

VÍNCULO DE SANGRE

Crítica

CAPÍTULO PRIMERO

LA VISIÓN DEL NOVELISTA

I

UN CREADOR DE MUNDO

Había un poderoso temperamento narrativo en Eduardo Acevedo Díaz; poseía una visión de mundo, una capacidad para descubrir en la compleja realidad las cifras esenciales, un inusual poder de observación. Tenía, además, un generoso don de novelista. Aunque ha dejado algunos notables relatos breves (*La cueva del tigre*, *El combate de la tapera*, tal vez sean los mejores) necesitaba la amplia y morosa respiración novelesca para poder comunicar cabalmente su ancha visión de esta tierra oriental y de sus hombres en la triple dimensión del pasado, del presente y del futuro. Fue (como debe serlo todo novelista auténtico) un creador de mundo; es decir: el inventor de una realidad novelesca coherente y autónoma, una realidad que ofrece su espejo a la historia y a la nación, a la vez que propone normas para la historia futura, para la nacionalidad aún en formación. Por eso, sus libros valen para nosotros más allá de méritos y deméritos de detalle, como fuente de una visión ahondada de los orígenes y primer desarrollo de nuestra nación, y promesa de su rumbo futuro. En tal sentido, sus obras han sido objeto de apasionadas exégesis, como las de Francisco Espínola (el mejor de los sentidores), o han sido tergiversadas, también apasionadamente, por críticos de otras barricadas políticas. Porque Acevedo Díaz fue (ante todo) un político.

En la época que le tocó vivir (nació en 1851, murió en 1921) el escritor era sobre todo un ser político. Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, en que desarrolló su actividad, no concebían casi la literatura pura, la literatura como objeto de consumo intelectual, como obra de arte. La mayoría de los escritores de entonces estaba comprometida en la inmediata realidad política y social, militaba en los partidos tradicionales, salía al campo a defender con las armas su ideología, o se atrincheraba en los periódicos, muchas veces a riesgo de su vida. La creación literaria se ejercía, cuando se ejercía, en los intervalos de una actividad más urgente y brutal. Aunque hay algunas doradas excepciones (Roberto de las Carreras, Julio Herrera y Reissig), la norma era entonces el compromiso. Pero no el compromiso sobre todo verbal que se estila ahora sino la acción cruda, espesa, fatal. Aún los pontífices del decadentismo novecentista tenían alguna actividad política: Roberto era (o se proclamaba) anarquista, Julio sabotaba con discursos y panfletos la política de fusión del Partido Colorado al que pertenecía por tradición familiar.

En el caso de Acevedo Díaz la situación se agrava porque la vocación literaria (aunque fuerte e indiscutida) está en permanente conflicto con una avasalladora vocación política que habrá de convertirlo en uno de los jefes del Partido Nacional, “el primer caudillo civil que tuvo la República”, según ha escrito Espínola. Por eso, Acevedo Díaz sólo podrá escribir sus grandes novelas en la pausa forzosa de una lucha que casi no le da tregua. El período literariamente más fecundo, el verdaderamente creador de su obra, coincide casi exactamente con su obligado exilio en la Argentina, entre los años 1884 y 1894. Entonces escribe BRENDA (1886), su primer novela, de ambiente contemporáneo y aún inmadura; inicia su ciclo histórico: ISAMEL (1888), NATIVA (1890) y GRITO DE GLORIA (1893); compone SOLEDAD (1894); novela corta sumamente

romanceada, tal vez su obra más pura. Pero la acción lo reclama, y el ciclo de novelas histórica queda interrumpido por dos décadas. La última parte, LANZA Y SABLE, será publicada sólo en 1914, cuando una nueva etapa de alejamiento de la vida política le dé el tiempo necesario para la morosa creación narrativa. Porque una novela es obra de muchos días, de mucho esfuerzo, de mucha concentración. Su arte de novelista se resiente de ésta escisión entre su carrera política (el eje sobre el que se desplaza su destino) y su porfiada vocación literaria. Han errado, por eso mismo, quienes llegaron a reprocharle no haber realizado su ciclo épico a escala mayor, cuando es casi un milagro que lo haya podido completar alguna vez; o no haber trabajado más a fondo la estructura de cada una de sus narraciones, o no haber uniformado con más paciencia el estilo de sus grandes novelas. La sorprendente es que haya sido capaz de concebir una obra de esta naturaleza en medio del huracán político y que (con imperfecciones e hiatos) haya podido llevarla a cabo.

Sin embargo, su obra de creador no necesita excusas. Está ahí, entera, para ejemplo de nuestra literatura, vigente a pesar de visibles desfallecimientos y de algunos títulos superfluos (MINES, 1907, es el menos redimible). Su obra está ahí, plantada como una de las creaciones más importantes y perdurables de nuestra narrativa. No abundan los novelistas en las letras uruguayas. Si se juzga con algún rigor apenas lo han sido realmente Acevedo Díaz, Carlos Reyles, José Pedro Bellán, Enrique Amorim, Juan Carlos Onetti, para hablar sólo de los que ya tienen obra juzgada. No lo fueron Javier de Viana (a pesar del ambicioso intento de GAUCHA), ni Horacio Quiroga (a pesar de HISTORIA DE UN AMOR TURBIO, de PASADO AMOR), ni Francisco Espínola (a pesar del indiscutible interés de SOMBRAS SOBRE LA TIERRA), ni Juan José Morosoli (a pesar de MUCHACHO), ni Felisberto Hernández (a pesar de POR LOS TIEMPOS DE CLEMENTE COLLING, de EL CABALLO PERDIDO). En todos estos narradores falla la respiración novelesca, la visión totalizadora del mundo, la capacidad de crear en el detalle y, al mismo tiempo, en la anchísima perspectiva del tiempo y del espacio. Ellos fueron (son) cuentistas, hombres que proyectan su mundo interior por infinita acumulación de visiones parciales. En todos los nombrados (pero especialmente en Viana, en Quiroga, en Espínola) ese mundo resulta a la postre tan personal y rico como el de un novelista. Por eso, lo que aquí se les retacea no es capacidad creadora sino otra cosa: el don de abarcar más unitariamente la realidad. Ese don lo tuvo (como nadie) Eduardo Acevedo Díaz, aunque sólo haya dejado siete novelas desiguales para demostrarlo.

Ya no se discute el lugar que corresponde a su obra en el panteón vivo de las letras nacionales. Hace cuarenta, hace treinta años, los críticos más leídos entonces (pienso en Alberto Zum Felde, en Alberto Lasplaces) podían oponerle muchos reparos de detalles -reparos muchas veces justísimos y lúcidos-, sin advertir lo que su obra tenía de central, de permanente, de hondamente creadora. Ahora, a partir de las luminosas explicaciones de Francisco Espínola en su prólogo de ISMAEL (Buenos Aires, 1945) es imposible no advertir la cualidad esencial de su obra. Pero el nombre de Acevedo Díaz no ha traspasado aún las fronteras patrias. Todavía es desconocido en el vasto mundo hispánico. Le ha faltado la oportunidad de proyectarse que tuvieron Zorrilla de San Martín, Carlos Reyles, José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, sin hablar de Florencio Sánchez, Horacio Quiroga o Enrique Amorim, que se han beneficiado además de una situación biográfica y editorial rioplatense. Pero la batalla por el reconocimiento hispánico de Eduardo Acevedo Díaz está aún por librarse.

Sin embargo, es indudable que su obra trasciende las fronteras de la nacionalidad. Aunque buena parte de su eco pueda perderse fuera del ámbito patrio (no tiene por qué hablar a hombres de otros cielos con el acento tan persuasivo con que nos habla), su creación no depende exclusivamente de circunstancias locales. Hay en Acevedo Díaz un creador tan universal como Zorrilla de San Martín o como Horacio Quiroga: un hombre capaz de tocar los centros de la vida con la misma autoridad, el mismo poder suasorio, la misma imaginación poética. Por otra parte, su epopeya narrativa que presenta con intencionados hiatos la gesta del pueblo oriental, es a la vez muy localista y muy universal. No disminuye para nada el valor épico del POEMA DEL CID el hecho de que su acción

real comprometa apenas a algunos caudillos españoles y moros en una de las tierras marginales del Occidente cristiano. A un francés que se burlaba del pequeño número de combatientes de una de las batallas de nuestra independencia, contestó Melchor Pacheco y Obes (con una frase que Rodó trasmite emocionado): Caballero, en esas batallas también se muere. En la gesta que evocan las novelas de Acevedo Díaz también se muere, y sobre todo, también se vive, con una vida que no ha cesado a pesar de las ocho largas décadas que separan sus primeras novelas del momento actual.

II

EL TRÍPTICO

Las cuatro novelas del ciclo histórico -ISMAEL, NATIVA, GRITO DE GLORIA, LANZA Y SABLE- están ligadas por la voluntad creadora del autor. Como ha documentado Roberto Ibáñez en el estudio que sirve de prólogo a ISMAEL (Biblioteca Artigas, Montevideo, 1953), la aparición de la primera novela motivó en la prensa de entonces unos sueltos en que ya se habla de “cuatro volúmenes” o “cuatro libros” que comprendería el ciclo, confundiendo así ISMAEL y los otros tres títulos de la tetralogía. Uno de *La Época* (abril 21, 1888) aclara: “El último y culminante episodio de la obra es una brillante descripción de la Defensa de Paysandú”. En efecto, LANZA Y SABLE concluye con la capitulación de Paysandú, aunque falta en ella “la brillante descripción” prometida (según observa Ibáñez).

Pero hay otros testimonios aún más explícitos, del propio Acevedo Díaz, que aclararon definitivamente su intención de componer un ciclo de cuatro novelas históricas. Con motivo de un juicio de Enrique E. Rivarola sobre NATIVA, el autor escribe un artículo, que titula *La novela histórica* y publica en *El Nacional* (Montevideo, setiembre 29, 1895); se trata en realidad de una carta abierta al “crítico y amigo”. Allí puntualiza Acevedo Díaz: “Escribí ISMAEL -la novela que precede a NATIVA- sin que con las dos haya llenado todavía el plan que me impuse. (...) No he llegado al término u objetivo final que me propuse: pues por lo que dejo consignado, se habrá Ud. apercibido que NATIVA no es una novela aislada, sino la segunda de una serie con trabazón lógica entre sí y solidaridad completa en los vínculos históricos”. Y al publicar casi dos décadas después la última novela del ciclo, LANZA Y SABLE, reafirma desde el prólogo: “Nuestro trabajo, interrumpido más de una vez por distintas causas, y de un tema que diverge un tanto de los anteriores de la serie, relativos a las luchas de la independencia, es continuación de GRITO DE GLORIA.”

De ahí que sea superficialmente correcta la denominación de tetralogía que se ha empleado para definir el ciclo histórico. La usa Francisco Espínola en un artículo de *El País* (Montevideo, abril 20, 1951), luego recogido como prólogo de SOLEDAD (Biblioteca Artigas, Montevideo, 1954); la reitera y documenta Roberto Ibáñez en el prólogo citado. Sin embargo, mucho antes, esta denominación había sido discutida y rechazada por Alberto Zum Felde en su CRÍTICA DE LA LITERATURA URUGUAYA (Montevideo, 1921). Aunque Zum Felde ha reeditado por lo menos dos veces su juicio (incorporándolo a sucesivas ediciones del PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY, Montevideo, 1930; Buenos Aires, 1941), no lo ha modificado. Al considerar el ciclo épico, escribe “A ISMAEL, que comprende la época artiguista, la inicial, con sus episodios primordiales, siguen NATIVA, que expresa el turbio período social de la Cisplatina, y GRITO DE GLORIA, que trata la empresa final de la Emancipación, culminando en Ituzaingó. Estas obras componen el tríptico fuerte y admirable. LANZA Y SABLE, escrita muchos años después, carece del vigor artístico y de la verdad histórica de las primeras. No puede, por tanto, incorporarse a aquéllas, para formar una tetralogía, aunque su acción continúa y completa la de las otras”. En párrafos siguientes de su estudio, vuelve a calificar Zum Felde el ciclo épico (reducido por él sólo a las tres primeras obras) de “trilogía histórica”. A pesar del lapso de afirmar que la batalla con que

culmina GRITO DE GLORIA es Ituzaingó (es Sarandí), la posición del crítico resulta terminante. Los brevísimos argumentos que utiliza para negar la entrada de LANZA Y SABLE a la supuesta tetralogía son de carácter estético (“carece de vigor artístico”) e histórico (también carece “de la verdad histórica de las primeras”). Sin embargo, el mismo Zum Felde admite que la acción de LANZA Y SABLE continúa y completa la de las otras.

No se trata sólo (como podría pensarse) de un problema de nomenclatura. De hecho hay aquí una discrepancia más profunda que tiene motivaciones históricas y tal vez políticas. A nadie se le ha ocurrido, que yo sepa, eliminar una de las novelas de la COMÉDIE HUMAINE, uno de los EPISODIOS NACIONALES, de Galdós, uno de los títulos de LES ROUGON-MACQUART, de Zola, porque le parezca que su calidad estética o histórica es inferior a la de otros del mismo ciclo. Basta que el autor los haya incorporado para respetar la intención. Sin embargo, esto es lo que no admite Zum Felde. Es evidente que el crítico no comparte la visión histórica del novelista y esto determina su repugnancia a incluir LANZA Y SABLE en un ciclo al que obviamente pertenece. Como es la más comprometida políticamente de las cuatro novelas, esto asimismo podría explicar la actitud de Zum Felde, que escribe desde otra perspectiva política. Su resistencia a LANZA Y SABLE lo lleva incluso a la injusticia de creer que es la inferior, cuando no sería difícil sostener que es tal vez la mejor, del punto de vista de la madurez y complejidad narrativa, de la creación de personajes (nunca Acevedo Díaz creó a nadie como Frutos Rivera), de la observación profunda de una realidad mutable. También Alberto Lasplaces acompaña a Zum Felde en su depreciación de LANZA Y SABLE en un artículo de 1930, que luego recogió en NUEVAS OPINIONES LITERARIAS (Montevideo, 1939).

Es significativo que sean dos críticos que por aquella época colaboraban en periódicos del Partido Colorado, los que revelan tal resistencia a una novela que no oculta su simpatía por el jefe del Partido Blanco, Manuel Oribe, y detalla vigorosamente las ambigüedades de carácter de uno de los Jefes del Partido Colorado, el discutidísimo Rivera. Sin embargo, no creo que se trate exclusivamente de una cuestión política. Es evidente que para la visión estética de Zum Felde y de Lasplaces, LANZA Y SABLE es una obra híbrida, más historia que novela, más política que historia. De ahí que el primero razone su discrepancia, la convierta en estética y hasta en histórica, y niegue curiosamente a LANZA Y SABLE el lugar que Acevedo Díaz le había destinado en el ciclo histórico. Su demasía y su error pueden sin embargo resultar fecundos. Porque hay algo cierto en las objeciones de Zum Felde. Las cuatro novelas históricas de Acevedo Díaz no forman sino superficialmente una tetralogía. Son en realidad un tríptico. El motivo de esta distinción es, empero, muy distinto del aducido por el conocido crítico.

No cabe negar la entrada a LANZA Y SABLE en el ciclo. Exclusiones de este tipo están fuera de la jurisdicción de la crítica y son resabios de anticuadas retóricas. Pero aún contando LANZA Y SABLE, los cuatro títulos se organizan (estética e históricamente) en sólo tres grupos que asumen naturalmente la forma de un tríptico: ISMAEL, que muestra el estallido independentista y concluye con la batalla de Las Piedras, sería el primer volante; NATIVA y GRITO DE GLORIA, que ocurren en el mismo período histórico, la Cisplatina, y están unidas inextricablemente por la peripecia del mismo protagonista, Luis María Berón, forman el centro doble del tríptico; LANZA Y SABLE, que muestra el comienzo de la escisión de los dos partidos tradicionales y los orígenes de una guerra civil que ensangrentaría el Uruguay a lo largo de todo el siglo XIX, es el último volante del tríptico.

La cronología también lo demuestra. Aunque muchos críticos han señalado que no hay hiato histórico o anecdótico entre NATIVA y GRITO DE GLORIA, y sí lo hay entre ISMAEL y NATIVA (un lapso de más de diez años), o entre GRITO DE GLORIA y LANZA Y SABLE (otro lapso de casi diez años) no se han sacado las consecuencias estéticas más obvias de esta observación. El propio Zum Felde estuvo muy cerca de dar con la solución definitiva al escribir en su estudio de 1921: “NATIVA y GRITO DE GLORIA son la una continuación de la otra, pudiendo

considerarse como dos partes de la misma. El mismo drama íntimo de NATIVA se prosigue y desenlaza en GRITO DE GLORIA”. Pero dos cosas impidieron ya entonces acertar con la verdadera naturaleza estética del ciclo histórico: su rechazo de LANZA Y SABLE y su creencia (injustificada) en la “insignificancia histórica de NATIVA”. Porque el crítico no sólo negó lo que contenía de realmente creador el último volante del tríptico; tampoco advirtió hasta qué punto era profunda y original la visión histórica de Acevedo Díaz que prefirió novelar la gesta de Leonardo Olivera en NATIVA a repetir algunos episodios más obvios de la historia emancipadora. Sobre esto habrá que volver más adelante.

