticos, amontonándose en una línea cualquier cantidad de palabras para ajustarse a la conveniencia del improvisador. Un efecto singular se produce por las largas pausas, no solo en los versos sino también en el medio de las líneas, durante las que no se escucha nada más que el tañido de la guitarra otorgándole un punto adicional al sarcasmo con el que por fin termina la línea. Generalmente la última nota se prolonga mucho y, a diferencia del resto de la canción, para un oído europeo suena bastante fuera de tono. Probablemente estas sean las «*Chansons de Peru*» que menciona Azara, llamadas «*Tristes*» en sus días, pero hoy no son conocidas con ese nombre, al menos no en San Jorge. Me incliné a pensar que uno o dos cánticos sombríos e inarmónicos podrían ser de origen indígena, pero tenemos la autoridad de Azara para el extraordinario hecho de que la música y la danza eran completamente desconocidas para los indígenas de las llanuras sudamericanas.¹⁷ Naturalmente, muchos de los cantos son en alabanza de las señoritas, y he visto a menudo a un enamorado sentado en el piso frente a la puerta de su amada tañendo e improvisando hasta por una hora antes de que el duro corazón se ablandara lo suficiente como para admitirlo. Las mujeres

¹⁶ Posiblemente se refiera al texto de Azara ya citado.

¹⁷ Este *argumentum ad verecundiam* en el que cae Christison no condice con lo que nos informa Lauro Ayestarán: «Los charrúas practicaban danzas y cantos de combate y disponían de instrumentos musicales tales como bocinas, tambores de tronco y un “arco musical” mono-heterocorde cuyo resonador era la cavidad bucal del ejecutante», 1967, p. 7.

no cantan en público, pero se las puede escuchar canturreando para ellas mismas puertas adentro.

La danza de los Gauchos consiste principalmente en un vals o polca muy lento con una melodía de dos o tres compases, repetidos *ad infinitum* en la guitarra. Las danzas antiguas de una clase más majestuosa estuvieron en boga hasta hace poco, pero ahora se consideran pasadas de moda y rápidamente están quedando fuera de uso. Por fortuna logré ver una de ellas en un «*balle*» en la Estancia del Cerro, cuya descripción no estaría fuera de lugar dado que permitiría, al mismo tiempo, vislumbrar los modales y el carácter del Gaucho.¹⁸ Al entrar al largo galpón débilmente iluminado nuestro grupo fue recibido por un sargento de la policía, quien amablemente nos condujo por medio de una doble hilera de mujeres recatadamente sentadas sobre bolsas de lana hacia el centro de la habitación. Aquí se levantó un *dandy* esbelto y de bella cabellera, y con los mejores modales insistió en que tomara asiento. Él era el hombre más distinguido del salón al no tener rival en el uso del cuchillo. Había sido el homicida más exitoso en el campo, a lo largo del cual era universalmente conocido como «*El Pescado*» o «*El Pescado dorado*», por su gran agilidad y velocidad. En ese momento, un hombre moreno,¹⁹ de buenas facciones y sonriente, con una fuerte pizca de sangre indígena y un estilo de marinero alegre, me ofreció refresco bajo la forma de un trago de caña del pico de la botella. Consideré prudente tomar algunos, para evitar así el riesgo de ofender al ilustre Diego Maragatta, apodado «*El Gaucho del Carpentería*», el Gaucho *par excellence* del distrito.²⁰ Volviéndome hacia un hombre parado cerca de mí pregunté quién sería la joven bonita de enfrente, y él frunciendo el ceño me respondió furioso: «Esa es mi hija; ¡si la llevo a encontrar en el campamento le corto la garganta!». Al parecer, en contra de sus deseos, ella había tenido un encuentro íntimo con un joven feo y con bastante sangre indígena llegado de una parte

¹⁸ Se entiende que Christison escribió mal «baile» y puso «balle».

¹⁹ En el original: «Presently a dark, well featured, smiling man» (1882, p. 42). Tradujimos «dark» por moreno, si bien podría ser oscuro, negro o, tal vez, mestizo.