También Alberto Lasplaces en su estudio de 1930 advierte la vinculación estrecha entre NATIVA y GRITO DE GLORIA, y afirma que la una es “cronológicamente” continuación de la otra. Pero no extrae ninguna consecuencia de esta observación. Parece indudable, sin embargo, que al construir sus cuatro novelas de acuerdo con un plan que, histórica y anecdóticamente, vincula a las dos centrales y aísla a las dos extremas, Acevedo Díaz está creando no sólo una tetralogía (calificación que sólo tiene en cuenta los aspectos externos de la estructura narrativa) sino un tríptico. Lo curioso es que ya en 1921 Zum Felde había dado con la expresión exacta, pero la aplicó mal al referirse sólo a un tríptico mutilado: el de las tres primeras novelas. El ciclo proyectado y creado por Acevedo Díaz es verdaderamente un tríptico, pero de otra arquitectura.

Una observación complementaria: al anunciar LANZA Y SABLE, Acevedo Díaz la presentó un par de veces bajo el título de FRUTOS, nombre con el que se conocía popularmente al general Rivera. Así, al editar MINES (1907) advierte como de próxima aparición: “FRUTOS. NOVELA HISTÓRICA”, y es aún más explícito al publicar la traducción italiana de la misma novela (1910); allí habla de FRUTOS como de un “romanzo storico, continuazione di GRITO DE GLORIA”. Estos datos (que aporta Ibáñez en su documentado prólogo) permiten verificar a mayor abundamiento no sólo la unidad de concepción de las cuatro novelas del ciclo, sino algo más importante, sobre lo que no se ha hecho hincapié que yo sepa. En la concepción de Acevedo Díaz el ciclo se abriría con una novela cuyo protagonista (Ismael) es un ser de ficción, que simboliza la primitiva nacionalidad oriental en armas contra el poder colonial de España, y concluiría con otra novela cuyo protagonista (Frutos, o sea Fructuoso Rivera) es un ser completamente histórico, que simboliza la escisión que habrá de producirse en el seno de esa misma recién conquistada nacionalidad oriental independiente. De la novela histórica (ISMAEL) a la historia novelada (FRUTOS, es decir: LANZA Y SABLE): tal era el camino que habría de recorrer Acevedo Díaz en su ciclo. Es cierto que luego cambió el título de la última novela, aunque en 1910 todavía la anunciaba con el nombre del caudillo histórico. Soslayó así la simetría y el contraste exterior entre Ismael y Frutos, pero no obvió para nada el contraste íntimo entre ambos libros. En la concepción estructural, como en la realización novelesca, la primera y la última parte del ciclo se oponen como una profunda antítesis que ilustra su dialéctica interior. Son los dos volantes extremos del tríptico. En el centro, quedan dos novelas (NATIVA, GRITO DE GLORIA) que, en realidad, forman una sola.

II

LA NOVELA HISTÓRICA

El debate sobre la novela histórica ha estado contaminado, desde el comienzo, por una serie ya ilustre de malentendidos. A pesar de haber leído y admirado las novelas de Walter Scott, Goethe creyó que en la novela histórica la creación y el documento se estorbaban hasta hacerse la vida imposible; a pesar de haber escrito una de las más famosas y perfectas novelas históricas, I PROMESSI SPOSI, Manzoni se dejó influir por los juicios de Goethe y cantó la palinodia en un

artículo que declaraba estéticamente imposibles a las novelas históricas. Mucho más tarde, a pesar de haber desentrañado con finura y erudición el error estético de Manzoni, Amado Alonso pudo escribir todo un estudio (ENSAYO SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA, Buenos Aires, 1942) en que hay increíbles lagunas: no menciona a Eduardo Acevedo Díaz pero tampoco menciona LA GUERRA Y LA PAZ, de Tolstoy, tal vez la obra maestra del género. Sin embargo, la novela histórica existe: es un género de trayectoria perfectamente documentable, y aún antes de Scott: se sigue escribiendo hasta nuestros días y (para decirlo con una fórmula célebre) goza de buena salud. Uno de sus críticos más penetrantes, el húngaro Georg Lukács, ya en 1937 había escrito en alemán un estudio que pone las cosas en su sitio sin perder tiempo en consideraciones académicas sobre la existencia o inexistencia del género. Pero su obra, LA NOVELA HISTÓRICA, fue publicada en una versión al ruso en la época que Lukács estaba exilado en la Unión Soviética (1937), y sólo ha empezado a circular en lenguas occidentales a partir de su publicación en alemán (1955) y de sus ediciones en inglés (Londres, 1962, Nueva York, 1963). Esta circunstancia bibliográfica explica que no haya podido ser utilizada por Amado Alonso.

En realidad, son los críticos los que han confundido las cosas. Porque los novelistas históricos (con la excepción tal vez del introspectivo Manzoni) se han limitado por lo general a demostrar el movimiento andando. A Scott seguramente le habría resultado incomprensible todo el debate sobre la novela histórica. En el caso de Acevedo Díaz, es evidente que jamás se le importó si el género era o no híbrido. Es más: jamás dudó de la viabilidad de la novela histórica. Para él, el género no solamente era posible sino necesario. Son numerosas sus declaraciones en este sentido. Nunca lo consideró un género de transición, destinado a desaparecer cuando pasara una moda. Por el contrario, le parece que “es y debe ser uno de los géneros llamados a primar en el campo de la literatura, ahora y en lo venidero”, como escribe en sus cartas sobre LA NOVELA HISTÓRICA, ya citadas. Allí afirma también que “el novelista consigue, con mayor facilidad que el historiador, resucitar una época, dar seducción a un relato. La historia recoge prolijamente el dato, analiza fríamente los acontecimientos, hunde el escabelo en un cadáver, y busca el secreto de la vida que fue. La novela asimila el trabajo paciente del historiador, y con un soplo de inspiración reanima el pasado, a la manera como un Dios, con un soplo de su aliento, hizo al hombre de un puñado de polvo del Paraíso y un poco de agua del arroyuelo.”

Aquí coincide curiosamente Acevedo Díaz con narradores, tan distantes estéticamente y cronológicamente de él como los existencialistas franceses de este siglo, que ven en la novela una forma viva y profunda de exploración de la realidad, de descripción fenomenológica de la realidad concreta y dinámica. Así, Simone de Beauvoir pudo decir en uno de sus ensayos (reproducido en *Sur*, Buenos Aires, N.º 147/49, 1947): “No es una casualidad que el pensamiento existencialista intente expresarse hoy, ya por tratados teóricos, ya por ficciones. Porque es un esfuerzo por conciliar lo objetivo con lo subjetivo, lo absoluto con lo relativo, lo intemporal con lo histórico; pretende captar el sentido en el corazón de la existencia; y si la descripción de la esencia corresponde a la filosofía propiamente dicha, sólo la novela permitirá evocar en su verdad completa, singular y temporal, el surgimiento original de la existencia.” No otra cosa quiere Acevedo Díaz en su intento de resurrección histórica.

Pero lo que él busca es algo más. Por eso continúa diciendo en la misma carta: “Sociedades nuevas como las nuestras necesitan empezar por conocerse a sí mismas en su carácter e idiosincrasia, en sus propensiones nacionales, en sus impulsos e instintos nativos, en sus ideas y pasiones.” De ahí que la novela histórica, tal como la concibe, deba cumplir una doble función complementaria: resucitar más cabalmente el pasado de lo que es capaz la historia; desentrañar el carácter de la nacionalidad oriental. La primera función aparece ilustrada también en unas palabras muy conocidas del prólogo a LANZA Y SABLE, verdadero programa a posteriori. Allí afirma: “A nuestro juicio, se entiende mejor la ‘historia’ en la novela, que no la ‘novela’ de la historia. Por lo menos abre más campo a la observación atenta, a la investigación psicológica, al libre examen de

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

Por eso mismo, la preocupación histórica se dobla en Acevedo Díaz de una preocupación sociológica. Como dice en las cartas a su crítico y amigo, las sociedades nuevas deben volver su mirada a los orígenes, “a sus fuentes primitivas y a los documentos del tiempo pasado, en que aparece escrita con sus hechos, desde la vida del embrión hasta el último fenómeno de la vida evolutiva. Posesionados del medio y de los factores que en él actúan, impuestos de la marcha que ha seguido la sociabilidad, de las causas determinantes de su desarrollo y del proceso de los mismos males que la afligen, es que podemos y debemos trazar páginas literarias que sean el fiel reflejo de nuestros ideales, errores, hábitos, preocupaciones, resabios y virtudes.” Como bien señala Bella Jozef en una tesis que ha sido publicada en mimeógrafo (*PRESENÇA DE ACEVEDO DÍAZ NO ROMANCE HISTÓRICO URUGUAIO*, Rio de Janeiro, 1957): “Contrariamente aos românticos, seu olhar para o passado não é nostálgico”. Acevedo Díaz busca siempre en el pasado las claves del presente y del porvenir. Por eso, Francisco Espínola ha podido destacar con toda justicia su valor extraliterario de fundador de la conciencia nacional.

IV

UNA EXPERIENCIA VITAL

Ya Espínola ha señalado con acierto que Acevedo Díaz tuvo la experiencia directa de la realidad de nuestro país, tal como era en el origen de la nacionalidad oriental. “A los 19 años (observa Espínola) actuó como soldado de una revolución que fue de las últimas guerras típicamente gauchas. Le entró directamente por los ojos la representación de los combates de la Patria Vieja, que trasladó después a sus novelas con nobleza artística insuperada en lengua española en el siglo pasado y en lo que va de éste, pero que no poseerían semejante fidelidad, importantísima para las generaciones orientales del futuro, de no mediar aquella circunstancia. Se enfrenta asimismo, con los postreros soldados de la antigua manera de los criollos, Timoteo Aparicio, Anacleto Medina, y con el gaucho en su todavía no contaminada esencialidad. Entre la trabazón de las lanzas su caballo holló palmo a palmo la tierra nativa, y fue Acevedo Díaz el único verdadero artista a quien le fue dado contemplar nuestro campo tal cual lo cruzaron las turbas emancipadoras: sin alambrados, sin palos telefónicos, sin puentes, sin vías de ferrocarril, resultando la suya la postrera mirada capaz de retener algo, sobre un mundo que tocaba a su fin.” En esto, como en otras cosas, Acevedo Díaz se parece a José Hernández.

Pero no sólo vio ese mundo; también lo registró con el oído y con el olfato. Como observa inmediatamente el mismo Espínola: “Nuestro medio entero -con su paisaje, su fauna, su flora, su acervo humano- para el cual iba a sonar muy pronto la ineludible hora de la transformación, se le agolpó en el alma como en el grande y seguro refugio que resultó. Y quien lea con atención su obra literaria y aprecie el empleo de lo sensorial en muchas de sus páginas, advertirá que ese mundo le entró por la vista, por el oído y hasta por el olfato.” El propio Acevedo Díaz había destacado ya esta cualidad testimonial de su arte en una carta a su amigo Alberto Palomeque que cita Ibáñez en su prólogo. Es de agosto 20, 1889, y allí afirma que conoció “los hábitos, los usos, las tendencias y la idiosincrasia de nuestros compatriotas en el seno mismo de su masa cruda, ácida, áspera y fuerte como zumo de limón.”

También pudo descubrir por observación directa (como apunta en otro texto invocado por Ibáñez, el artículo sobre BEBA, de Reyles, publicado en *El Nacional*, enero 1º, 1902) a los últimos gauchos refugiados en la Sierra de Tambores. Los pudo ver en su medio natural, en una tierra en que aún podía marcharse “sin tropezar con alambradas ni con ferrovías, ni con postes de telégrafo, ni con grandes establos de refinamiento, ni con zonas agropecuarias”, según escribe también allí. La evocación de Acevedo Díaz contrasta deliberadamente con la del mundo que pinta Reyles, cabañero y hombre de otra generación y distinta experiencia vital. Los gauchos que en aquel entonces poblaban esa tierra en que “las hierbas nacían altas a todos los rumbos”, en que “el toro y el potro nadaban en la gramilla y el trébol”, en que los incendios (pavorosos como el que luego evocará en SOLEDAD) se apagaban arrastrando una yegua, abierta en canal y que inundaba con su sangre la tierra seca; los gauchos que todavía habitaban esa tierra primeva en momentos en que se posa sobre ellos la mirada de Acevedo Díaz, eran los mismos de la gesta emancipadora y de los comienzos de la guerra civil. Como el ruiseñor de Keats, estos hombres que habían hecho la historia pero que esencialmente vivían al margen de ella, seguían siendo los mismos. La mirada de Acevedo Díaz los rescata del tiempo.

Esta experiencia vital explica (como han insistido Espínola e Ibáñez) la naturaleza viva y apasionada de su testimonio. Pero no lo agota. Porque en la mirada de Acevedo Díaz hay otros elementos que si bien no han sido suficientemente subrayados tienen semejante, o aún mayor, importancia. Aunque gran conocedor de nuestro campo, aunque amante de esta tierra y sus costumbres, Acevedo Díaz no es un gaucho. Es un montevideano, un intelectual, un “dotor”. Es un hombre de ciudad que aporta al campo, a esa naturaleza aún libre y a su primitivo habitante, una

mirada orientada y formada por libros y teorías. Ha leído a los sociólogos del positivismo, cree en el progreso, se nutre de una filosofía evolucionista. Por eso, este joven que a los 19 años deserta las aulas y se compromete en la acción política (participa en 1870 en la Revolución de las lanzas, y en 1875 en la Revolución Tricolor) es y sigue siendo un intelectual, un futuro doctor. Esta circunstancia -aunque menos destacada por la crítica- es de capital significación. El análisis de un pasaje de ISMAEL permitiré advertir sus alcances.

El capítulo en que Acevedo Díaz presenta por primera vez al protagonista (el VIII) está elaborado de acuerdo con un doble enfoque: narrativo (Ismael huye y se interna en el monte) e histórico-sociológico (un gaucho huye y se interna en un monte). Una primera señal del enfoque ambivalente se nota cuando al describir al protagonista dice Acevedo Díaz: “Había en su frente ancha, horizonte para los profundos anhelos y sombríos ideales de la libertad salvaje.” El gauchito concreto que es Ismael Velarde y sin el cual no funcionaría la visión novelesca empieza ya a trasmutarse en símbolo; el narrador toma distancia de su personaje y cede la pluma al sociólogo. Casi a continuación -suspendiendo la descripción minuciosa de su atavío e inmovilizando peligrosamente la acción- interpola Acevedo Díaz este párrafo: “Este joven gaucho difería mucho, en sus hábitos y gustos, como todos los de su época, de los que al presente tienen escuelas primarias para educar a su prole y ven pasar ante sus moradas solitarias la veloz locomotora con su imponente tren cargado de riquezas, y los hilos eléctricos por donde se desliza el pensamiento con la celeridad de la luz. Llevaba en su persona los signos inequívocos de una sociabilidad embrionaria, de una raza que vive adherida a la costumbre, bajo la regla estrecha del hábito, aun cuando por entonces las aspiraciones al cambio -preludios vagos de progreso-, empezaban a nacer con desarrollo lento, del mismo modo que -como decía Fray Benito-, brotan en crecimiento laborioso en un terreno de breñas y zarzales los granos fecundos que el viento eleva, agita y arrastra en sus remolinos tempestuosos para dejarlos caer allí donde acaba la energía de sus corrientes.”

Este párrafo es ejemplar, en más de un sentido. Hasta el estilo aparece subrayando fuertemente el cambio de enfoque, el abandono de la visión novelesca por la reflexión periodística (la primera frase que contrasta el gaucho de antes y el de ahora) y por la conclusión sociológica. Los hijos del gaucho son ahora *prole*, sus ranchos *moradas solitarias*, en la mejor tradición del clisé editorialista; la *sociabilidad embrionaria*, la *raza*, el *hábito*, pagan tributo a las teorías de moda entonces. Con este doble estilo crece la distancia afectiva entre el narrador y su criatura. De inmediato retoma Acevedo Díaz la descripción de la vestimenta de Ismael. Suspende, sin embargo, la narración, como si especulara con la impaciencia del lector por saber quién es realmente este gaucho y qué le pasa. Un comentario muy característico de esta doble visión se desliza en lo descriptivo: “Severa imagen de la época, vástago fiero de la familia hispano-colonial, arquetipo sencillo y agreste de la primera generación, aquel mozo huraño, arisco, altivo en su alazán poderoso, con su ropaje primitivo y su flotante melena, simbolizaba bien el espíritu rebelde al principio de autoridad y la fuerza de los instintos ocultos que en una hora histórica, como un exceso potente de energía, llegan a romper con toda obediencia y hacen irrupción, en la medida misma en que han sido comprimidos y sofocados por la tiranía del hábito.” Otra vez se produce el distanciamiento, la abstracción, el vocabulario deliberadamente técnico: *vástago de la familia hispano-colonial*, *arquetipo de la primera generación*, *principio de autoridad* e *instintos ocultos*, *hora histórica*, *tiranía del hábito*. El gran orador político y el gran editorialista, que ocuparon tantas horas de la creación literaria de Acevedo Díaz, usurpan aquí las funciones del novelista. La visión histórico-sociológica impone su sello.

El procedimiento se repite en otros momentos de la novela, como se verá en el capítulo siguiente. Acevedo Díaz no quiere dejar de subrayar el carácter *ejemplar* de la historia que cuenta y del personaje que la vive. Su Ismael Velarde es criatura suya, lo muestra muy de cerca, presenta interiormente sus acciones y sus escasas palabras, ilumina sus sentimientos y los pasos de su anécdota particular. Pero Ismael es (para Acevedo Díaz) también un gaucho; es también un ejemplar de esa raza bravía que, oscuramente, ayudó a la liberación de la patria, a la creación de la

nacionalidad. Ismael es simultáneamente una criatura particular y un símbolo. Por eso, el narrador dobla constantemente la acción narrativa concreta con comentarios que subrayan la cualidad arquetípica del personaje. Así, por ejemplo, aún en los capítulos de mayor intensidad novelesca (como el XIX, en que Ismael posee a Felisa), asoma aquí y allá la visión psicológica, el distanciamiento del observador científico. Aunque rehuye todo regodeo sensual, Acevedo Díaz logra presentar la escena como el apareamiento de dos animales, hermosos y simbólicos. El novelista no puede (quizá no quiere) refrenar del todo al sociólogo positivista que lleva dentro y apunta entonces: “El gaucho vigoroso que domaba potros, era en aquel instante lo que el clima y la soledad lo habían hecho: un instinto en carnadura ardiente, una naturaleza llena de sensualismos irresistibles y arranque grosero.”