²⁰ En el original: «I thought it prudent to go through the motion of taking some, to avoid the risk of offending the illustrious murderer Diego Maragatta, surnamed “El Gaucho del Carpentería,” the Gaucho *par excellence* of the district» (1882, p. 42).

alejada del país tras cometer un asesinato.^{***} Comencé a sentirme en compañía extraña, pero todo fluía con tanta tranquilidad y decoro que parecía imposible experimentar cualquier desacomodo. El «*bastonero*» o ujier de la vara blanca formó las parejas que bailarían la danza nacional, cuyo nombre suena algo así como «*Pericón*». A este hombre autorizado se le encomienda la selección de los danzantes, e incluso de las parejas. Se mostraba muy descortés cuando conducía a las mujeres a los hombres, un vestigio, tal vez, de la falta de cortesía hacia el bello sexo por parte de los moriscos o los indígenas. Esto también puede rastrearse en la tendencia de las mujeres a apiñarse separadas de los hombres, y en la relativa gravedad y reserva en sus modales, mientras que los hombres bromean y se ríen en su presencia. Pero en ese momento no había frivolidad alguna; de hecho, el «*balle*» parecía ser un asunto serio. Los hombres recibían a sus parejas en silencio y los lugares se tomaban como si fuera una cuadrilla. El músico negro, quien ya había improvisado algunas líneas en honor de los visitantes ingleses, cantó con tono nasal algunos versos en alabanza de la soltería y luego comenzó la danza. Consistía principalmente de un vals deslizado lento y suavemente, con frecuentes pausas cortas simultáneas, y cada tanto las parejas se paraban el uno enfrente del otro, los hombres mantenían el ritmo mientras chasqueaban los dedos, y la pareja realizaba una figura, luego de la cual se reanudaba el vals con un cambio de parejas. Las figuras también se cambiaban con palabras de mando, y ocasionalmente uno de los bailarines irrumpía con un verso improvisado de una canción. Toda la danza se realizaba con gracia y naturalidad, deslizándose más que bailando alrededor, mientras que los tiempos lentos daban lugar a esos movimientos del cuerpo y las extremidades que conforman el principal encanto de la danza, que ahora solo puede verse entre nosotros como exagerado o caricaturizado en el escenario. Una frecuente repetición simultánea de zapateos con los pies se escuchaba por encima del débil tañido de la guitarra y marcaba ciertos pasajes de la danza, aunque nunca en exceso. Producía cierto efecto parecido a la guerra, intensificado por la indumentaria medieval de los hombres. Con todo, la mente se impresionaba por cierta gracia, misterio y dignidad, que sería en vano buscar en los rápidos giros y los duros movimientos angulares que suceden por

^{***} Luego este muchacho mató a su suegro en un combate cuerpo a cuerpo con cuchillo. [Nota del autor].

bailar en los salones de baile de moda. Era fácil darse cuenta de que solo los hombres y mujeres más viejos eran perfectos en estos movimientos tan interesantes, y que tales hermosos bailes nacionales están desapareciendo al primer contacto con la civilización.²¹

Los juegos de los Gauchos son de azar por naturaleza.²² Uno de los favoritos consiste en tirar la «*Taba*», uno de los pequeños huesos de los caballos. El jugador gana o pierde dependiendo del lado que quede para arriba. Dos hombres, parados algunas yardas²³ aparte, la tiran alternativamente, mientras que los espectadores apuestan por la partida. Por horas diarias y por semanas los Gauchos juegan a este simple juego. Tienen incluso varios juegos de cartas, y he visto un par de hombres agacharse en el suelo desde el amanecer hasta el ocaso jugando al «*monte*», vigilándose mutuamente de cerca con los cuchillos en la mano prontos por si alguno hacía trampa. Juegan por días y noches sin siquiera moverse de su lugar, y con tanto entusiasmo que he visto a un hombre perder rápidamente en una partida la paga de seis semanas de trabajo duro esquilando ovejas. Perdió su talero, la silla de montar, brida, poncho, sombrero, botas, chiripá y caballo, finalmente cabalgando en camisa en un corcel prestado, junto a otro jugador arruinado por una situación similar que iba detrás de él. Pero todo esto implica poco sufrimiento en un país donde se desconoce la miseria absoluta y la hospitalidad es universal. Con un poco de ayuda de algunos amigos y algunas semanas de trabajo, el jugador pronto vuelve a estar alegremente vestido y bien montado.

Pasando naturalmente a una consideración de las otras fallas prominentes de los Gauchos, merecen especial atención sus hábitos

²¹ Christison asiste al Pericón, la danza nacional. Lauro Ayestarán dice que para la primera mitad del siglo XIX «tres grandes danzas [...] se hallan vastamente extendidas en el Uruguay: ellas son la Media Caña, el Cielito y el Pericón» (1967, p. 9). Hacia 1885 el Pericón se encontraba en crisis, si bien, paradójicamente, esta crisis se da en un momento de clara «conciencia colectiva de que el Pericón es justamente la gran danza nacional del país» (1967, p. 62), a lo cual Ayestarán llama la «segunda vida» del Pericón. Christison nota —y se lamenta— del declive en las virtudes técnicas de los bailarines más nuevos y la desaparición de la danza ante los avances de la civilización. Esto contradice y relativiza, como ya hemos señalado, algunos enfoques que solo ven ansias de conquista y progreso en los viajeros británicos del siglo XIX.