Ejemplos similares de otras novelas del ciclo histórico (y aún de SOLEDAD) podrían invocarse. Por eso mismo, sin ánimo de negar la importancia del testimonio de Acevedo Díaz, su raigambre vital, me parece también necesario establecer esta distinción complementaria: Acevedo Díaz vio, oyó y olió, sí, por última vez el campo criollo de nuestras gestas de independencia: contempló (tal vez el último) al gaucho creado por aquel medio y por aquellas circunstancias de hierro; estuvo junto a los postreros sobrevivientes en hazañas que de alguna manera eran el epílogo increíble de las primeras. Pero su visión fue la de un testigo, convertido en actor apasionado por la fuerza de su vocación política y por la fatalidad de la historia, pero un actor que jamás declina su cualidad de testigo. De ahí que su visión de los personajes gauchescos (ya sea Ismael o Pablo Luna, los indios indómitos, las hembras bravías) tenga todos los rasgos de una visión ambigua: visión de observador, fascinado por la brutalidad, el coraje, el desgarrar sexual, pero también la nobleza de estas criaturas, y visión aristocrática de historiador-sociólogo que las clasifica, las define, las inmoviliza dentro de un sistema de referencias ya superado. Muy distinta es, por eso mismo, su visión de las clases dirigentes. Aquí el observador se convierte en cómplice. Por eso mismo, el protagonista de NATIVA y de GRITO DE GLORIA, ese Luis María Berón que es un señorito montevideano que se lanza a la aventura libertadora, convive con las tropas de Olivera, se une a los matreros en el monte, y tiene una apasionada relación sexual con una soldadera, constituye en más de un sentido (aunque no tal vez en la letra de la anécdota) un alter ego de Acevedo Díaz, como se verá más adelante.

V

LA CREACIÓN NARRATIVA

La devoción de Acevedo Díaz por el pasado nacional, la necesidad de desentrañar en la historia las claves del presente, la urgencia de contribuir a la creación del sentimiento de la nacionalidad, son otros tantos estímulos que acicatean su creación narrativa. Pero no la determinan exclusivamente. Sería estéril reducir sólo a estos aspectos el estudio de su obra literaria. Detrás, o debajo, hay sobre todo un novelista. Un novelista que es capaz de recrear el pasado y encontrar en los testimonios y documentos (infatigablemente compulsados en archivos y bibliotecas, en la memoria de los sobrevivientes, en la rica tradición familiar) esa cifra mágica que los hace revivir y entregar su secreto. Hay un novelista que hunde la mirada en la realidad contemporánea y descubre los lazos misteriosos que la ligan con lo que fue y con lo que será. Un novelista que sueña seres y cosas, que crea. Este novelista ha sido alimentado no sólo por la historia y la sociología. También ha leído a sus maestros. Como suele ocurrir con todo escritor auténtico, Acevedo Díaz se ha nutrido también de mucha literatura. Ha buscado en sus predecesores la enseñanza tan necesaria. Ha leído mucho, ha aprendido mucho.

Es habitual encarar el estudio de su obra literaria con la discusión sobre si es romántico o realista o

naturalista, o las tres cosas a la vez, o ninguna de ellas. El planteo me parece académico. Como todo creador verdadero de esta América, Acevedo Díaz no pertenece por completo a ninguna de las escuelas europeas ya mencionadas, porque para él, para su experiencia literaria de lector, las tres escuelas se dan simultáneamente. En la segunda mitad del siglo puede leer a Walter Scott y a Alexandre Dumas, pero también puede leer a Balzac y a Galdós, a Flaubert y a Zola. Pretender definirlo sólo de acuerdo a cánones que ilustran externamente la evolución de algunas literaturas europeas del siglo XIX, me parece tarea estéril. Porque Acevedo Díaz toma de sus maestros ciertas cosas, rechaza naturalmente otras, las combina y recrea, sin jamás embanderarse del todo, y lo hace siempre a partir de esa visión entrañable de lo nacional y de esa experiencia vital única de último testigo lúcido de una realidad cambiante.

La unidad central de su obra (al margen de toda discusión sobre si constituye una tetralogía o una trilogía o un tríptico) la da precisamente esa visión novelesca de la nacionalidad uruguaya, visión que tiene muchos puntos de contacto con la de Tolstoy en *LA GUERRA Y LA PAZ*, aunque no esté demostrado que Acevedo Díaz haya leído esta novela. Pudo haber leído simplemente a Galdós, en quien también se encuentra (aunque más fragmentada) la misma visión. A partir de esa visión nacional, Acevedo Díaz organiza toda la materia de sus novelas históricas o romances históricos, como a él le gustaba decir. Por eso elige ciertos episodios (la batalla de Las Piedras, la Cruzada de Olivera, el desembarco en la Agraciada, Sarandí, la toma de Paysandú) y con la misma

libertad desdeña otros, no menos importantes del punto de vista histórico. Erran así quienes (como Zum Felde en su estudio de 1921) le reprochan haberse saltado todo el período artiguista, “toda la epopeya, en suma, del Protocaudillo americano”, y que califican por eso su omisión de “inexplicable salto histórico”. Si el plan de Acevedo Díaz hubiera sido duplicar en sus novelas la historia patria, entonces cabría hablar de omisión. Pero en él prima la visión novelesca de la nacionalidad sobre el sometimiento servil a la crónica. Para dar el clima de la Patria Vieja, de Artigas y su epopeya, basta y sobra con *ISMAEL*, que muestra suficientemente al caudillo, y no pretende descifrar del todo su aura misteriosa. Allí está lo que importa. En cambio, una época mucho más compleja y desconocida, pero no menos valiosa por sus potencias fermentales, esa Cisplatina de la que se apartaban con conciencia culpable algunos cronistas tradicionales, es examinada por Acevedo Díaz con todo espacio. Le concede dos novelas que son en realidad una larga y que detallan un doble proceso, capital para la comprensión de nuestra nacionalidad: por un lado la degradación de un ideal, el entreguismo y la servilidad de una clase, y por el otro la aparición de una fuerza redentora en la que, sin embargo, la mirada lúcida de Acevedo Díaz ya descubre las semillas de la discordia nacional.

Nunca se podrá elogiar bastante la originalidad de este plan. Con *LANZA Y SABLE*, la tercera etapa de la fundación nacional queda magistralmente resumida: liberada del yugo extranjero, la nación uruguaya cae víctima de sus querellas internas, la escisión del pueblo oriental en dos bandos aparece fuertemente dramatizada, y se logra así una novela que es historia y (por la resonancia que tienen sus acontecimientos en el presente de Acevedo Díaz y de sus críticos) también es alta obra política. Lo que pudo parecer “inexplicable salto histórico” es la sabiduría de un creador que está por encima de la crónica y ve más lejos, más hondo, más visionariamente, que ésta.

En su visión se parece mucho más a Tolstoy que a Galdós, incluso por lo que tiene de polémico su enfoque nacional. El gran novelista español (que Acevedo Díaz sin duda había leído con detalle) fragmenta demasiado su ciclo de *EPISODIOS NACIONALES* y acaba por ser dominado por el fárrago. Como Tolstoy, Acevedo Díaz sólo destaca las grandes líneas y descubre en los acontecimientos particulares (enormes o minúsculos) las claves de la nacionalidad. También en esto se parece al modelo de todos los novelistas históricos del siglo XIX, a Walter Scott. Porque el narrador escocés supo recrear ciertos episodios de la historia de Gran Bretaña sin necesidad de organizar un ciclo histórico completo y sin subordinar jamás la ficción a las exigencias de la

crónica. Tuvo (como ha señalado muy bien Lukács) la intuición de que bastaba un protagonista único para todas sus novelas: el pueblo que crea y padece la historia. En ese pueblo, encontró Scott, al margen de cualquier artificio técnico o de cualquier teoría socio-histórica, el lugar común narrativo de su visión profunda y de su arte. También en Acevedo Díaz, al margen de los individuos de ficción o de historia que se destacan en el primer plano, hay un protagonista colectivo constante: el pueblo. Esto, que ha sido dicho tan bien por Espínola, constituye uno de los motivos de la unidad profunda de su tríptico.

Pero como Acevedo Díaz escribe más de cincuenta años después de haber muerto Scott, su ciclo histórico incorpora elementos que otros novelistas europeos han ido introduciendo. Uno de sus más obvios recursos narrativos está tomado de Balzac y consiste en utilizar en las cuatro novelas un cierto repertorio de personajes que varían el grado de su intervención (Ismael es protagonista de la primera y figura muy secundaria de la tercera, por ejemplo). Así, hay todo un elenco de seres de ficción, y algunos históricos, que reaparece en cada libro y otros que son de aparición menos frecuente. Incluso llega Acevedo Díaz a crear genealogías algo barrocas que convierten al bastardo del primer libro en hijo de algún personaje con el que parecía no tener ninguna vinculación. El recurso parece más de folletín que de Balzac pero muestra el cuidado de Acevedo Díaz por prestar una continuidad novelesca a su ciclo histórico. Este procedimiento crea otro elemento de unidad, aunque más externo. También explica por qué debe considerarse a *NATIVA* y *GRITO DE GLORIA* como las dos partes de una misma novela ya que aquí la importancia relativa de Luis María Berón no se altera: es el protagonista de la primera y sigue siendo el protagonista de la segunda, a diferencia de lo que pasa con Ismael o con Frutos Rivera.

Las relaciones de Acevedo Díaz con Balzac no son únicamente técnicas. Algo de la visión social y hasta económica del gran realista francés se cuela hasta las novelas del ciclo histórico. Sobre todo en *NATIVA* hay una presentación muy clara de las distintas clases sociales que participan en la lucha revolucionaria, y lo que divide en dos bandos a los personajes no es sólo su adhesión ideológica a una causa, o su altura generacional, sino su estar incrustado en una u otra de las clases que la revolución libertadora ha puesto en movimiento. Los intereses de los personajes no son únicamente morales o políticos. Es claro que Acevedo Díaz no necesitaba seguir a Balzac para encontrar en otros escritores, más cercanos a su tiempo, elementos aún más definitorios. Dejando de lado a Galdós, podría citarse a Emile Zola, por el que tuvo particular aprecio. En un artículo que le dedica en *El Nacional* (octubre 1º, 1902) y que Ibáñez invoca en su prólogo, llega a calificarlo de “el más grande hombre de letras de nuestro tiempo”. En un texto anterior (carta al Dr. Alberto Palomeque, marzo 17, 1893, también citada por Ibáñez) había señalado su discrepancia con el romántico Magariños Cervantes y se había declarado exponente de “una escuela distinta por su fórmula, espíritu y tendencias”. Estas afirmaciones no dejan lugar a dudas y contribuyen a filiar a Acevedo Díaz en la corriente más famosa del fin de siglo europeo.

Sin embargo, sus declaraciones no resuelven el problema por completo. Ya Borges ha señalado que suelen ser prescindibles las opiniones de un escritor sobre su propia obra. Sin llegar a tanto, se puede creer que en muchos casos las opiniones sólo revelan la voluntad consciente del escritor, no su determinación interior y, menos aún, su capacidad de creación. Hay muchos puntos de contacto entre la visión naturalista y la de Acevedo Díaz: en los personajes gauchescos de su ciclo histórico y en *SOLEDA*D, ha intentado el narrador uruguayo pagar “tributo a las nuevas corrientes de ideas literarias” presentando “figuras de realidad palpitante con toda la crudeza de sus formas y el calor de sus instintos”, como él mismo ha escrito en el prólogo a la segunda edición de *BRENDA*, y en un contexto algo distinto. Por eso acierta Ibáñez (que también invoca esa cita) al señalar las vinculaciones entre Acevedo Díaz y el naturalismo, sin dejar de insistir en las diferencias principales. Hay un abismo entre la materia que trata el narrador francés y la materia del novelista uruguayo. Porque Acevedo Díaz describe un mundo feudal, que trabajosamente emerge hacia la modernidad, en tanto que Zola describe con precisión y minucia de sociólogo un mundo ya

capitalista. A pesar de estas diferencias, hay una común raíz positivista, un gusto por la realidad palpante y cruda, una deliberación de realismo brutal que los enlaza, aunque superficialmente.

La crítica ha señalado insistentemente la intención épica de muchos de los mejores pasajes del ciclo histórico. Esa intención aparece explicitada por el lenguaje mismo de Acevedo Díaz, por su referencia a los antecedentes humanísticos, por el obvio paralelismo homérico de muchas de sus descripciones. Como tantos hombres de su tiempo, Acevedo Díaz compartía una visión muy exaltada de la Hélade clásica. Algunos estudiosos (como Ibáñez en el prólogo a ISMAEL) se han complacido en detallar las semejanzas. No cabe negarlas pero me parece más importante advertir que su creación está más cerca del realismo a la Walter Scott (con todos sus resabios románticos que le hace calificar sus obras de “romances históricos”) y sobre todo más cerca de Balzac o de Galdós, e incluso del naturalismo de Zola, que de la visión a la vez realista e idealista de Homero o de Esquilo (otro autor que le gusta invocar a Acevedo Díaz). Diría más: por su presentación cruda y hasta minuciosa de la vida y la muerte en el campo de batalla, el narrador uruguayo anticipa toda una escuela de novelistas contemporáneos que se inicia con el norteamericano Stephen Crane en *THE RED BADGE OF COURAGE* (La roja insignia del valor, 1895) y se continúa en los de la Revolución mexicana o de la guerra del 14 hasta nuestros días: es la escuela de la brutalidad de la guerra, de su fiereza animal, de su descarnado heroísmo. Es claro que Acevedo Díaz, por estar a medio camino entre el romanticismo y el naturalismo, todavía intenta levantar hasta el plano épico sus brutales hazañas. En esto, como en otras cosas, la sombra de Zola alterna con otras más lejanas e ilustres.

Felizmente, si Acevedo Díaz se creyó tributario de Zola, no siguió demasiado a su maestro en los laberintos de su doctrina naturalista. Como apunta muy bien Ibáñez, Acevedo Díaz no se empeñó en la ilusoria observación científica de la escuela. Lo más percedero del gran novelista francés fueron, obviamente, sus doctrinas. A diferencia de Javier de Viana, que por un momento se dejó extraviar por ellas y abrumó GAUCHA de pseudo-naturalismo, Acevedo Díaz supo aprovechar mucho de Zola sin caer en innecesarias servidumbres. En esto, como en otras cosas, procedió como han procedido siempre los grandes creadores hispanoamericanos. Su arte narrativo se sitúa cómodamente en una tradición variada que va de Walter Scott hasta Emile Zola, como el poetizar de Rubén Darío se situará entre Víctor Hugo y Mallarmé, o las ficciones de Borges cubrirán el campo que va desde Robert Louis Stevenson hasta Franz Kafka. En la mezcla de influencias encuentra el verdadero creador su camino solitario. No otra cosa hizo Dante en su tiempo, o Cervantes, o Shakespeare, o Goethe.

Pero donde mejor se ve la originalidad de Acevedo Díaz es precisamente en la evolución narrativa que sufre su tríptico. En ISMAEL se encuentra todavía muy apegado a los cánones de Scott: el protagonista es un personaje común, no un héroe en el sentido clásico de la palabra y por eso mismo resulta más fácil de convertir en arquetipo de la nacionalidad anónima, los personajes históricos, perfectamente individualizados, aparecen sólo como al fondo del cuadro y participan muy ocasionalmente en el primer plano de la acción. Cuando trae a uno de ellos (por ejemplo Lavalleja) a una posición de relieve, lo hace sólo por un instante. Tanto en NATIVA como en GRITO DE GLORIA, hay un cambio profundo en la óptica: al elegir a Luis María Berón como protagonista, Acevedo Díaz parece no alterar las convenciones (es también un personaje común, poco heroico en el sentido clásico), y sin embargo se ha dado un salto, porque Luis María no puede ser considerado arquetípico. Por el contrario, a través de él, el narrador esboza una suerte de autobiografía simbólica. Por otra parte, los personajes históricos ocupan ahora más largamente el primer plano, sobre todo en la segunda de las dos novelas. En el tercer volante del tríptico, el protagonista ya no es un personaje común y ni siquiera es un ser de ficción. Es Frutos Rivera, individuo histórico, primer Presidente de la República. Es cierto que Acevedo Díaz lo presenta sobre todo en su aspecto de Don Juan infatigable. Pero no menos cierto que a través de Rivera estudia el novelista oriental el proceso de escisión de la nacionalidad.