²² En el original: «The games of the Gauchos are all of a gambling nature» (1882, p. 43).

²³ Una yarda equivale a 91,44 centímetros.

disolutos, ya señalados, y una completa falta de sentimiento religioso o reverencial. En buena medida esto puede explicarse por la imperfecta supervisión de sus intereses espirituales. Pocos son los sacerdotes, quienes a menudo reciben el odio amargo o el desprecio comúnmente expresado hacia ellos incluso por la mejor clase de personas. Las raras visitas que realizan tienen como resultado el bautismo de un niño y la persuasión de cierto número de padres para aceptar la sanción de la Iglesia madre para su unión, aunque la mayoría prefiere estar libre del lazo matrimonial. Como ejemplo de su irreverencia puedo mencionar que cuando una tormenta violenta se desató sobre una partida de alrededor de cincuenta hombres y mujeres ocupados en la esquila en la Estancia del Cerro, cada estruendo fue saludado con una explosión de festejos y risas burlonas. No obstante, como contrapeso a este defecto, vale decir que el Gaucho está razonablemente libre de superstición.²⁴ Tal como hemos señalado, no puede ser completamente absuelto del vicio de la embriaguez, aunque raramente es llevado más allá del estado de excitación.

Pero todas estas fallas son completamente insignificantes si las comparamos con la crueldad y el gusto por el derramamiento de sangre que en muchos Gauchos se vuelve su segunda naturaleza. Las circunstancias de su vida lo han conducido naturalmente a este comportamiento. Acostumbrados desde la infancia a ver cómo se matan animales mediante el degüello, para lo que son entrenados desde una edad muy temprana, así como en los severos si bien bastante conmovedores modos de domar y manejar caballos y ganado con el *lazo* y las *bolos*: ¿acaso podría asombrar que sean perfectamente insensibles al ver sangre y sufrimiento o, como sucede a menudo, que disfruten positivamente de ello? Hasta el caballo, su constante e indispensable compañero, no logra despertar en el Gaucho la menor manifestación de afecto o simpatía, mientras que en el mejor de los casos trata al perro con brutal indiferencia.

Ningún forastero que haya presenciado los esfuerzos desesperados de un animal separado de la tropa para ser sacrificado, y que busca escapar de los *lazos* con los que es arrastrado en un galope involuntario, y que haya escuchado su ronco gemido y sus gritos

²⁴ En el original: «To counterbalance this defect it is some set off that the Gaucho is tolerably free from superstition» (1882, p. 44). Se entiende que Christison se refiere a que, si bien el gaucho no tiene ningún tipo de sentimiento religioso, no por ello cae en la superstición.

agonizantes puede olvidar fácilmente la dolorosa impresión que esta escena le produce; sin embargo, mientras obligan al pobre animal a moverse, los Gauchos se burlan y ríen de sus sufrimientos profiriendo chistes groseros al inmovilizarlo, y sonriendo de oreja a oreja cuando le dan el golpe fatal. He visto a un niño cabalgar con una oveja en la silla detrás de él quien, tras soltarla, saltó de su silla y le cortó el cuello tan pronto como se estaba por levantar del piso, con el rostro radiante de un salvaje deleite. La indiferencia frente a la vida humana no es sino un paso más en el camino de la crueldad, y a menudo se llega a la etapa final, el «*gusto de matar*», o el amor a la matanza por sí misma. Y tal es la depravación en los sentimientos de la gente sobre este tema, que este gusto por el homicidio no disminuye la natural alegría del asesino ni tampoco dificulta su recepción con los otros Gauchos. Así, se me indicó que un muchacho robusto y pequeño, que estaba trabajando en el corral con otros más a quienes hacía reír con sus chistes, era un hombre que había cortado un montón de gargantas. He visto a otro, estando en términos bastante íntimos con los vecinos, quien durante las guerras solía pedir ejecutar a los prisioneros como un favor.