El tríptico ha evolucionado desde la novela histórica a la historia novelada, de la crónica a la política. Esta transformación corresponde por otra parte a una maduración interior del autor, refleja la dinámica de su visión y de su experiencia vital, y no depende de ninguna fórmula ajena, de ninguna devoción supersticiosa por los modelos. Otra vez se impone la referencia a LA GUERRA Y LA PAZ, en que las figuras ficticias de Andrés y de Pedro acaban por parecer menos fascinantes que las de Napoleón y, sobre todo, Kutusov. Pero no conviene extremar la comparación. Si Acevedo Díaz hizo dar ese giro copernicano a su ciclo histórico, si partiendo de Ismael Velarde llegó a Frutos Rivera, es por que así era necesario para su poetizar. Es decir: para recrear novelescamente su visión histórica.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL VOLANTE INICIAL

I

ESTRUCTURA EXTERNA DE ISMAEL

Como casi todas las grandes novelas del siglo XIX, Ismael fue compuesta con técnica que deriva de la publicación en folletín. Esto no significa que se haya publicado realmente como tal en algún periódico, antes de ser impresa y difundida en forma de libro, como ha afirmado Alberto Palomeque. Cuando su composición, Acevedo Díaz se encontraba en la Argentina, en forzoso exilio político. La obra fue escrita y dada a conocer en la vecina orilla. Sólo se ha podido documentar, hasta la fecha, que dos capítulos fueron adelantados en el periódico *La Época* (1° y 5 de mayo de 1887) pero se ignora todavía si los restantes fueron o no publicados regularmente en algún diario. La obra completa fue publicada en Buenos Aires, 1888, por la *Imprenta de La Tribuna Nacional* en un volumen de 300 páginas.

Haya sido ISMAEL publicada o no en forma de folletín, es indudable que fue escrita (como las novelas de Dickens y de Hugo, como algunas de Henry James) con técnica que deriva del folletín. Una mera lectura permite distinguir su articulación externa en episodios que, con claros artificios, tiende a reforzar (o alimentar) el previsible interés de un lector de folletines. Un ejemplo entre tantos lo proporciona el capítulo XII, que se cierra con un brevísimo episodio: Felisa pasa junto a Ismael y deja caer un gajo de cedrón en la guitarra que está tocando el joven; en la última frase introduce Acevedo Díaz una nota de expectación y amenaza. Los jóvenes que se creen solos han sido, en realidad, acechados por el celoso Almagro. El capítulo XIII no continúa la escena sino que (dejando suspendida la amenaza) inicia un nuevo día y una nueva etapa en las relaciones, tirantes, de Ismael con Almagro.

Una lectura atenta a estas peculiaridades permitiría determinar la serie de cortes o suspensiones que, muchas veces, dejan deliberadamente incompleto un episodio para retomarlo, con la expectación ya crecida, algunos capítulos (o folletines) más adelante. El ejemplo más notorio lo ofrece el salvaje duelo de Ismael y Almagro por la posesión de Felisa (capítulo XIX). Interrumpe ese duelo la huída del protagonista, después de dejar a su rival “por extinto con una puñalada hasta el mango en el tronco”. Del destino de Almagro (y del de Felisa que quedó en el mismo rancho, la trenza cortada) no se vuelve a saber hasta el capítulo XLIII en que un nuevo *racconto* retoma la historia suspendida.

Otro ejemplo. Los capítulos inmediatos a la huída de Ismael están dedicados a presentar al matrero, su vida y sus costumbres, su mundo (Cf. XXI-XXIII). Constituyen una unidad pero Acevedo Díaz ha debido escindirla en tres partes, distribuyendo su materia de tal modo que cubra las tres presupuestas entregas del folletín. En la transición del capítulo XXII al XXIII queda una huella de este corte. Recapitula el novelista: “Los montes extensos del Río Negro asilaban, como hemos dicho, el mayor número de matreros, etc.”

La circunstancia externa de haber sido concebida como folletín no afectó, sin embargo, profundamente la estructura de la novela. Acevedo Díaz no subordina el desarrollo de su acción a un mecánico juego de peripecias. Preservó sí, algunas reglas elementales del juego pero las hizo servir casi siempre a las necesidades del desarrollo novelesco. De aquí que para el lector no prevenido sea poco evidente el corte obligado de algunos capítulos.

Acevedo Díaz prefirió asentar sólidamente en media docena de episodios la acción de la obra,

dosificando hábilmente los accesorios (incluidas algunas anécdotas) que mantienen la necesaria expectación. Esas unidades focales son cinco: el coloquio en el convento de San Francisco; la sumersión de Ismael en el monte de matreros que da pie al largo *racconto* de sus amores con Felisa y su rivalidad con el español Almagro; las primeras escaramuzas revolucionarias que ilustra el Grito de Asencio y que preparan la batalla de Las Piedras; la batalla misma en que se anudan todos los hilos de la intriga y se resuelven casi todos sus conflictos; la expulsión de los franciscanos. En esos núcleos (o hacia esos núcleos) concentra Acevedo Díaz su material novelesco. Ellos mismos se subdividen en episodios secundarios, finamente articulados para servir a las necesidades del folletín y de la novela.

El examen del primer núcleo puede resultar ejemplar. A un capítulo I de presentación del marco histórico (Montevideo en vísperas de la revolución) y de explanación del enfoque sociológico (el caudillo y su mundo, el campo), siguen cinco capítulos (II-VI) en que el novelista asienta por medio de un diálogo entre padres franciscanos y militares el clima ideológico del momento. También perfila algunos personajes: principalmente Fray Benito, el capitán Pacheco y un teniente de Blandengues no identificado. (Su identificación es obvia.)

El material se distribuye de la siguiente manera:

Capítulo II: Primavera de 1808, evocación histórica del episodio entre el gobernador Elío y Juan Ángel Michelena; presentación del grupo inicial de conversadores; Fray Francisco y los dos militares; retrato minucioso del oficial de Blandengues (que no se nombra); discusión sobre las medidas tomadas por Elío. En una frase resume el oficial su pensamiento político. A la campaña no llegan las novedades de Montevideo, pero más tarde podrá ensayarlas sola. También apunta el oficial que esto (es decir: el movimiento que se inicia, aún confuso y despistado) matará al Rey. Su laconismo, el transparente misterio, aumentan el efecto de sus palabras. Al retirarse el oficial, se completa su retrato y se enjuicia su personalidad. Se apunta su condición potencial de caudillo.

Capítulo III: Continúa el diálogo entre Fray Francisco y el capitán Pacheco, pero trasladado de lo personal a lo ideológico, interviene otro sacerdote, Fray Benito, de pensamiento más audaz. (Al revisar la obra en 1894 Acevedo Díaz transformó muchas reflexiones íntimas de Fray Benito en parlamentos pronunciados por el personaje en voz alta, acentuando así su franqueza y articulando mejor, del punto de vista dramático, el episodio.)

Capítulo IV: Continúa casi sin transición el tercero. Apenas hay un cambio en la dirección del discurso, lo que justifica en realidad el corte. Los interlocutores se orientan hacia una consideración de las limitaciones y riesgos del juicio histórico (es posible relevar aquí sutiles matices del pensamiento de Acevedo Díaz) y los problemas anexos de la perspectiva y el punto de vista. Pero de la especulación se pasa directamente a la reflexión concreta de la hora, soslayándose con alguna habilidad el enfoque abstracto.

Capítulo V: Se agrega un elemento inédito al diálogo; para asentar su enfoque, Fray Benito relata un episodio ocurrido durante las invasiones inglesas. (Otra vez cabe anotar una variante con la edición de 1894: en la primera el relato era indirecto, lo transcribía el autor; ahora lo da en las propias palabras de Fray Benito, dramatizándolo más.) Se introduce así un elemento puramente narrativo en una secuencia estática y discursiva; por otra parte, la alusión a las invasiones inglesas y al nacimiento de una conciencia de la individualidad platense era muy necesaria para completar los antecedentes del marco histórico. (El relato en sí mismo es de inferior calidad.)

Capítulo VI: Se retoma el coloquio para sumar un elemento más al panorama de los prolegómenos de la Revolución: Rousseau y su influencia, con cita de viva voce. El pasaje es pertinente (y no sólo

eruditesco) porque ilustra la fuerza de la masa nativa, como “materia fermentada”, tema que constituye el centro ideológico de la interpretación de Acevedo Díaz.

Hay, además, un capítulo VII en que el autor enmudece a sus creaturas para hacer un balance personal de lo dicho. Es una exposición histórica directa que destaca el sentido de la revolución y explica los orígenes de la nacionalidad. Se cierra con estas palabras: “El gaucho va a ocupar la escena, a llenarla con sus pasiones primitivas, sus odios y sus amores, sus celos obstinados, sus aventuras de leyenda; pero el gaucho que sólo vive ya en la historia, el engendro maduro de los desiertos y el tipo altivo y errante de un tiempo de transición y transformación étnica.” Con esta frase se cierra el capítulo y se prepara la entrada de Ismael. Ha concluido el prólogo ideológico e histórico.

Como se puede advertir por el ejemplo aducido largamente arriba, la división en capítulos lejos de ser arbitraria o estar pretextada por un interés subalterno de expectación, a cualquier precio, obedece a una cuidadosa articulación de cada secuencia, una distribución bien calculada del material en la que prima el desarrollo novelesco (o en este caso, histórico).

II

ESTRUCTURA INTERNA

Un examen como el cumplido hasta ahora descubre únicamente el resultado final de un proceso, no los orígenes del mismo. Para alcanzarlos es necesario realizar el estudio de la estructura interna.

ISMAEL aparece escindida internamente en tres partes de desigual extensión y localizadas en dos mundos perfectamente diferenciados. Los primeros siete capítulos forman un Prólogo o introducción a la novela. Ocurren (ya se ha visto) en Montevideo, ciudad colonial y prerrevolucionaria. Su técnica es dramática: se apoya casi exclusivamente en el diálogo, apenas aliviado por alguna descripción y un *racconto* anecdótico. Su enfoque es estrictamente histórico. Más que a la novela su forma se parece a la de historia novelada. La cuota de ficción es mínima: el narrador se ciñe con escrupulosidad, con objetividad, al retrato histórico y trata de no alterar la visión ideológica de la época. En una página del capítulo XLVIII habla Acevedo Díaz del “drama histórico cuyos cuadros principales venimos esbozando”. Esa definición, aunque abusiva para toda la obra, conviene admirablemente a la primera secuencia, ya que sintetiza su doble condición. Pero novela histórica o historia novelada o drama histórico (la denominación será discutida luego) es evidente que en estos capítulos la historia determina el rumbo de la ficción de manera preponderante. (Incluso puede afirmarse que el capítulo VII es historia pura.)

Con el capítulo VIII en que aparece Ismael se inicia la novela propiamente dicha: primero en su peripecia romántica individual (relaciones de Ismael con Felisa interrumpidas por Almagro); más tarde en la integración de lo individual dentro del cuadro histórico general (prolegómenos revolucionarios, la batalla de Las Piedras). Esta segunda parte, la más extensa, alcanza hasta el capítulo LIV; su mundo es el campesino, en su doble faz: geórgica, bélica. Ya en la introducción había señalado Acevedo Díaz la diferencia fundamental entre la ciudad y el interior. El capítulo VIII, en que Ismael va hundiéndose poco a poco en el espeso monte, es a modo de símbolo de ese ingreso en un universo nuevo. Es en el campo donde ocurre la acción revolucionaria; en el campo donde todo lo que es discurso y escaramuza ideológica se convierte en acción y en batalla; en el campo cuyos hombres están acostumbrados, por la diaria faena, a la sangre derramada y al degüello, en que la misma habilidad para manejar el caballo o voltear la res sirve frente al enemigo. El contraste entre el mundo campesino y el ciudadano queda establecido minuciosamente por Acevedo

Díaz. La misma técnica de presentación, que ahora excluye el discurso y se concentra en lo narrativo, basta para determinar en la textura literaria la diferencia esencial entre ambos mundos.

Montevideo reaparece en los dos últimos capítulos (LV-LVI) que constituyen el Epílogo. Se reanuda la línea de acción montevideana y se enlazan los temas del campo, fuertemente conjugados y resueltos en Las Piedras, con los de la ciudad expectante. La expulsión de los frailes con que concluye la novela completa el cuadro al incorporar al interior bravío y ya alzado, la fuerza ideológica de la capital. Estos dos capítulos no sólo cierran la acción y anudan fuertemente la obra al lograr la fusión de los dos mundos novelescos, sino que revelan en su diseño y flexibilidad. Hay, además, dentro del núcleo interior (*the figure in the carpet*, diría James) esa figura doble compuesta por los dos centros dialécticos de la revolución: Montevideo, la campaña.

Si hay dos espacios básicos, cuyo contraste constituye la clave novelesca de la acción revolucionaria, hay también dos tiempos básicos que Acevedo Díaz maneja con mano hábil. La obra se inicia en Montevideo, en las horas prerrevolucionarias de la primavera de 1808. Al mostrar (en el capítulo VIII) a Ismael hundiéndose en el monte (en la propia matriz de la rebelión) se ha saltado a una tarde de febrero de 1811, ya se está en plena revolución. La transición temporal es brusca y enfatiza un cambio que ya indicaba el escenario nuevo.

Ese personaje bravío que ingresa al monte es un desconocido. Para dar sus antecedentes, Acevedo Díaz interpola no una sintética exposición sino un largo *racconto* que ocupa diecinueve capítulos (X-XXVIII) y constituye el meollo novelesco de ISMAEL. (El propio autor indica la naturaleza del recurso, al comienzo del capítulo XXIX, cuando escribe: “y es aquí donde pasamos a reanudar el hilo de nuestro relato, y a desenvolver en su orden cronológico los episodios del drama”). Ese *racconto* devuelve la acción al período prerrevolucionario y muestra un mundo que todavía el ideal nacionalista no había escindido irreconciliablemente. En cierto sentido es un mundo virgen, aunque no un mundo de paz; un mundo de lo individual y que gira sobre las alternativas del conflicto amoroso entre Ismael, Felisa y Almagro. Los antecedentes de Ismael, la historia de Felisa (y aún de sus antepasados), los pequeños episodios en que progresa la pasión de los jóvenes, la interrupción malvada de Almagro, odiado como mayordomo y, luego, como español, estos temas van alimentando el *racconto*, hasta su estallido en el duelo entre los dos hombres.

Por este procedimiento, no sólo escapa Acevedo Díaz a la inevitable monotonía de un largo relato lineal; también consigue algo más: la incorporación de un tercer universo a los dos mundos narrativos ya apuntados: el interior prerrevolucionario que aparece como eficaz variante y necesario antecedente del mundo bélico. La acción (el desarrollo mismo de la novela) se mueve entonces en tres planos concéntricos: uno, espacial, montevideano que sirve de marco a toda la obra; un segundo, espacial, también campesino y bélico; y un tercero, temporal, encerrado dentro del segundo (como el segundo dentro del primero) y que está hecho de pasado, es decir de tiempo. La estructura espacio-temporal resultante es concéntrica y firme. En ningún momento parece caprichosa ya que obedece a las necesidades mismas de la acción y del mensaje que quiere comunicar.

En verdad, este diseño interior es algo más complejo de lo que se indica arriba. Porque hay pequeños *racconti* anecdóticos y, hacia la culminación de Las Piedras, la acción se desenvuelve en líneas paralelas (la más notable la establece Sinforosa, con su parto y su heroico sacrificio en el combate). Estos rasgos no destruyen, sin embargo, la ordenación tripartita y concéntrica, aunque le agreguen mayor variedad novelesca a dos etapas del *racconto*. Ya se ha indicado cuándo ocurre la primera evocación (capítulo X). En el capítulo XXVIII se vuelve al “presente” novelesco. Al escapar Ismael de la choza en que deja por muerto a Almagro se incorpora a las fuerzas que, a partir de Asencio, inauguran la acción revolucionaria. La narración vuelve a ser directa; el lector asiste al crecimiento de la revolución; otros personajes ingresan a la novela: Aperiá y Tacuabé, Sinforosa y

Casimiro Alcoba aportan elementos bravíos y anónimos, en tanto que Viera, Otorgués, Rivera y Lavalleja acceden desde las páginas de la historia. Entonces, por segunda vez (desde el capítulo XLIII y por un período de cuatro) se vuelve al pasado, se completa la trágica aventura de Felisa, su violación por Almagro, su horrible muerte.

El mundo del pasado emerge, pues, dos veces en el curso de la acción novelesca. Es claro que hay una profunda diferencia entre las dos evocaciones: la primera vez es un mundo entero, intocado aún por la revolución aunque grávido ya de su realidad cercana; la segunda vez, tan breve, es un mundo deshecho y en rápida liquidación: su violencia preanuncia la gran batalla decisiva.

Esta misma ordenación en tres planos concéntricos explica las variaciones del ritmo. Los capítulos montevidianos son, deben ser, estáticos y discursivos, deben fijarse como estampas en un libro de historia. Son el marco de la narración pura, el comentario de la misma. Con la aparición de Ismael se empieza a mover la obra; la acción histórica, que parecía mimar cuadros de Blanes, se desvanece por un instante: el lector está ante un gaucho perseguido por un destacamento de caballería y que se refugia en un monte de matreros. Al saltar hacia el pasado, para dar los antecedentes de ese gaucho, se continúa en el plano narrativo y el ritmo se adecúa a los incidentes de la intriga amorosa: lento y minucioso en un comienzo, aumentando su intensidad, con episodios incidentales bien calculados, hasta estallar en la furiosa escena del rancho y de la presunta muerte de Almagro. La huida de Ismael determina un brusco corte de la acción; el ritmo cambia por completo, se sustituye la narración por la exposición del autor. Los capítulos XXI-XXIII están dedicados a describir el mundo de los matreros al que se ve obligado a ingresar Ismael por la “muerte” que debe. Su acción se reanuda luego en el presente y se vuelve a asistir a la lenta elaboración de un crescendo; esta vez, el de la acción revolucionaria. Sin embargo, antes de que se descargue en Las Piedras habrá una serie escalonada de pequeñas culminaciones (la fiesta y el grito de Asencio, el degüello del español prisionero, el parto de Sinforosa, por ejemplo), habrá otro regreso al pasado y habrá una nueva digresión histórica, una nueva detención total del movimiento narrativo en los dos capítulos dedicados a Artigas en vísperas de la batalla (XLVIII-XLIX). La interpretación histórica se apodera entonces de la novela e ilustra su significación. Con la batalla en que se orquestan todos los temas narrativos se vuelve al ritmo habitual de la acción, coronada por el crescendo de la muerte de Almagro. La batalla termina en un eficaz panorama, visto desde los ojos de Artigas, en que la quietud empieza a dominar el campo. Los dos capítulos finales en Montevideo devuelven la novela al plano del discurso, a la elaboración dramática; se cierran también con una visión panorámica serena aunque ya teñida de sangre futura.