Posiblemente esta triste tendencia homicida sea incluso promovida en gran medida por las frecuentes revoluciones, que son la maldición de estas repúblicas de raíz española.²⁵ Los Gauchos sufren más que los habitantes de la ciudad de estos disturbios sin sentido. Al encontrarse lejos de las restricciones que imponen la ley y el orden, y repletos de componentes salvajes y temerarios, los Gauchos son el material necesario para formar el núcleo del ejército que arman los aventureros egoístas que pasan por políticos en Uruguay. Una vez que empieza a formarse, el ejército se vuelve más fuerte a medida que recluta y obliga a cada Gaucho que encuentre a unirse mediante amenaza de pena de muerte. Los «*partidos*» que se disputan el gobierno siguen el mismo plan, por lo que el pobre Gaucho, para salvarse de ser degollado, debe unirse a uno u otro partido sin tener ninguna idea sobre el motivo del enfrentamiento. No es más que una cuestión de azar el hecho de que se vuelva «*Blanco*» o «*Colorado*», pero una vez que se identifica con alguno queda metido

²⁵ En el original: «This unhappy homicidal tendency is perhaps even in a greater degree promoted by the frequent revolutions which are the curse of the Spanish Republics» (1882, p. 45). Entendemos que Christison utiliza el término «Spanish Republics» para referirse a las repúblicas de raíz española.

en peleas y reyertas sangrientas que provocan la muerte de muchos pobres compatriotas, incluso en tiempos de paz. De hecho, muertes no vinculadas a disputas políticas o privadas, y por el mero hecho de saquear, eran relativamente raras en 1867. No obstante, me han informado que en los últimos doce años, lamentablemente, se han vuelto comunes en ambos lados del *Río de la Plata*. Incluso acerca de batirse a duelo los Gauchos parecen haberse vuelto gradualmente más salvajes. Al respecto, hace alrededor de cincuenta años, d'Orbigny afirmaba que los Gauchos se habían vuelto más feroces de lo que eran bajo el dominio de España.²⁶ No obstante, señala que sus batallas raramente eran fatales, siendo el gran objetivo del duelo dejar una marca en el rostro; ahora se apunta a la garganta y al abdomen, y las heridas infligidas son generalmente mortales. Los cuchillos que se usan siempre están al alcance de la mano, puestos en el cinturón en su espalda. Los hay de dos tipos: uno del tamaño y la forma de un pequeño cuchillo de trinchar; el otro, llamado «*facon*», es de hecho una espada corta de empuñadura cruzada, del largo del arma letal de los romanos. Los duelos no son programados, sino que surgen en el momento por una pelea repentina o para vengar viejos resentimientos: ninguno de los allí presentes interfiere, y no hay ningún esfuerzo por asegurar una pelea justa. Cada cual debe hacer lo mejor que puede con el arma que tenga en el momento.

No hay estadística alguna sobre la mortalidad por homicidio en Uruguay, pero nos podemos hacer una idea a partir de los siguientes hechos. En los diez meses que estuve en San Jorge ocurrieron nueve homicidios en el poblado en un grupo humano que sin dudas no excede las mil almas; y dudo de que fuera una zona excepcionalmente peligrosa, dado que visitantes de otras zonas me aseguraron que no estaban en una condición mejor. Nuevamente, de dieciséis hombres jóvenes que conocí en aquel momento no menos de seis murieron acuchillados, y se cree que un séptimo tuvo el mismo destino. Por último, un amigo que residía hacía ya tiempo en el lugar me informó que según él casi la mitad de los Gauchos jóvenes que había conocido habían muerto violentamente.

²⁶ Christison se refiere a los tomos que, entre 1834 y 1847, Alcides d'Orbigny publicó bajo el título *Voyage dans l'Amérique Méridionale* en la Librairie de la Société géologique de France.

Las autoridades no hacen casi ningún intento por revisar esta terrible pérdida de vidas. A veces se aprueban regulaciones que lo tienen en cuenta —como la que prohíbe el uso de facones— y ninguna nación excede a las repúblicas de raíz española en la elaboración de fuertes normativas. Pero ellas son como nuevos juguetes para un niño mimado. Luego de jugar con ellos por un tiempo son completamente olvidados. El sentimiento general con respecto a la pena capital es, también, un gran obstáculo para la administración de justicia. Los más de mil asesinatos y homicidios que suceden cada año provocan poca o casi ninguna reacción, pero la sola idea de una ejecución luego de un juicio formal es intolerable para la extraña e inconsecuente mentalidad española. Un asesino no se siente en ningún lugar más seguro que en la prisión. Luego de algunas semanas o meses, cuando se disolvieron los primeros sentimientos de venganza entre sus enemigos se le abre al asesino la puerta de la prisión gracias a la influencia de algún «*gefe político*», deseoso de asegurar la amistad y el apoyo de personajes tan atrevidos e inescrupulosos como él. Aquel sale caminando, probablemente en medio de la simpatía general del público. Insatisfechos, no obstante, con la inexistencia de la pena capital en la práctica, la Cámara de Diputados debió abolirla en 1867, en el medio de alegres aclamaciones y discursos humanitarios verdaderamente hermosos.²⁷ ¡Pero, ay! en una semana se desató la revolución y los exitosos *Colorados* complacientemente cortaron las gargantas de sus rivales vencidos, los *Blancos*, en las calles de Montevideo; o dispararon de a montones en el *Cabildo*, todavía suficientemente felices sin duda en el pensamiento de que habían abolido la pena capital, ¡para la admiración y envidia del mundo civilizado!²⁸ El único control real sobre los crímenes violentos en los *campos* se lleva a cabo por medio de ciertos *commandantes* de la