ISMAEL tiene en realidad tres climas importantes que corresponden a cada uno de los planos de su acción. El primero (capítulo XIX) está constituido por el duelo entre Ismael y Almagro en el rancho; su ubicación determina uno de los puntos focales de la novela. El segundo clima ocurre en los penúltimos capítulos de la obra (L-LIV): es la batalla de Las Piedras, la culminación natural del libro. En cierto sentido, este clima equilibra al anterior y le sirve de contraste ya que el primer duelo de Ismael con Almagro (provocado por la posesión de Felisa) difiere con este segundo en que a la rivalidad amorosa y la necesidad de venganza particular se suma ahora la rivalidad nacional que los opone en distintos e irreconciliables bandos. El tercer clima (o tal vez anticlima) ocurre en el epílogo, con la expulsión de los padres franciscanos por parte de las autoridades españolas de Montevideo. El episodio está concebido y ejecutado con gran sobriedad; no sólo sirve para concluir la acción montevidiana; también actúa como contraste a la batalla, llena de estrépito y sangre. Por eso se mueve entre diálogos y entre relatos de cosas oídas que resumen el impacto de la batalla en los pasivos montevidianos. Culmina con una nota lírica y profética: las palabras de Fray Benito al escrutar el horizonte tinto en sangre predicen la sangre que continuará derramándose más allá de la revolución. Con esa inmovilidad de la acción bélica (pausa, apenas, como sugieren las palabras de Fray Benito) concluye ISMAEL.

III

TRIPLE ENFOQUE

Así como no hay un sólo mundo de la acción ni un sólo tiempo de desarrollo, tampoco hay un sólo enfoque narrativo. La crítica habla siempre de novela histórica o de historia novelada al referirse a la obra de Acevedo Díaz; él mismo, con una óptica configurada por la estética de las artes plásticas o del drama, se refiere (ya se ha visto) al “drama histórico cuyos cuadros principales venimos esbozando”. No es posible decidirse, exclusivamente, por una de las tres denominaciones. En realidad, ISMAEL participa de las tres. Ello se debe al distinto enfoque que aplica sucesivamente Acevedo Díaz a su material. En las escenas montevideanas predomina la historia novelada que asciende en ocasiones (capítulo VII) a la historia pura. En las secuencias del interior el terreno se halla dividido: todo lo que se refiere a Ismael y a los otros personajes inventados participa de la creación novelesca; los episodios de Benavides y Otorgués, de Rivera y Lavalleja son de novela histórica; la batalla también. Pero hay, interrumpiendo la acción, capítulos de exposición histórica; de ribetes sociológicos, como los citados de los matrones, o de pura interpretación, como los de Artigas antes de Las Piedras.

Es posible determinar, pues, por lo menos tres enfoques: el histórico, el narrativo, el histórico-narrativo que a su vez reconocería dos matices: la historia novelada, la novela histórica. (Lo que Acevedo Díaz llama “cuadros del drama histórico” participa de esta doble naturaleza.)

Pero hay algo más importante que esta escisión y esta nomenclatura de episodios y enfoques: es la actitud de Acevedo Díaz hacia sus creaturas novelescas. Esta actitud está determinada dentro de un mismo episodio por la diferencia de enfoque y por la variación del mismo. El caso de Ismael es el más ejemplar. El capítulo en que lo presenta (el VIII) está elaborado de acuerdo a un doble enfoque: narrativo y, a la vez, de carácter histórico-sociológico. Ya se ha visto en el capítulo primero de este trabajo lo que este cambio significa.

El procedimiento se repite en otros momentos de la novela. Acevedo Díaz no quiere dejar de subrayar el carácter ejemplar de la historia que cuenta y del personaje que la vive. Ismael Velarde es su creatura, lo muestra de cerca, presenta sus acciones y sus palabras, ilumina sus sentimientos y los pasos de su anécdota particular: la pasión sensual por Felisa, la rivalidad con Almagro, su arte de gaucho cantor, su valentía en el combate. Pero Ismael es también un gaucho; es también un ejemplar de esa raza bravía que, oscuramente, ayudó a la liberación de la patria y a la creación de una nacionalidad. Es simultáneamente una creatura particular y un símbolo. Acevedo Díaz dobla su acción novelesca concreta con comentarios en que se subraya la cualidad arquetípica del personaje. No todos son tan explícitos como los que se citan arriba; pero es posible relevar, en pequeños matices de la narración, ese recurrente enfoque de sociólogo. Así, por ejemplo, cuando Felisa deja caer el gajo de cedrón en su guitarra (capítulo XII) dice Acevedo Díaz: “Velarde [no Ismael] pasó su mano callosa por la caja del instrumento [no la guitarra], sin apartar los ojos del bulto que se alejaba [no Felisa], tropezó con el cedrón que se había metido en el hueco, y lo olfateó con ruido de fosas [no lo olió], pareciéndole que ‘olía a mujer’”. Este fragmento reduce el personaje concreto Ismael a su condición arquetípica de hombre primitivo y salvaje, acentúa su animalidad, subraya los instintos ciegos que lo mueven. Deja de ser un hombre, ser con el que se ha familiarizado y hasta identificado el lector: es una naturaleza. Y Acevedo Díaz ya no es el novelista sino el expositor. El capítulo XIX, en que Ismael posee a Felisa, está contado sin regodeos sensuales pero con la misma visión psicológica. Parece el apareamiento de dos animales, hermosos y simbólicos. Acevedo Díaz novelista, no puede refrenar al sociólogo positivista y apunta: “El gaucho vigoroso que domaba potros, era en aquel instante lo que el clima y la soledad lo habían hecho [oh manes de Taine &

Co.)]: un instinto en carnadura ardiente, una naturaleza llena de sensualismos irresistibles y arranque grosero.”

A la óptica intimista y a la vez objetiva del creador se sustituye en pasajes semejantes la visión del sociólogo que ve lo típico, habla de la ley de la evolución, de las fuerzas de la naturaleza y del clima (íd est: el medio), la voz de la raza, la presión de la historia. El lector deja de identificarse con Ismael, deja de ser Ismael, en el momento mismo en que Acevedo Díaz toma distancia y subraya la condición salvaje y bravía del personaje, es decir su ajenidad.

Lo mismo pasa con las otras creaturas novelescas: Felisa (de cuyo arco dentario se habla con toda precisión), Almagro, Aperiá, Tacuabé, Sinforosa, Casimiro Alcoba, el fiel Aldama. La naturaleza ambivalente del enfoque de Acevedo Díaz asoma a cada instante; es más, se convierte en uno de sus recursos estilísticos favoritos. El narrador no puede olvidar que escribe sobre hombres primitivos para hombres cultos. Toda la narración abunda en detalles de crudeza, presentados con aterradora precisión y empuje poético. Pero hay también esas notas que sólo apuntan a un distanciamiento afectivo entre el creador y sus creaturas, a una falla en la óptica de la novela.

Distinto es el caso de las figuras históricas. Aunque estén tratadas en forma novelesca (como es el caso de Viera o de Lavalleja, por ejemplo) conservan la individualidad que les reconocen los documentos. Están mostrados siempre a la misma distancia; son individuos y no símbolos (aunque puedan ser variantes de un tipo común: el caudillo). Se representan a sí mismos. La única facilidad novelesca que se permite con ellos Acevedo Díaz es la de introducirlos disimuladamente en el relato, evitando la púrpura y las trompetas. Cuando el lector los ha visto colocados en el mismo plano de las otras creaturas, con un hábil golpe los alza Acevedo Díaz hasta el mundo de la historia. Un ejemplo espectacular. En las últimas páginas del capítulo XXXVIII un jinete se acerca a Ismael y lo ayuda a deshacerse de los enemigos que lo acosan, lucha junto a él, pronuncia una frase de júbilo *homérico* (el calificativo es de Acevedo Díaz) y, preguntado, se presenta: *Juan Antonio Lavalleja*. Las mismas notas históricas que puso Acevedo Díaz al pie de página en la primera edición contribuyen a advertir al lector sobre la diferenciación nítida de esos dos tipos de personaje.

Ya se han apuntado casi todos los elementos estilísticos realmente importantes. Ahora cabe decir que no hay un estilo superficial en ISMAEL; hay, por lo menos, dos: el del historiador-sociólogo, oratorio o conciso, escueto o hinchado; el del narrador, preciso y rico en sus mejores momentos, borroso y a veces hasta erróneo cuando la preocupación de elaborar una estampa inmoviliza innecesariamente la acción. Ya la crítica ha celebrado abundantemente sus artes de descriptor (naturaleza, personajes, lugares) y de compositor de cuadros épicos. Habría que apuntar asimismo su madurez narrativa explanada en episodios tan completos como el del duelo de Otorgués y Hermosa (en los capítulos XIV a XVI) o el de la muerte de Sinforosa (capítulo XL). Otros momentos han sido apuntados en el curso de este mismo trabajo. Lo importante no son los aciertos ocasionales o los parciales desaciertos; lo importante es que en su centro narrativo la novela tiene plenitud y firmeza, orquesta magistralmente sus temas y comunica fuertemente ese mundo bravío de los orígenes de nuestra nacionalidad. Un estudio más minucioso no podría prescindir, es claro, del examen comparativo entre el episodio novelesco de Ismael, Felisa y Almagro, y el equivalente de SOLEDAD. Se podría ver entonces hacia qué realidades ha madurado el arte de Acevedo Díaz. (Para este punto, véase el estudio sobre SOLEDAD que se incluye en el capítulo quinto de este trabajo).

El examen de variantes de la edición de 1894 con respecto a la primera, también ilumina las intenciones estilísticas del autor. En las notas a la edición oficial de la Biblioteca Artigas, han sido indicadas. (Cf. ISMAEL, Montevideo, 1953.) Muchas son de interés meramente gramatical. Otras, en cambio, apuntan una intención. Por ejemplo, algunos pensamientos de Fray Benito (de cierta audacia revolucionaria) son convertidos en la edición de 1894 en frases de su diálogo con el capitán

Pacheco; lo mismo ocurre con el *racconto* de la anécdota de las invasiones inglesas (Cf. capítulos III y V). De esta manera se acentúa el carácter dramático del coloquio en el convento y, también, se aumenta la tensión prerrevolucionaria del mundo de los frailes, lo que preludia su expulsión al término de la obra. Con el mismo sentido dramático, intercala Acevedo Díaz en 1894 algunas líneas de diálogo en el episodio de la muerte de Felisa (capítulo XLV); lo narrativo se acrece otra vez de una tensión dramática importante.

Otras variantes (muy numerosas) señalan un esfuerzo (como ya se ha apuntado) por pulir el lenguaje de los gauchos, disminuyendo los barbarismos o, por lo menos, atenuándolos. Es evidente que Acevedo Díaz rehuye ciertas amenidades del color local; busca, eso sí, la caracterización precisa del gaucho y de su mundo, ya abolido cuando él escribe; pero no quiere detenerse en lo particular insignificante.

La naturaleza híbrida de ISMAEL no deriva, fundamentalmente, de su condición (externa) de novela histórica, género perfectamente diferenciado, sino de que es alternativamente una novela y un libro de historia, una narración y un ensayo. Esto corresponde a la actitud íntima de Acevedo Díaz frente al oficio poético. Acevedo Díaz se acerca a la novela con toda la fuerza de un creador pero movido por el mismo impulso que lo hizo dedicar su vida a la lucha política: para desentrañar el significado de nuestra nacionalidad, para comunicar a todos sus compatriotas el sentido de nuestra tradición nacional, para contribuir a la formación de la conciencia de nuestra nacionalidad. Por eso, lo poético queda muchas veces subordinado a lo nacional pero no resulta por ello disminuido. Antes bien, acrece sus potencias con una dimensión que todavía hoy comunica a la obra un valor permanente.

CAPÍTULO TERCERO

EL CENTRO DEL TRÍPTICO

I

NATIVA

Hasta cierto punto la estructura externa de NATIVA reproduce la de ISMAEL, lo que revela una cierta timidez del narrador (es su tercera novela) y una cautela para no salir de ciertos carriles tradicionales. Se inicia con dos capítulos que ofrecen un cuadro general del momento histórico de la Cisplatina y que son prolegómeno a la acción histórica de la novela: 1823/1825. El que presenta es un Uruguay ocupado por los brasileños, en que Montevideo aparece casi completamente entregado al invasor, mientras en la campaña algunas fuerzas aisladas intentan heroicas y por lo general desesperadas aventuras. Artigas es sólo el nombre de un fracaso, aunque hay una nueva generación que está dispuesta a jugarse, junto a sus lugartenientes, por la libertad de la patria. A partir del cuadro capitalino, y como pasaba también en ISMAEL, Acevedo Díaz traslada la acción a la campaña, a la estancia “Los tres ombúes”, donde ocurrirá buena parte de la acción en presente de esta novela e incluso de GRITO DE GLORIA. Otra vez, como en la primera obra del ciclo, se ofrece una pintura de la vida cotidiana al margen de la contienda y se presenta a las dos mujeres que habrán de polarizar la situación erótica: Natalia y su hermana menor, Dorila. Los capítulos III a VII sirven para dibujar ese cuadro, idílico aún, de la estancia y para introducir también al protagonista, Luis María Berón, que se encuentra refugiado entre matreros pero que habrá de recibir alojamiento y atenciones en “Los tres ombúes”.

En el capítulo VIII la acción salta hacia atrás. Como en ISMAEL (o como en el remoto antecedente de la ODISEA, si se quiere evocar la tradición épica), se inicia aquí el relato de aventuras anteriores del protagonista, desde que abandona Montevideo y el seno de una familia de tradición española, hasta que llega a la estancia. Los capítulos VIII a XVII contienen prácticamente toda la materia épica de la novela y se centran particularmente en la expedición de Leonardo Olivera (que Acevedo Díaz describe brillantemente). A medida que el narrador muestra a los revolucionarios, va haciendo reflexionar a su protagonista; la epopeya se dobla así de materia didáctica, la novela histórica resulta ser también para Luis María Berón una novela de aprendizaje, como dicen los críticos alemanes. Al concluir el *racconto*, la acción vuelve al presente y a la estancia.

Aquí cambia profundamente la óptica narrativa. Porque lo que ahora importa sobre todo es una doble situación erótica triangular que Acevedo Díaz maneja con algunas torpezas. La más externa reproduce básicamente el esquema de ISMAEL, que también utiliza Acevedo Díaz en LANZA Y SABLE y en SOLEDAD, por lo que cabe considerarlo como marca de fábrica. Es la rivalidad por la posesión de Natalia entre Luis María Berón y un brasileño, el teniente Pedro de Souza (al que para colmo Luis María había salvado la vida). Como en el triángulo Ismael, Almagro y Felisa, o en el posterior de Abel Montes, Ubaldo Vera y Paula (de LANZA Y SABLE), hay aquí una rivalidad política que agrava las cosas. Pero en NATIVA, Acevedo Díaz no se ha limitado a seguir este esquema, algo mecánico a la postre, sino que lo ha duplicado con otra situación erótica triangular, mucho más visiblemente morbosa ya que supone la lucha de las dos hermanas por el cariño de Luis María Berón. Ocurre aquí, una misteriosa duplicación del efecto anecdótico por las implicaciones casi incestuosas de la rivalidad. Aunque es obvio para el lector que Luis María prefiere a Natalia, la menor quiere creer que ella es la preferida. o se sume en la más atroz melancolía al descubrir la verdad. En el personaje de Dora, ha intentado explorar Acevedo Díaz (sin mayor fortuna, para qué negarlo) una psicología torturada y enfermiza. Lamentablemente, todo huele más a novelón que a novela. Como revelan algunos de sus cuentos, el autor tenía una fatal predilección por estas heroínas del peor romanticismo.

Entre tanto, la acción externa de la novela alcanza a los personajes de ese mundo idílico pero corrompido. La estancia es atacada por los ocupantes, al mando del teniente Souza; Berón queda herido gravemente. La situación íntima se precipita, Dora se suicida, dejándose hundir en el río, como Ofelia. Natalia será alejada de Luis María que queda preso en “Los tres ombúes” hasta que una partida, al mando de Ismael, viene al rescate. Con la muerte de Dora se resuelve uno de los dos triángulos eróticos. Pero queda el otro y también queda en suspenso el destino del protagonista y de su amada, como queda en suspenso el destino de la patria. Otros personajes secundarios (sería injusto olvidar a Cuaró, de tan destacada actuación posterior) completan y animan el cuadro. NATIVA se corta, no concluye. Su materia sólo encuentra su rumbo en GRITO DE GLORIA.

Por este resumen se puede advertir, creo, que la novela tiene una naturaleza deliberadamente híbrida y que su técnica es en muchos aspectos similar a la de ISMAEL, aunque carece de la noble simplicidad narrativa de ésta. También aquí la acción comienza *in media res*, para retroceder por medio de un largo relato; también aquí se contrastan los diversos mundos del Uruguay de entonces: la capital, foco de intrigas; el campo como terreno de cambiantes encuentros; la estancia como mundo idílico, preservado (aunque por escaso tiempo) de la contaminación de la guerra. Asimismo, aquí también la acción épica, aunque más breve, se dobla en una anécdota romántica, o de dos si se mira bien. Sólo que el cuadro que dibuja la novela es profundamente distinto del de ISMAEL.

En la primera obra del ciclo combatían españoles y criollos; en NATIVA combaten brasileños y criollos, pero también combaten criollos entreguistas contra criollos libres. Un elemento de discordia civil se ha insinuado ya en el cuadro. También es más sombría y compleja la historia de amor. En ISMAEL la disputa entre el protagonista y Almagro por la posesión de Felisa, duplicaba simbólicamente la disputa de criollos y españoles por la posesión de la patria. La mujer era algo más que una mujer, era la fuente de la vida, de la nacionalidad. Aquí, en cambio, a la discordia civil que muestra ya el cuadro histórico y al combate entre Luis María y Souza, se suma la discordia (también civil) de las dos hermanas por el mismo hombre. Así como históricamente la situación es más turbia ahora, psicológicamente también Acevedo Díaz empieza a explorar relaciones de mayor perversidad y misterio.

Por otra parte, la historia de Ismael, Almagro y Felisa ocurría en el plano de unos seres que el propio autor quería ver como arquetipos de un mundo primitivo. Cualquiera de los tres era un *instinto*, de acuerdo con la visión de la sociología positivista que asume Acevedo Díaz. Pero la doble acción erótica que presenta NATIVA ocurre entre seres de otra clase y otra educación, seres de otro medio. Aquí Acevedo Díaz no sólo se deja llevar por su innegable temperamento romántico y por sus aficiones oratorias, sino por el hecho de estar describiendo un mundo romántico. El 1825 de estas dos hermanas rivales es pleno Romanticismo. De ahí que la pasión contenida y hasta tergiversada de Dora adquiera cargados tintes sentimentales, que se use y abuse de la identificación de los estados de ánimo con el paisaje, y que se evoque, no siempre discretamente, la iconografía del Romanticismo o pseudo-Romanticismo. Acevedo Díaz no podía negar que era contemporáneo de los prerafaelitas. Su Dora proviene casi tanto de Shakespeare como de Millais.

La originalidad de NATIVA no reside aquí. Aunque técnicamente estas complejidades revelan un progreso con respecto a la anécdota algo lineal y esquemática de ISMAEL, la felicidad no acompaña siempre al narrador de estos pasajes. Abundan las escenas de mal gusto, los análisis retóricos, la fabricación externa de sentimientos y pasiones. Por suerte, la novela tiene en su largo *racconto* méritos suficientes como para compensar las flaquezas del novelón tradicional que la envuelve. Toda la secuencia en que Acevedo Díaz evoca la gesta de Olivera es realmente de primer orden y justifica cuantos elogios ha hecho Espínola, nada avaro en ellos, por cierto. Aquí el narrador consigue recrear en su imagen y en su color, en su sonido y en sus acres olores a esa tropa pequeña pero heroica que lucha por la nación en momentos en que la mayoría de los patriotas

acepta el yugo extranjero. Aquí Acevedo Díaz descubre (antes que los historiadores tradicionales) la entraña misma del sentimiento auténtico de la nacionalidad: su peso, su densidad, su perfil concreto.

Ya Pivel Devoto ha señalado en su magistral estudio sobre la leyenda negra de Artigas, el papel que le cupo a Acevedo Díaz en la tarea de restaurar para las generaciones de su tiempo la verdadera imagen del héroe. Pero su labor no se detiene en Artigas. También ve y presenta magníficamente a Leonardo Olivera y con él a esa turba que lo acompaña, ese mundo heterogéneo de indios, negros y gauchos que son los verdaderos fundadores anónimos de la nacionalidad. En estos capítulos de NATIVA, como en los dedicados a la batalla de Sarandí, en GRITO DE GLORIA, la visión de Acevedo Díaz se alza hasta la épica. Pero no una épica de gabinete, una épica a la Virgilio, con paciente aplicación de fórmulas aprendidas en Homero, sino la épica viva del testigo y del artista. Porque esa turba que sigue al caudillo Olivera y que luego reaparecerá, glorificada, en Sarandí; esa turba que registra y contempla Luis María Berón con sus ojos de montevideano, es la misma turba eterna que llegó a ver y registrar el joven Acevedo Díaz (19 años, estudiante de Derecho) cuando abandonó las aulas en 1870 y se incorporó a la Revolución de las lanzas.

Lo que nos lleva a considerar desde otro ángulo el papel de Luis María Berón como alter ego de Acevedo Díaz. No lo es (tal vez) en su aspecto anecdótico y erótico, o si lo es importa poco para el análisis literario. Lo es, en cambio, en su situación entrañable, de testigo y actor, de esa gente heroica. En la visión de Luis María Berón vuelca Acevedo Díaz su experiencia vital; en esa visión enlaza inextricablemente el tiempo de la Patria Vieja con su tiempo vivo de hoy. Por el expediente del arte, Acevedo Díaz consigue introducirse en el centro del cuadro que evoca; convierte su novela en máquina de tiempo; invierte la corriente irreversible y se interpola en el pasado. Lo que ve con los ojos de su imaginación lo ve y lo vive Luis María Berón, y el autor es, desde entonces, Luis María Berón para ver y registrar, para pensar y observar. El procedimiento es de una increíble audacia. Es también muy simple. De esa manera cumple Acevedo Díaz con creces lo que se había propuesto como teórico: resucitar una época lejana al tiempo que dar más seducción a su relato.

Al convertir a Luis María Berón en su alter ego resuelve Acevedo Díaz magistralmente la ambigüedad básica de ISMAEL. En ésta se daba una conciencia narrativa escindida: por un lado, la del novelista, que está muy cerca de sus personajes y hasta ocasionalmente se identifica con ellos; por otro, la del historiador-sociólogo, que los juzga desde lejos y los petrifica al ponerlos bajo el microscopio social. Ahora, en NATIVA, no pasa esto, o pasa poco. Al identificarse con Luis María Berón, el autor puede participar en la acción y al mismo tiempo (sin salir de ella) observarla; ser testigo y actor, enlazar armoniosamente los dos puntos de vista. De esta manera, también resuelve Acevedo Díaz otro problema que ya se plantea en el ciclo histórico: el de la adhesión política a una de las dos causas que se perfilan en el panorama nacional. Al presentar fugazmente al capitán Manuel Oribe en el capítulo IX, ya introduce Acevedo Díaz una señal inequívoca de sus preferencias, que son (es natural) las de Luis María Berón.

Porque el novelista no es ni quiere parecer neutral en la contienda, que a partir de esa fecha separa a la nacionalidad oriental en dos partidos tradicionales. Por eso mismo, se vale del protagonista para ir completando en sucesivos y bien calculados instantes una imagen simpática de Manuel Oribe, imagen que más tarde (en GRITO DE GLORIA) habrá de precisar y exaltar aún más. La elección de Luis María Berón es la elección de Acevedo Díaz. Pero al ser presentada en una novela, como visión particular de un personaje, no provoca los problemas de distanciamiento que despertaba en ISMAEL la constante intromisión del sociólogo a lo Taine. Por otra parte, esta elección no impide al novelista ser capaz de crear (en todas las dimensiones) el jefe de la fracción opuesta. Ya se ha señalado que tal vez sea Rivera el personaje más completo de Acevedo Díaz. Como le pasa a Milton con Satán, Acevedo Díaz llega a la cumbre de su arte de retratista narrativo en la pintura del adversario ideológico. Muchos motivos influyen en esta circunstancia, el menor de los cuales no es

sin duda otro que la mayor fascinación real (históricamente documentable) de Fructuoso Rivera. Pero la consideración de este problema escapa a los límites de este capítulo.

Creo que ahora se puede comprender mejor por qué Acevedo Díaz ha elegido para el cuadro central de su tríptico a un personaje como Luis María Berón, tan poco arquetípico en relación con Ismael, tan poco fascinante en relación con Frutos. También se puede comprender mejor por qué ha situado la acción central del tríptico en este período contradictorio de la historia nacional. Lejos de ser, como escribió Zum Felde, históricamente innecesaria al plan del ciclo entero, NATIVA es sumamente necesaria, diría más: es imprescindible. Porque mientras Zum Felde sólo vio la “insignificancia histórica” de la acción que presenta NATIVA y afirmó que la insurrección de Leonardo Olivera “no tuvo trascendencia política ninguna”, Acevedo Díaz (que abarcaba la historia con dones de visionario no de cronista) advirtió en cambio la trascendencia de la epopeya de Olivera, lo que ella significa como índice de una fuerza aún viva de la nacionalidad oriental en los momentos del mayor abatimiento, y también reconoció la necesidad de que esa fuerza estuviese presentada a través de los ojos de un héroe que no fuera arquetípico. Un héroe que pudiera participar, como testigo y como actor, en la gesta patria, un héroe en el que pudiera volcar su experiencia vital de otras gestas revolucionarias y sus reflexiones sobre el destino entero de la nación. Aquí está la grandeza de NATIVA.

II

ESTRUCTURA DE GRITO DE GLORIA

La anécdota que se inicia en NATIVA culmina y se desenlaza en GRITO DE GLORIA: el joven Luis María Berón que había abandonado su hogar montevideano para sumarse a la cruzada anti-brasileña del coronel Olivera, que había participado en algunas escaramuzas, que se había visto obligado a refugiarse entre matreros, que había encontrado en la estancia “Los tres ombúes” no una sino dos muchachas (Natalia, Dora) dispuestas a amarlo, que había rivalizado con el teniente brasileño Souza por el cariño de Natalia, reaparece ahora en GRITO DE GLORIA como protagonista de acciones no menos importantes. Aquí estará incorporado a la Cruzada Libertadora de los Treinta y Tres Orientales, continuará su interrumpida relación con Natalia, entablará en el campamento un vínculo más puramente carnal con una soldadera, la bravía Jacinta, enfrentará a su rival Souza en el campo de lucha, será herido en la batalla de Sarandí, morirá en la estancia de “Los tres ombúes”. Por el trazado exterior de su anécdota es evidente que GRITO DE GLORIA no sólo es la continuación inmediata de NATIVA, sin interrupción de la peripecia, sin hiato histórico, sino que es la misma novela: una segunda parte, la otra mitad del tablero central de este tríptico narrativo.

Lo que no significa que entre una y otra novela no existan notables diferencias. Aunque se trate de diferencias similares a las que es posible encontrar entre la primera y la segunda mitad de LA GUERRA Y LA PAZ. Aun sin extremar la comparación, es posible advertir que en NATIVA, a pesar de la cruzada de Olivera y de algunos combates aislados, predomina el clima de paz, una paz armada que es sólo un intervalo entre dos momentos de guerra, pero una paz en fin. En tanto que GRITO DE GLORIA, desde la primera secuencia importante (el desembarco de los Treinta y Tres en la playa de la Agraciada) hasta la última (la batalla de Sarandí) está hondamente marcada por el signo bélico. Esta diferencia de énfasis explica que en NATIVA predomine la anécdota individual y sentimental: la relación entre Luis María Berón y las dos hermanas; el otro triángulo que establece la rivalidad entre Berón y Souza por Natalia. Mientras en GRITO DE GLORIA, los conflictos individuales aunque sobreviven y ocupan espacio narrativo, están dominados por la acción bélica.

Tal vez la más notable diferencia exterior entre NATIVA y GRITO DE GLORIA esté dada por la estructura misma de cada novela. La primera sigue el esquema general de ISMAEL: se inicia, como quería y recomendaba Horacio en su ARTE POÉTICA, "in media res": en un Uruguay ocupado por los brasileños que han convertido la Banda Oriental en Provincia Cisplatina, y en momentos en que Luis María Berón está a punto de ser descubierto por los dueños de "Los tres ombúes". El contacto entre el protagonista y las jóvenes de la estancia pretexta (como en la ODISEA la llegada del héroe al país de los Feacios) un salto hacia atrás en el curso de la narración. A partir del capítulo VIII, Acevedo Díaz introduce la historia de Luis María Berón. Al concluir el *racconto* en el capítulo XVII la acción retorna al presente narrativo en que se mantiene hasta el final. Nada de esto ocurre en GRITO DE GLORIA, cuya acción es perfectamente lineal. No hay un sólo *racconto*, no se regresa en el tiempo, todo marcha en forma cada vez más acelerada hacia la culminación épica de la batalla de Sarandí.

Es evidente que la fórmula, algo mecánica de las dos novelas anteriores, resultaba ahora superflua. No en vano el narrador iba aprendiendo y madurando a medida que se desarrollaba el ciclo histórico. Al simplificar la estructura externa y aceptar la narración lineal en lugar del salto atrás en el tiempo, Acevedo Díaz se despeja de efectos puramente superficiales y concentra su materia narrativa en lo que realmente importa: un crecimiento inexorable de la secuencia de hechos, una mayor complejidad en la visión de los personajes, una acentuación del carácter épico de la narración. La fórmula (si fórmula hay) es la de la ILÍADA.

Desde este último punto de vista es muy notable la diferencia de GRITO DE GLORIA con respecto a NATIVA. Es cierto que en esta novela toda la secuencia en que Acevedo Díaz muestra la Cruzada de Olivera (capítulos X a XII) es de la mejor calidad épica. Pero en el conjunto de la novela, esos tres capítulos no alcanzan a redimir un texto que en general está abrumado por los peores recursos del folletín romántico, y que sólo se justifica como preparación para un proceso personal que Acevedo Díaz desarrolla y culmina en GRITO DE GLORIA. Como novela autónoma, NATIVA no tendría razón de ser. En esto difiere fundamentalmente de las otras tres del ciclo histórico, que pueden sostenerse (y se sostienen) sobre sus propios pies. La razón es que NATIVA no es una novela autónoma, ni siquiera es una novela: es la primera mitad del volante central del tríptico.

GRITO DE GLORIA, en cambio, podría existir como narración autónoma. Es cierto que si sólo existiera esa parte de la composición central del tríptico se borraría bastante el trazado completo del Uruguay de la Cisplatina, se vería afectado el proceso de esa visión profunda de la nacionalidad que quiere comunicar Acevedo Díaz, y la figura de Luis María Berón, como alter ego del autor, perdería buena parte de su sentido, como se verá más adelante. Pero aún así, en la hipótesis de que GRITO DE GLORIA existiese como novela aislada y única, su validez narrativa no disminuiría totalmente. Seguiría siendo un fresco importante y viable del momento en que la Banda Oriental despierta al impulso de la Cruzada Libertadora de los Treinta y Tres; mostraría a Luis María Berón como héroe y como amante (la relación con Jacinta es una de las más logradas del novelista uruguayo); culminaría con uno de los pasajes épicos más notables de nuestra narrativa: la batalla de Sarandí. Aún más: como tema secundario, la novela ilustraría también el comienzo de una rivalidad fratricida que habría de poner en grave peligro esa misma nacionalidad en formación.

Felizmente, no es necesario considerar a GRITO DE GLORIA como novela aislada sino como parte fundamental del tríptico. Sus vinculaciones con NATIVA son aún más sutiles de lo que se ha subrayado. Así, con NATIVA concluye un abrazo simbólico entre Ladislao y Luis María Berón, en tanto que GRITO DE GLORIA muestra hacia el final a uno de los protagonistas de ese abrazo, al gaucho Ladislao Luna, enlazado en feroz duelo a muerte con un hermano de armas. El abrazo se ha trocado en duelo fratricida. Entre el final de una novela y la conclusión de la otra ha ocurrido precisamente esa escisión de la nacionalidad oriental en dos bandos. Se inicia una lucha que llegará

a ser, en LANZA Y SABLE, francamente civil. Este pequeño incidente, simbólicamente colocado por Acevedo Díaz en la culminación de las dos partes del volante central de su tríptico, demuestra hasta qué punto la estructura de cada novela y del ciclo histórico completo, ha sido materia de estudio, de meditación, de cálculo. Por otra parte, GRITO DE GLORIA no sólo está ligada fuertemente a NATIVA. También lo está, aunque en forma más laxa, a ISMAEL por el papel importante, aunque secundario, que juega el protagonista de esta primera novela en la acción de la tercera. Y está muy ligada asimismo a la última de la serie por plantear en su desenlace el conflicto que será el tema de la misma: la lucha cainita. Por eso, desde muchos puntos de vista, GRITO DE GLORIA es el gozne sobre el que gira todo el tríptico hacia una fatal culminación.

III

EL ROMANCE HISTÓRICO

Desde sus primeras páginas, GRITO DE GLORIA pone su énfasis en lo histórico. Su primer capítulo, *Después del Catalán*, traza el cuadro de destrucción provocado por los invasores portugueses, que serán suplantados luego por los brasileños a partir de la Independencia del Brasil. Es el cuadro de nueve años de ocupación extranjera, esos nueve años en que la Banda Oriental se convierte en provincia del Imperio brasileño. Aunque el acento está puesto en lo histórico, Acevedo Díaz quiere comunicar sobre todo el estado de ánimo de una nacionalidad oprimida. Los capítulos siguientes muestran el crecimiento y estallido de la Cruzada Libertadora de los Treinta y Tres Orientales: los esfuerzos revolucionarios de dos caudillos emigrados en Buenos Aires, Oribe y Lavalleja (capítulo II); los emisarios que recorren los pagos de la patria sometida (capítulo III); el comienzo de la Cruzada con el desembarco en la playa de la Agraciada, episodio culminante de nuestra historia que Acevedo Díaz detalla con intuiciones magistrales de novelista.