²⁷ El autor se confunde con la situación del otro lado del Plata o, quizá, con la serie de debates sobre la abolición de la pena de muerte que comenzaron con la vida independiente, cuando en el Senado de la República el presbítero Dámaso A. Larrañaga propuso, en 1832, que la pena capital fuera cancelada, iniciativa que no prosperó. La ley que concluyó con la pena de muerte en Uruguay es de 1907. Su texto completo puede consultarse en Panzl, Sebastián. *Fusilados y verdugos: historia de la pena de muerte en Uruguay*. Montevideo: Planeta, 2016, pp. 240-243.

²⁸ Christison se refiere a los episodios de febrero de 1868 con el doble asesinato del general Venancio Flores y de Bernardo Prudencio Berro. Murray, John Hale, en *Travels in Uruguay* alude también al episodio (1978, pp. 15-18). Véase: Real de Azúa, Carlos, 1997, pp. 143-151.

policía, quienes al saber que los prisioneros se encuentran a salvo de castigo cuando son encerrados en la cárcel, con tranquilidad les cortan las gargantas *en route*, alegando que estaban intentando escapar.

Hasta ahora hemos visto al Gaucho principalmente desde el peor punto de vista, pero sería un gran error pensar que no tienen cualidades que lo redimen. En general se puede decir que son valientes, duros, moderados, libres de maldad, hospitalarios, y fieles a los compromisos; y ciertamente tienen buen humor, viveza nativa y sabiduría, lo que los hace no malos compañeros en el campo incluso para los ingleses cultivados. Más aún, tal como afirma d'Orbigny, que los conocía bien, hasta son capaces de albergar ideas elevadas. El peor de ellos no se sumerge en las profundidades de la degradación, que es tan desesperante y angustiante en nuestras clases criminales. Es raro que no conserven algo digno de la virilidad, cierto punto de honor que nunca exceden. Sobre esto he visto varios ejemplos auténticos. Así, uno de los personajes más salvajes del país se comprometió en mantener la comunicación entre San Jorge y *Monte Video*, cuando una guerra de diez años había desorganizado completamente la sociedad. Continuó cabalgando regularmente ida y vuelta, al riesgo de su propia vida, con grandes cantidades de oro sin traicionar su compromiso y ni siquiera pidiendo por una paga más alta que en los tiempos de paz. Otro muchacho malhumorado, de aspecto repulsivo y con muy mal carácter, mostró una fidelidad de perro al Sr. Watson, en ese momento a cargo de la Estancia del Cerro, quien lo trataba muy amablemente, y le podía confiar cualquier tarea que se le pidiera. ¡Pobre Bartolo! Su destino muestra tan bien el carácter del Gaucho que pido que se me deje describirlo aquí. Uno de sus enemigos, hermano de Rosano, policía y *commandante* del lugar, sacando ventaja por haber sido promovido a teniente en el ejército determinó aprehender a Bartolo en el rancho donde vivía. Una mujer divisó a la partida que se aproximaba e instó a Bartolo a que montara a caballo y cabalgara por su vida; pero, tras decir que nunca le daría la espalda a un Rosano, Bartolo agarró el cuchillo y salió en busca de su rival. Inmediatamente Rosano le atravesó el cuerpo con una lanza, y parándose encima del hombre moribundo, se jactó: «La última vez que me viste no era nadie, ahora, como ves, soy un gran hombre», y así sucesivamente. Indignados, sus seguidores gritaron «Deja al hombre morir en paz», avergonzándolo para que se callara; pero para completar su triunfo extendió su recado en

el suelo, donde Bartolo yacía tirado, y durmió pacíficamente toda la noche a su lado.