En el prólogo a SOLEDAD (Montevideo, 1954) ha mostrado Francisco Espínola la superioridad de Acevedo Díaz como descriptor de este cuadro histórico sobre el pincel de Juan Manuel Blanes en su célebre cuadro. En tanto que Blanes coloca a los Treinta y Tres en el absoluto primer plano de su cuadro, llenando hasta el último resquicio de la tela con su presencia agrandada y heroica, Acevedo Díaz enfatiza la pequeñez del grupo en medio del paisaje. Incluso los muestra desde el punto de vista de unos paisanos: “Un pequeño grupo de vecinas del pago presenciaba la escena desde el pie de la colina, dominando con sus miradas el arenal por un abra extensa del bosque”. Esta elección de un punto de vista ajeno permite al novelista situar a los héroes dentro del marco natural y subraya el contenido simbólico de la escena: la desproporción entre los medios y la magnitud de su hazaña. En tanto que el procedimiento de Blanes quita perspectiva histórica a la gesta, Acevedo Díaz encuentra el medio de sugerir emocionalmente toda su grandeza intrínseca.

Ya en el capítulo X (*Al viento la bandera*) la visión histórica pura cede el paso a la ficción narrativa. En escena entran Ismael, Cuaró, y Ladislao Luna; Luis María Berón y su ayudante, el negro Esteban; don Anacleto, viejo y astuto campesino. Las figuras históricas (como Oribe, como Rivera) se mezclan con las puramente novelescas aunque predominarán sobre todo éstas en el resto de la novela. Por eso, GRITO DE GLORIA oscila entre la ficción y la recreación histórica. Nuevamente, como en NATIVA, Luis María Berón habrá de convertirse en el punto de mira desde el que Acevedo Díaz comunica sus ideas sobre la nacionalidad en formación. A partir de este capítulo hasta el final, la obra progresa inexorablemente en estas dos dimensiones: la histórica y la novelesca. Se cumple así en ella, mejor que en las anteriores del ciclo, una de las ambiciones declaradas de Acevedo Díaz: reconstruir por medio de la novela el verdadero proceso histórico.

En unas cartas sobre LA NOVELA HISTÓRICA (que ya fueron aducidas y comentadas antes) señala Acevedo Díaz, ya en 1895, que “el novelista consigue con mayor facilidad que el historiador, resucitar una época, dar seducción a un relato. La historia recoge prolijamente el dato, analiza fríamente los acontecimientos, hunde el escalpelo en un cadáver, y busca el secreto de la vida que fue. La novela asimila el trabajo paciente del historiador, y con un soplo de inspiración reanima el pasado, a la manera como un Dios, con un soplo de su aliento, hizo al hombre de un puñado de polvo del Paraíso y un poco de agua del arroyuelo.” Más tarde, en el prólogo a LANZA Y SABLE (de 1914) insistirá en la superioridad de la novela histórica sobre la mera historia: “Por lo menos abre más campo a la observación atenta, a la investigación psicológica, al libre examen de los hombres descollantes y a la filosofía de los hechos”.

Acevedo Díaz (que tenía en su familia notables ejemplos de historiadores y cronistas) sabía perfectamente que el dato histórico muchas veces sólo refleja una parte, no siempre la más valiosa, de la realidad que se pretende recrear. En EL MITO DEL PLATA (Buenos Aires, 1916) llega a escribir: “La documentación es una de las fuentes. El documento oficial suele redactarse con arreglo a intereses, y no a sucesos; conforme a móviles de circunstancias, y no a la estrictez de los hechos consumados. Si más adelante no hay quien lo redarguya presentando prueba eficiente de lo contrario, la opinión general calla, y asiente. ¡Es tan difícil constatar la verdad sobre un acontecimiento ocurrido hoy y comentado mañana! Todo se involucra, cuando no se aumenta o se adultera. Es la novela de la historia. Aunque se revise, rectifique o ilumine, si median pasiones políticas no se atiende al criterio de imparcialidad, siempre que el documento falso las favorezca, las halague y las ayude en sus planes de presente o de futuro”.

Bien sabía esto Acevedo Díaz que, como político, debió luchar contra imputaciones y documentos alegados por sus enemigos. Pero mejor lo sabía aún como historiador que debió oponer, en plena época de la leyenda negra artiguista, a la imagen del héroe nacional fabricada por sus peores contrincantes, esa intuición sencilla y magnífica, la estampa heroica que surge de su ISMAEL. Como historiador, Acevedo Díaz pertenece a la corriente del revisionismo histórico que, en ambos márgenes del Río de la Plata, ha opuesto a la historia oficial, la de los documentos oficialmente manipulados, otra historia más viva y real, mejor documentada y al cabo más fecunda. De ahí que su labor de historiador (aunque haya sido dominada y superada por su labor de novelista) haya merecido la consideración y el estudio certero de Pivel Devoto. No corresponde examinarle aquí, sino desde el ángulo de la creación novelesca.

A pesar de que conocía la falibilidad de los documentos históricos, Acevedo Díaz no ahorró esfuerzo por documentarse sobre cada uno de los episodios que recrean sus novelas y sobre las personalidades que en ellos intervienen. Con orgullo señala a veces, en las notas históricas que agrega a su narración, las fuentes familiares (por ejemplo, las MEMORIAS INÉDITAS del General Antonio Díaz) en que se apoya para muchas de sus reconstrucciones. En su correspondencia privada quedan huellas de la infinita paciencia con que pesquisaba un dato o verificaba una circunstancia. Hace algunos años tuve la oportunidad de exhumar en la revista montevideana *Número* (Año 5, N° 23/24, abril-setiembre 1953) dos cartas escritas por Acevedo Díaz a su pariente y amigo, el Dr. Andrés Lerena, que constituyen un elocuente testimonio literario sobre el cuidado y dedicación con que componía sus novelas históricas, sobre los escrúpulos con que manejaba sus datos. Ambas cartas (de agosto 5 y 26, 1892) tienen como motivo el desembarco de los Treinta y Tres Orientales, episodio que luego formará parte del capítulo IV (*La Cruzada*) de GRITO DE GLORIA, como ya se ha visto. Al anticipar el capítulo en una publicación conmemorativa del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, Acevedo Díaz demuestra sus desvelos en el cuidado y la minucia con que explica al amigo sus propósitos o corrige algún párrafo de mínima información.

De ahí que no exagere nada al afirmar en ÉPOCAS MILITARES DE LOS PAÍSES DEL PLATA

(Buenos Aires, 1911): “En una de nuestras obras, ISMAEL, hemos descrito la acción de Las Piedras en todos sus detalles, con arreglo a datos de procedencia irreprochable”. O que más adelante, al tratar de la campaña libertadora de 1825, se refiera a la batalla de Sarandí con estas palabras: “En otra de nuestras obras, GRITO DE GLORIA, continuación de NATIVA (romances históricos), hemos descrito en todas sus incidencias este episodio culminante de la cruzada de los Treinta y Tres, de acuerdo con los datos más fidedignos de uno y otro campo”. En distintas ocasiones, son las llamadas al pie de página de sus novelas las que indican directamente al lector la fuente documental de muchas de sus afirmaciones. Valga como ejemplo ésta del capítulo I (*Tiempos viejos*) de NATIVA: “La pequeña noticia histórica que subsigue ha sido extractada, con algunas ampliaciones nuestras, de un capítulo de las memorias inéditas del General Antonio Díaz. Aun cuando trata de hechos conocidos que han sido historiados a la luz de informaciones portuguesas y brasileñas, hemos preferido atenernos a esa fuente, por ser de estricta imparcialidad, principio en que basó siempre sus comentarios y escritos aquel esclarecido militar y notable analista, a la vez que eminente hombre público”. Estas palabras con que Acevedo Díaz evoca la figura de su abuelo tienen no sólo un delicado acento de piedad familiar; también documentan su necesidad de acceder a la historia patria por otras fuentes que las oficiales.

Pero este cuidado por el dato no se convierte en superstición del dato. Acevedo Díaz no pierde nunca de vista la necesidad de recrear en su entraña viva el pasado. De ahí que elija el medio de la novela histórica que le permite ser fiel a la línea más profunda del pasado y revelar su significación trascendente. En ISMAEL hay una página en que Acevedo Díaz explana su concepto de la historia, concepto que está en la base de su obra de novelista épico: “En rigor, pareceme necesaria en la historia una luz superior a nuestra lógica, como medio eficiente de mantener el equilibrio del espíritu, y el criterio de certidumbre con aplomo en la recta. La verdad completa, ya que no absoluta, no la ofrece el documento solo, ni la sola tradición, ni el testimonio más o menos honorable: la proporcionan las tres cosas reunidas en un haz, por el vínculo que crea el talento de ser justo, despojado de toda preocupación y que por lo mismo, participa de una doble vista, una para el pasado y otra para el porvenir”. Imposible sintetizar mejor el significado profundo de su obra de novelista histórico: esa verdad completa que busca el historiador la encuentra la luz de su doble vista.

IV

EL COLOR DE LA PATRIA

Desde la primer novela del ciclo histórico, ha plantado claramente Acevedo Díaz al pueblo como héroe colectivo de su evocación narrativa. Es el pueblo, representado en Ismael Velarde, el que acompaña al caudillo y gana, bajo su dirección, la batalla de Las Piedras; es el pueblo el que sitúa, en NATIVA, al otro caudillo, Leonardo Olivera, en su cruzada imposible. A ese pueblo se suma en esta novela Luis Manía Berón, el señorito, el intelectual, el alter ego de Acevedo Díaz. Pero aunque Berón juega papel decisivo en esta novela, y en GRITO DE GLORIA, sigue siendo el pueblo el héroe colectivo sobre el que hace descansar la estructura mítica de su tríptico el narrador uruguayo. Es el pueblo el héroe que impregna con su espíritu la obra entera. Como ocurre en las novelas de Walter Scott, también en este ciclo narrativo de Acevedo Díaz, por encima de los héroes individuales o de las figuras históricas, recortadas con escrupulosidad de las páginas del pasado, predomina la masa. El pueblo es el verdadero creador de la nacionalidad.

En GRITO DE GLORIA ese retrato del héroe colectivo llega a sus puntos más expresivos. En esta novela se dan cita los distintos personajes concretos que forman el espectro total de ese pueblo, de esa nacionalidad en marcha hacia su destino. Además de los héroes realmente históricos (Lavalleja,

Rivera, Oribe), y de los personajes ficticios que protagonizan la gesta (Luis María Berón), Acevedo Díaz ha introducido toda una serie de individuos que ejemplifica los distintos tipos humanos de esa nacionalidad oriental en gestación. Esos tipos provienen, muchas veces, de las anteriores novelas del ciclo, como el gaucho Ismael Velarde, o como don Anacleto Lascano o Ladislao Luna (estos últimos son de NATIVA). También de la anterior novela son otras figuras que representan variantes fundamentales en el tipo oriental: Cuaró, que es prototipo de aquellos indios bravíos que vierten su sangre por la libertad de la patria y que sin embargo serán sacrificados por Rivera años más tarde (episodio que evoca con dolor Acevedo Díaz en uno de sus mejores relatos cortos, LA CUEVA DEL TIGRE); Esteban, asistente del protagonista, y que representa el pequeño contingente de negros que también luchó por la nacionalidad oriental. Todas estas figuras de NATIVA encontrarán en la acción épica de GRITO DE GLORIA la ocasión incomparable de manifestar directamente su papel en la creación de la patria. En la batalla de Sarandí con que culmina esta novela y se cierra el volante central del tríptico, Acevedo Díaz enlaza contrapuntísticamente todos estos hilos humanos logrando una trama ceñida en que los distintos colores de la piel (el blanco atezado del gaucho, el oscuro del negro, el cobrizo del indio) crean en definitiva el color de la patria. Allí se mezclan todas las sangres en un sacrificio ritual, una ceremonia monstruosa de iniciación viril, que tiene caracteres hondamente genésicos.

Pero en esta batalla Acevedo Díaz hace algo más que mostrar ese sacrificio de la sangre. Allí mismo se echan las bases de otro conflicto que dividirá precisamente esa sangre en dos. El último capítulo de NATIVA, el XXII, había mostrado a Ismael llegando con una partida de patriotas a rescatar a Luis María Berón que estaba herido y preso por los brasileños en la estancia “Los tres ombúes”. El rescate culminaba en el abrazo del protagonista con uno de los gauchos que había venido a liberarlo, Ladislao Luna. Ese abrazo es simbólico de la novela entera, ya que muestra la unión del pueblo y de los señoritos en una causa común: la expulsión del ocupante extranjero. En GRITO DE GLORIA, en cambio, la batalla de Sarandí (precisamente la batalla que asegurará esa expulsión) concluye con un combate entre dos de los libertadores. El capítulo XXXII, *El duelo a lanza*, muestra a Ismael impotente para evitar el duelo en que el indio Cuaró matará al gaucho Ladislao. Porque lo que ahora separa a los hombres no es la patria sino la divisa. En tanto que Ladislao está dispuesto a seguir a Frutos, al general Rivera, el indio Cuaró habrá de oponerse por las armas a ese caudillaje. “Sería un poco de sangre más, de aquella sangre brava que tanto se derramaba por lujo en su tierra”, reflexiona Ismael, primer testigo de la contienda fratricida.

Allí apunta Acevedo Díaz la raíz de un mal que su novela siguiente exploraría con tanto detalle. En LANZA Y SABLE la epopeya libertadora se convierte en contienda civil. Por eso, los finales contrapuestos de NATIVA y GRITO DE GLORIA adquieren un significado alegórico indudable. Al abrazo de Ladislao y Luis María Berón, en la primera, se opone simétricamente este otro abrazo de muerte entre Ladislao y Cuaró. También hay aquí otro sacrificio de sangre, otro rito monstruoso de iniciación, que abre la perspectiva de la novela hacia los sombríos colores de LANZA Y SABLE. Si el abrazo de Luis María Berón y Ladislao cerraba un ciclo con la unión simbólica de todos los orientales para destruir al enemigo común, el abrazo mortal de Cuaró y Ladislao inaugura otro ciclo. Desde esta perspectiva se comprende mejor hasta qué punto Acevedo Díaz no sólo planeó cuidadosamente cada uno de los episodios claves de sus novelas, organizando estructuras dramáticas de sentido simbólico, sino que su misma voluntad de desarrollar un ciclo completo que culminase con LANZA Y SABLE no era solamente un propósito superficial como han creído lectores apresurados. En la entraña misma del tríptico, en su disposición dramática y en el juego de sus episodios, en el contraste de sus personajes y en la simetría de sus encuentros, se puede advertir ahora hasta qué punto estaba enraizada en el novelista la necesidad de proceder gradualmente hasta esta culminación inevitable: el sacrificio fratricida. Hacia aquí apuntaba el ciclo entero.

V

LAS HEMBRAS BRAVÍAS

Dentro de ese cuadro humano, juegan un papel muy importante las hembras bravías que nuevamente introduce Acevedo Díaz en GRITO DE GLORIA. Esas hembras ya habían encontrado un prototipo único en la Sinforosa de ISMAEL que pare a su hijo (el Abel Montes de LANZA Y SABLE) en medio del campo como una fiera. También en el breve e intenso relato que se titula EL COMBATE DE LA TAPERA había tenido Acevedo Díaz ocasión de mostrar a Ciriaca y a Cata, dos hembras que luchan mano a mano y mueren junto a sus hombres, aplastados por el enemigo portugués. Allí había dado el narrador, en escorzo, unas figuras que GRITO DE GLORIA le permitiría estudiar con más espacio y detalle. De todas las hembras bravías que ha diseñado Acevedo Díaz la más pormenorizada es precisamente Jacinta. El autor dedicó varios capítulos a dibujar a esta mujer, a describirla, a deleitarse con su agreste apostura, con sus modales de fiera, a mostrar cómo crece en ella una pasión por Luis María Berón, cómo se le entrega, cómo despierta también al joven.

La figura de Jacinta está presentada en forma doble: insistiendo en los aspectos más vigorosos de la hembra, pero también idealizándola en un medio tono en que aparece la ironía (por ejemplo, el capítulo XX, *Los coturnos de Jacinta*, que llega casi a la parodia heroica) y en que aparece también la sentimentalización. Es evidente que el narrador realista y hasta naturalista que era Acevedo Díaz simpatiza con esta hembra que se entrega sin remilgos, que tiene apetitos carnales y los demuestra, que desde muchos puntos de vista es el negativo de las heroínas lánguidas o perplejas de NATIVA. Al hacer que Luis María Berón se sienta provocado por Jacinta, que acabe por poseerla sobre el campo mismo y en las vísperas de la batalla, que pelee a su lado y hasta caiga herido de muerte junto al cadáver inmolado de la hembra, el narrador ha otorgado enorme relieve a este personaje femenino. Ella simboliza algo más que la mujer de los gauchos, la típica soldadera que ya representaban Sinforosa, Ciriaca y Cata. Hay todo un lado de Jacinta que es pura soldadera, y no en vano Acevedo Díaz ha resuelto que haya sido antes amante del indio Cuaró y madre de Camilo Serrano, otro personaje importante de LANZA Y SABLE. Pero este aspecto bravío está atenuado y hasta escamoteado en GRITO DE GLORIA. sólo en las entrelíneas se alude a alguna relación entre Jacinta y Cuaró; el indio, que ve como la mujer ronda a Luis María Berón, se hace a un lado. En cambio, el novelista subraya el otro aspecto de Jacinta como amante de Luis María; por ese aspecto, se vincula con la Felisa de ISMAEL y con la protagonista de SOLEDAD, la muchacha que también se entrega cabalmente por amor.