Tuve muchas oportunidades para estudiar al Gaucho alrededor de un mes en la Estancia del Cerro, donde cincuenta de ellos, hombres y mujeres, trabajaban como esquiladores, y me sorprendí al encontrarlos alegres y de buena actitud. Una gran cantidad de chistes se escuchaban en los galpones,²⁹ y se decían una buena cantidad de bromas despiadadas, pero raramente encontré alguna señal de mal temperamento. Hacia la noche parecía a veces como si se estuvieran sublevando cuando gritaban «¡Hasta mañana!», «¡No trabaja más!» o «¡Caña, la caña, viva la caña!». Pero un pequeño trago de alcohol cambiaba el grito en un «¡Viva el *patron!*», y luego continuaban con el trabajo con el doble de energía.

Evidentemente, eran fáciles de manejar mediante un trato amable y prudente, y no se quejaban ni eran rigurosos por las minucias de sus derechos. Incluso los de peor carácter tenían su honor, y se podía ver a nuestro viejo amigo *El Pescado* y a Diego Maragatta sentados uno al lado del otro en la cena en la Estancia del Cerro en trato perfectamente civilizado, no obstante ser enemigos mortales. El año pasado, *El Pescado*, dirigiéndose repentinamente a un grupo de jugadores, saltó de su caballo, sacó su cuchillo y tras escoger a Diego le dio un fuerte golpe en la garganta, antes de poder ser separado y desarmado por alguno de los policías, que por fortuna estaban presentes. Pero en ese momento de la cena la armonía general solo se quebró dos veces. Primero, cuando dos simples muchachos se pelearon e inmediatamente corrieron hacia el corral para enfrentarse a cuchillo, seguidos por los demás, de los cuales ninguno mostró el mínimo deseo de interferir, y sin duda se hubiera derramado más sangre de no ser por las protestas del Sr. Watson. En segundo lugar, a un tonto muchacho que tenía una deuda con *El Pescado* le vino un fuerte impulso y atacó repentinamente a este gran guerrero, engañado tal vez por su apariencia y sus modales.³⁰ Porque «el Pescado» estaba lejos de parecer formidable, de hecho era bajo de estatura y delgado, con tez y cabello claros y un muy delicado bigote; su andar

²⁹ En el original: «sheds».

³⁰ Christison llama alternativamente «El Pescado» o «the Fish» al gaucho con este sobrenombre. Acorde a lo señalado en la nota inicial, decidimos poner en itálica *solo* cuando Christison lo escribe en español, y mantuvimos el entrecuillado que coloca al hacer la primera traducción del sobrenombre al inglés.

era lento y tranquilo, y su hábito de inclinar la cabeza, con su nariz aguileña y su retraído mentón, alternativamente de un lado a otro le daba cierto aire afectado y algo afeminado. Ahora bien, si se veía forzado a defenderse su actitud cambiaba por un estado de vigilancia, como listo para la pelea, y mirando el filo de su cuchillo cerca de la mejilla, le advirtió al muchacho que se mantuviera alejado. No obstante, este siguió avanzando y le produjo un corte en el muslo. El Pescado se abalanzó con sorpresiva rapidez y le dio un golpe sonoro a su débil enemigo en la mejilla con la parte plana del cuchillo que casi lo derribó, y lo hizo entrar en razón. El muchacho se sentó frunciendo el ceño y se quedó refunfuñando hasta que una mujer vieja lo persuadió para que evitara la ira del Pescado pagándole la deuda, pero este gran hombre terminó arrojando desdeñosamente las monedas hacia el campo.

Diego Maragatta se mantuvo libre de lastimaduras; sin embargo, era sin lugar a duda un hombre peor que *El Pescado*, dado que este era poco serio y, si bien era un gran peleador, no tenía mucha maldad en su interior. Pero Maragatta, a pesar de su aspecto amable, rostro sonriente y su uniforme de sargento de policía, no podía esconder que por naturaleza era un bandido. Por supuesto, los dos hombres tuvieron finales violentos. *El Pescado*, excitado por la caña, llevó a que un hombre se peleara con él por una nimiedad, y terminó muerto; Maragatta, degradado y expulsado de la policía, fue muerto por un sargento luego de un largo y desesperante combate cerca de San Jorge.

La «policia», de la cual he dicho bastante, es un cuerpo bastante fluctuante en cuanto a su composición. Es común que incluso reconocidos asesinos se vuelvan sargentos, reclutados entre las personas más salvajes del país, solo que, por supuesto, son rápidamente proscritos por alguna nueva infracción. Esta fuerza policial es generalmente utilizada como un instrumento político de opresión o para llevar a cabo planes de venganza por parte de los *commandantes*, quienes usualmente tienen un carácter impasible y poca educación. Tal como quien estaba en el comando de San Jorge, de quien se dice que tras firmar en forma dificultosa su nombre tenía el hábito de contar las letras para ver si estaban todas. En una ocasión con ayuda de su dedo fue lentamente contando «Uno, dos, tres», etc., hasta que en determinado momento exclamó: «¡Caramba! falta uno», añadien-

do un poco perturbado «*Cual sera?*».³¹ Las aventuras de los policías son muchas veces ridículas, como cuando el *Commandante* Rosano pasó varios días cabalgando por el país con una docena de hombres en busca de una pieza robada del apero de un caballo.³² Terminó por encontrarla escondida debajo de la silla de montar del sargento de su partida. Enseguida el delincuente fue estaqueado, castigo cruel que imita el modo en que se seca el cuero al sol. Las piernas y los brazos se estiran al máximo y se atan a estacas, de modo que el cuerpo no toca el suelo. No obstante, siempre puede aparecer algún «Ewan of Brigglands» para cortar el lazo de los «Rob Roys» de Uruguay, y en la mañana el sargento no fue encontrado.³³

Tanto se ha escrito sobre la montura del caballo y el gusto por cabalgar de los Gauchos, el uso del *lazo* y las *bolas*, y el modo de domar caballos y ganado, que no diré nada al respecto. Sin embargo, su relación con el perro no es tan conocida, y merece algunas referencias. Casi todos los «*puestos*» solitarios tienen algunos perros tirados cerca de la puerta, prontos para avisar si aparece algún extraño, y en las estancias más grandes pueden verse de a grupos de hasta una docena o más. Son de alguna ayuda para conducir al ganado, pero principalmente son perros guardianes y carroñeros. Su condición es un poco superior a las de los parias de las calles del Este. Recogen la comida por ellos mismos en la basura del corral o en los mataderos, y carecen del trato civilizado de ser alimentados por la mano de su amo. Si bien muestran cierta obediencia hacia sus amos nominales no muestran ningún signo de afectividad, resultado natural de la crueldad y completa indiferencia con la que son tratados. Son feroces con los extraños, e incluso peligrosos. Se puede encontrar cualquier variedad de tamaño, forma y color entre ellos, si bien la

³¹ En el original: «on one occasion having slowly with the aid of his finger reckoned “Uno, dos, tres”, &c., he exclaimed “Caramba! falta uno” (“*One is missing*”), adding with the bewildered look, “Cual sera?” (“*Which will it be?*”)» (1882, p. 49). La cursiva en las traducciones al inglés entre paréntesis corresponden a Christison.

³² En el original: «The adventures of the police are often ludicrous enough, as when Commandante Rosano spent some days riding about the country with a dozen men in search of a stolen article of horse gear» (1882, p. 49).

³³ Está hablando de la historia del héroe popular escocés Robert Roy MacGregor (1671-1734). Walter Scott retoma en parte esta historia folclórica en su novela *Rob Roy* (1817). En un episodio Ewan of Brigglands libera al prisionero Rob Roy MacGregor, a quien tenía bajo su cuidado a pedido del duque de Montrose.

mayoría son animales pesados, macizos y potentes. Las jaurías rivales que se encuentran en el campo luchan desesperadamente, y he visto a algunos volver del combate heridos con las orejas rasgadas y los cuellos sangrando, dejando a los muertos en el campo.

Ocasionalmente, los perros («*capones*») son entrenados por los Gauchos del centro de Uruguay, tal como lo describió el Sr. Darwin, para encargarse diariamente del ganado sin ninguna ayuda del hombre.³⁴

Los perros salvajes están casi extinguidos. Han sido descritos como altos, delgados y feos, con las orejas puntiagudas erguidas, y una zona hirsuta en el cuello. Su ladrido era sumamente peculiar, pero no lo emitían de continuo.

Ha sido a menudo una cuestión sorprendente el hecho de que los ingleses pudieran vivir sin peligro en medio de una raza tan turbulenta como los Gauchos; pero hay un método en su manía homicida, y el estanciero inglés, ubicado en un nivel más elevado y desligado de sus enfrentamientos políticos o privados, corre poco riesgo en tiempos normales. Además, tanto aquí como en otros lados, la capacidad innata de los británicos para manejar razas semibárbaras mediante la combinación de un trato justo, firme y cordial se manifiesta visiblemente. Su posición se vuelve insegura solo cuando las luchas revolucionarias prolongadas en el tiempo han desorganizado la sociedad completamente. Por su lado, el inglés a menudo adquiere cierta simpatía por el Gaucho que crece con el tiempo y con frecuencia lo prefiere como peón antes que a los nativos de países más civilizados, sin excluir el suyo propio. Por momentos, se encuentra realizando comparaciones entre la vida al aire libre del Gaucho, en conjunto con el toque de dignidad en sus pensamientos, costumbres y conducta, y la mísera tosquedad de las grandes masas de nuestros propios compatriotas, que probablemente lo despabilan de viejas ilusiones de orgullo nacional.

³⁴ Se refiere a los escritos de Charles Darwin en *The Voyage of the Beagle* (1839). El naturalista inglés desembarcó en Montevideo en 1832, recorriendo Maldonado, Minas y Colonia. En las anotaciones correspondientes al 22 de noviembre de 1832 observa los «perros pastores del país». Una traducción al español de sus escritos sobre los países del Río de la Plata en: Darwin, Charles. *Un Naturalista en el Plata*. Ed. José Pedro Barrán y Benjamín Nahum. Montevideo: Arca, 1968.

El tipo Gaucho no puede ser algo permanente, y en la Banda Oriental se está modificando rápidamente. La delimitación más estricta y mayor subdivisión de la propiedad, el aumento del ganado lanar, el cambio en el manejo del ganado hacia un sistema de domesticación, la rápida extensión del alambrado y la introducción de la agricultura, conspiran para limitar sus movimientos y eliminar la necesidad de sus logros particulares.

Incluso se teme que él mismo desaparezca, y que la raza que termine por poseer los *campos* tendrá pocos rastros de su sangre o de la raza indígena aborígen que él representa. Más allá de la enorme mortalidad por los homicidios, muchos fallecen a manos de viejas mujeres o de charlatanes que, ante la completa ausencia de doctores, tienen campo libre para llevar a cabo sus rudos y violentos tratamientos. Utilizan principalmente purgantes y eméticos poderosos derivados de hierbas nativas, que se administran con resultados que hubieran sido la envidia del *Sangrado*.³⁵ Entre otros remedios rudos, uno de los favoritos para la fiebre reumática consiste en llevar al paciente a un arroyo vecino, incluso en una mañana invernal, y sumergirlo por un cuarto de hora en agua helada. Conozco a un buen joven que murió en la orilla luego del tratamiento, antes de que pudiera ser trasladado a su hogar. Pero nada hace tambalear la fe de estas personas, y con una provocadora perversión de la lógica, generalmente rechazaban mis consejos con el argumento de que yo podía, sin duda, conocer las enfermedades y remedios de mi propio país, pero no podía bajo ninguna circunstancia conocer los suyos. Sin embargo, recientemente han apreciado ampliamente los servicios de los doctores ingleses que se han establecido entre ellos.

Esta gran cantidad de muertes, que surge por tantas causas, sin duda sería controlada si hubiera un gobierno mejor, y el avance civilizatorio seguramente contribuirá a la atenuación de la ferocidad del Gaucho uruguayo. No obstante, se requerirá tiempo antes de que el salvaje jinete de los *campos* pueda adoptar hábitos más estables. Y aun parece dudoso que este tiempo se lo permita.³⁶ Otras razas

³⁵ En español en el original. Al parecer, Christison se refiere a *Bloodletting*, una curación en la que se utilizaban sanguijuelas o ventosas que chupaban la sangre buscando curar enfermedades o calmar dolores.

³⁶ En el original: «But even under much more favourable circumstances time would be required ere the wild horseman of the campos could be broken in to settled habits. And it is doubtful if this time will be allowed him» (1882,

más laboriosas ya lo están haciendo a un lado, e incluso la mejor clase de estancieros locales cede ante esta presión. En particular, los brasileños que avanzan del norte amenazan con llevar a cabo una conquista pacífica de todo el país mediante la adquisición de tierras. Se cree que por un tiempo estuvieron en posesión de la mitad del territorio al norte del *Río Negro*, y que recientemente han comenzado a adquirir extensos dominios al sur de ese río. Al traer consigo sus negros y otros dependientes, no tienen ninguna necesidad del Gaucho, quien por lo tanto tiende a desaparecer completamente de escena: un resultado que, si se vuelve general, va a ser lamentado por no pocos ingleses. Debido a una larga intimidad con el Gaucho han aprendido que mucha de su maldad se debe a la negligencia y los crímenes de su gobierno, y se han asombrado de que conserve tanta bondad, considerando las desfavorables condiciones sociales y morales bajo las que vive.

(Versión en español y notas de Rodrigo Luaces Damasco)

p. 51). Entendemos que Christison se está refiriendo a que con los avances de la civilización no se les dará suficiente tiempo a los gauchos para que se asienten y adquieran hábitos más civilizados.





Diciembre, 2021. Depósito Legal N° 366.216
www.tradinco.com.uy