Sin embargo, en la relación entre Luis María Berón y Jacinta hay otro elemento que falta en las anteriores novelas y está ausente asimismo en SOLEDAD. Porque Luis María Berón representa a las clases altas, las clases dirigentes, de un modo que ni Ismael ni Pablo Luna pueden representar. El joven montevideano mantiene en NATIVA un romance sumamente complicado y cuadrangular con Natalia, la hija del dueño de "Los tres ombúes". Ese romance, -en que influyen e interfieren los celos neuróticos de la hermana de Natalia, la infeliz Dora, y las atenciones del teniente brasileño Souza, que ronda también a Natalia- está, ya se ha visto, en la mejor tradición del folletín romántico. Con esa historia paga tributo el autor a los restos de una literatura que ya había caducado en su época pero que seguía teniendo alguna vigencia emocional entre sus lectoras. La historia de Jacinta en GRITO DE GLORIA ya pertenece a otra etapa del estudio de las emociones eróticas; está más cerca de Zola que de Richardson, Rousseau o Lamartine. Precisamente por haberse atrevido a enlazar en estrecho aunque discreto abrazo carnal a Luis María Berón y a Jacinta, por haberse decidido a llevar esta unión más allá de la carne, hasta el sacrificio mismo de Jacinta sobre el cuerpo herido del joven montevideano, Acevedo Díaz ha dado una dimensión simbólica a este encuentro del señorito y la hembra bravía. Es este el tercer sacrificio de sangre que la novela ilustra.

De ahí la importancia única que tiene el personaje de Jacinta en la economía general del ciclo histórico. En unas declaraciones que contiene una carta a sus editores, Barreiro y Ramos, y que tituló *Crítica y Romance*, Acevedo Díaz explica en 1894 los motivos por los que se inició en la vida literaria con una obra, *BRENDA* (1886), en que la protagonista es una joven dibujada en la mejor tradición novelesca del romanticismo. Lo que allí dice el autor sirve, a contrapelo, para comprender la distinción, entonces tan evidente e impuesta por las costumbres, entre la doncella y la mujer, entre la hermosa dama y la hembra bravía: “Yo pude haber trazado, en vez de una pulcra doncella, los perfiles que esboqué más tarde en Cata y Ciriaca de *EL COMBATE DE LA TAPER*A, en Felisa o Sinforosa de *ISMAEL*, o en Jacinta de *GRITO DE GLORIA*, heroínas de chiripá y blusa de tropa que al fin he visto no desmerecen, en osadía, al menos, de aquellas heroínas de Ariosto, bellas y soberbias que se andaban a toda rienda de sus bridones por valles y riberas buscando acorrer en el peligro a sus desfallecientes caballeros, combatiendo con sus rivales a espadón y lanza, y regresando a las perdidas a sus castillos para mudarse de ropas, si es que alguna buena dueña se las tenía limpias y planchadas. Pero si bien es verdad que se modelaban entonces en mi mente esas figuras de realidad palpitante con toda la crudeza de sus formas y el calor de sus instintos, de bronceadas pulpas y cabezas de loba, había antes, y permítaseme la expresión, que castigar la concepción personal del arte, pagando el diezmo al noviciado”.

Lo que aquí dice Acevedo Díaz demuestra bien claramente que él tenía conciencia clara de ese noviciado que debió pagar al arte al concebir y ejecutar figuras tan imposibles como la de Brenda; pero lo que sin duda también veía, aunque no lo reconozca sino implícitamente en la carta citada, es que otras figuras posteriores siguen pagando tributo al mismo noviciado. Pienso, sobre todo, en Natalia y Dora de *NATIVA*. Ambas responden a esa concepción de la doncella de buena familia que Acevedo Díaz no se atreve a explorar sino convencionalmente. De ahí surge precisamente la debilidad de la intriga amorosa de esta novela con respecto al fuerte episodio de Jacinta en *GRITO DE GLORIA*. Al concebir a la hembra bravía, Acevedo Díaz levanta el romance de su ciclo histórico hasta una verdad novelesca que estaba faltando por completo en la obra anterior. No importa que Natalia siga apareciendo en *GRITO DE GLORIA* y que sea ella quien recoja el último suspiro de Luis María Berón. Desde el punto de vista erótico, la relación del protagonista con Jacinta salva a la novela de la ñoñería impuesta al romance con las dos hermanas.

No es difícil explicar por qué Acevedo Díaz, que era capaz de llamar al pan pan y al vino vino, que tanto en *ISMAEL* y en *EL COMBATE DE LA TAPER*A como posteriormente en *SOLEDA*D, supo mostrar el apetito erótico íntimamente enlazado a la vida afectiva de sus personajes y manifestándose en forma directa y a veces hasta poética, pudo cometer la larga equivocación de *NATIVA*. No se trata sólo (como sugiere él mismo en el caso de *BRENDA*) de pagar un diezmo al noviciado. Lo que se justificaba en 1886 ya parece menos excusable en 1890, luego de escritas dos novelas largas. Hay otro elemento, no menos importante, pero de una naturaleza distinta, que Acevedo Díaz no parece tener en cuenta. Las convenciones sexuales de su tiempo impedían que el narrador pudiera presentar a las doncellas de la clase alta oriental de otro modo que como jóvenes torturadas por un misterio (el del apetito erótico) que su educación religiosa les impedía reconocer en sus verdaderos términos. Las hembras bravías, en cambio, no ignoraban por su misma educación natural el significado de ese apetito. De ahí que Natalia y Dora sean invadidas por emociones y sentimientos que no reconocen. Aunque hay diferencia entre las dos. Mientras Natalia va siendo poco a poco iniciada, por su amor a Luis María Berón, en esos misterios, Dora (que es una neurótica reprimida y alucinada) se pierde en la locura. Por eso, Jacinta resulta precisamente el negativo de Dora: al dar rienda suelta a sus apetitos, Jacinta se salva del destino de Ofelia que acecha a Dora. Del punto de vista narrativo, Natalia tiene un poco más de vida. Sin embargo, al ser comparada con Jacinta parece un mero figurín, recortado de alguna novela sentimental y pegado sin mayor relieve sobre las páginas de *NATIVA* y de *GRITO DE GLORIA*. La hembra bravía, en cambio, tiene cuerpo y espesor, tiene sangre y médulas, es.

Lástima que Acevedo Díaz no se haya animado a llevar más lejos el encuentro ocasional de la ardiente sangre de Jacinta y la meditativa de Luis María Berón; lástima que haya decidido reducir su vínculo a esa noche en las vísperas de la batalla de Sarandí. La muerte de Jacinta al día siguiente impide que se incorpore al vasto cuadro genésico de esta novela un nuevo prototipo que sin embargo existió en la realidad y tuvo función decisiva. La acción ritual cumplida por Jacinta y Luis María Berón sobre el campo que luego fecundarían sus dos sangres derramadas, queda así interrumpida. Sólo en la novela siguiente, en la figura del odiado y admirado Frutos Rivera, encontrará Acevedo Díaz el empuje genésico que colme ese vacío. Por eso mismo, y hasta en su dimensión simbólica, la figura de Frutos es tan importante. Pero ésta es ya otra historia, y otro capítulo.

VI

EL TESTIGO IMAGINARIO

Varias veces se ha señalado aquí que el protagonista de estas dos novelas funciona a modo de alter ego de Acevedo Díaz. Es evidente que al elegir a un señorito montevideano, hijo de españoles que aceptaron sin mayor violencia la dominación portuguesa y brasileña, el autor ha querido buscar para la parte central de su ciclo un héroe con el que le fuera más fácil identificarse. En ISMAEL, Acevedo Díaz se coloca fuera de su personaje, un gaucho simple, movido por una pasión muy primitiva y directa, aún en aquellos pasajes que muestran a Ismael más de cerca, Acevedo Díaz no pierde el carácter de observador imparcial, de naturalista, de sociólogo positivista, que estaba de moda en la novela finisecular europea. Pero tanto en NATIVA como en GRITO DE GLORIA, el protagonista es un hombre educado, un intelectual montevideano, un observador capaz de contemplar la realidad revolucionaria al tiempo que participa íntimamente en ella. De este modo, Acevedo Díaz puede prestar a su personaje las reflexiones históricas que antes había intercalado abusivamente como autor, cortando la marcha de la narración con trozos inequívocamente ensayísticos.

La elección de Luis María se justifica incluso históricamente. Porque si en la primera época de la fiesta libertadora fueron sobre todo los gauchos quienes representaron masivamente a la patria en arenas, en la segunda etapa también los burgueses, la pequeña aristocracia montevideana, empiezan a participar activamente en la lucha. Ya se había quejado Artigas (según testimonio del Coronel Cáceres, citado por Eduardo Acevedo en sus ANALES HISTÓRICOS DEL URUGUAY, tomo I, Montevideo, 1933, p. 267) “de que pocos hijos de familias distinguidas quisieran militar bajo sus órdenes, tal vez por no pasar trabajos y sufrir privaciones”. Y el historiador Juan Manuel de la Sota (también citado por Eduardo Acevedo, I, p. 190) afirma en 1815 que “la población de Montevideo era en su mayor parte española europea” y agrega que “sus hijos participaban casi todos de sus ideas”. La ocupación portuguesa y el posterior dominio brasileño alteran las cosas. En NATIVA se muestra precisamente a Luis María Berón rebelándose contra la actitud colaboracionista de su padre, viejo español que no simpatiza con el movimiento independentista, y yéndose al campo en pos de las huestes irregulares que no se resignaban al dominio extranjero.

Parece evidente que en este personaje Acevedo Díaz proyecta mucho de sí mismo, en una suerte de anacronismo deliberado. Él también, cuando era estudiante de diecinueve años, abandona sus estudios en Montevideo y se lanza a participar en la Revolución de las lanzas. Hasta qué punto estaba orgulloso de esa decisión que marcó profundamente su vida, se puede ver en una referencia que, treinta y dos años más tarde, hará en una carta al Dr. Aureliano Rodríguez Larreta: “A los 19 años, siendo estudiante de Derecho, abandonando mi carrera y mi porvenir, concurrí como soldado a la gran reacción de 1870. *Tú no estabas allí y pudiste estarlo*”, dice con acento en que aún vibra el fervor juvenil a pesar de las tres décadas largas que han transcurrido. (La carta fue publicada en *El Nacional*, Montevideo, julio 22 y 23, 1902, bajo el título de *Las convicciones políticas y la lógica de proceder*; como se trata de una polémica, Acevedo Díaz olvida que el Dr. Rodríguez Larreta también tiene su foja de revolucionario). El mismo espíritu se evidencia en algunos fragmentos de NATIVA, como aquel en que se burla de los poetas que idealizan el campo sin conocer sus fatigas y su verdadera grandeza (capítulo X, *Rulos y nazarenas*) o como aquel otro en que hace meditar a Luis María Berón sobre las pruebas durísimas a que lo somete su experiencia revolucionaria (capítulo XII, *Prole del Pampero*, uno de los mejores de la novela). En estos, como en otros pasajes de NATIVA, es posible advertir hasta qué punto utiliza Acevedo Díaz sus propias peripecias revolucionarias para situar a Luis María Berón en la realidad concreta de su aventura; hasta qué punto, la identificación entre creador y creatura es profunda; hasta qué punto el autor está orgulloso de su heroica foja de servicios.

Pero la creación de Luis María sirve también otros propósitos. No sólo permite al autor identificarse emocionalmente con el protagonista y mostrar la revolución desde dentro; no sólo facilita un punto de contacto que proyecta al narrador al centro mismo del período que evoca, sino que también facilita la meditación histórica, esa perspectiva intelectual sin la que el ciclo entero sería puro ejercicio de imaginación y no contendría (como contiene) toda una teoría sobre la creación y la formación de la nacionalidad oriental. Al situar a Luis María Berón en el centro de NATIVA y de GRITO DE GLORIA, Acevedo Díaz ha interpolado audazmente en la historia un testigo imaginario que le permite analizarla a medida que la va viviendo. Hasta cierto punto este proceso es similar al que utiliza Virgilio en su ENEIDA para situar al protagonista. También es muy evidente la semejanza que existe entre el piadoso Eneas y este caballeresco Luis María Berón. Pero este paralelo no debe ser tomado muy literalmente.

Si hiciera falta alguna prueba suplementaria de esa identificación entre los puntos de vista del protagonista y del narrador bastaría citar el capítulo XXVIII de GRITO DE GLORIA (*El esfuerzo nacional*) en que se ofrecen las reflexiones de Luis María sobre la encrucijada histórica que está viviendo la patria. Esas reflexiones del protagonista serán utilizadas por Acevedo Díaz en un artículo publicado más tarde: *Sarandí, 1825/1901*, sin duda para conmemorar un nuevo aniversario de la célebre batalla. Sólo que en el artículo, como es lógico, Acevedo Díaz omite toda referencia a la novela, ya publicada, y se apropia literalmente de lo que Luis María Berón había pensado. El procedimiento no es ilícito aunque es curioso. Se invoca aquí porque resulta ilustrativo del carácter de portavoz de las ideas del autor que tiene el protagonista de NATIVA y GRITO DE GLORIA

Luis María Berón cumple este papel no sólo con respecto a la realidad histórica de la que es testigo inmediato y actor sacrificado. También contempla desde su privilegiada perspectiva la marcha de un proceso que resultará inevitable. En NATIVA ya se ve la figura de Oribe a través de los ojos del protagonista, ojos muy favorables a este personaje que tendrá influencia decisiva en nuestra historia posterior. También se muestra a los otros caudillos (Lavalleja, Rivera) a través de la mirada, ahora más severa, de Luis María. En GRITO DE GLORIA el protagonista advertirá antes que nadie las maniobras separatistas de Rivera, descubrirá la duplicidad de este fascinante personaje, reconocerá la fisura en la superficie de la unidad patriótica, deletreará la inscripción trazada por mano invisible sobre los muros de la patria. Lo que allí contempla el protagonista es lo que habrá de ocurrir en LANZA Y SABLE. Pero como Berón muere al final de GRITO DE GLORIA, Acevedo Díaz utiliza el doble cuerpo central del tríptico para establecer, antes del estallido de la guerra civil, el diseño del futuro. Incluso la muerte de Berón, que ciñe de paños fúnebres el final de la novela, resulta también simbólica. Porque el joven montevideano trató de estar por encima de los partidos que ya se esbozaban y se sacrificó al servicio exclusivo de la patria de todos. Pero Berón muere; le sobrevive en cambio el indio Cuaró, precisamente el primero en alzar la lanza fratricida.

Hasta esa muerte de Luis María acentúa el carácter de portavoz del autor, de alter ego simbólico, que tiene el personaje. Porque también Acevedo Díaz, sin renunciar al compromiso, a la definición política, a la lucha con las armas en la mano cuando fue necesario, trató de estar y estuvo muchas veces por encima de la agitación fratricida. Pero su intento resultó al fin y al cabo imposible. Al oponerse a las directivas de Aparicio Saravia en las elecciones de 1903, se jugó su destino político. Lo hizo por seguir sus convicciones políticas más profundas, por estar a favor de un concepto muy elevado de la patria, pero su gesto equivalió a un suicidio. Él también (como Luis María Berón) quiso estar por encima de la contienda y resultó sacrificado.

GRITO DE GLORIA, que se abre con el desembarco en la Agraciada, en que aparecen unidos todos los orientales, concluye con el encuentro cainita entre Cuaró y Ladislao, y con la muerte de Luis María Berón. Se cierra así una parte del ciclo histórico para abrirse otra, la última. Con LANZA Y SABLE, la novela histórica se convierte en novela política. La metamorfosis era inevitable aunque

algunos críticos (como Alberto Zum Felde) haya creído oportuno censurárselo. Era inevitable porque el proceso que estaba reconstruyendo Acevedo Díaz en su ciclo había adquirido precisamente entonces ese tinte político. El novelista no podía, sin traicionar a la realidad, tomar otro rumbo. El que lo haya reconocido así, el que se haya atrevido a encararlo, jugándose ahora también su destino de novelista, el que haya podido llevar a cabo su vasto ciclo y hacerlo culminar con LANZA Y SABLE (tal vez su obra más compleja y madura), demuestra una vez más de qué temple estaba hecho este creador.

CAPÍTULO CUARTO

EL ÚLTIMO VOLANTE

I

ESTRUCTURA CENTRAL DE LANZA Y SABLE

A diferencia de las dos primeras novelas del ciclo (que siguen el viejo consejo horaciano de comenzar la narración *in media res*), LANZA Y SABLE ordena su narración en forma impecablemente lineal. En esto prolonga el modelo ya ensayado por Eduardo Acevedo Díaz en GRITO DE GLORIA. Parece como si el narrador, cada vez más maduro, abandonara los recursos más externos de la composición y prefiriera la simplicidad. Aunque tal vez haya otro motivo: en tanto que la acción de ISMAEL, y hasta cierto punto la de NATIVA, era unitaria y se concentraba en la peripecia individual de pocos personajes, la acción en GRITO DE GLORIA, y aún más en LANZA Y SABLE, se hace más compleja, supone varias líneas de desarrollo y compromete en un cuadro más vasto los conflictos y destinos de muchos personajes. No es de extrañar, pues, que en la última novela de su ciclo, Acevedo Díaz busque simplificar al máximo la estructura externa, casi no, utilice *racconti* o digresiones (aunque hay una, muy superflua, de un comisario que se pierde en busca de un sospechoso, capítulo VII), marque muy cuidadosamente el paso del tiempo, para poder así atender mejor la complejidad interior de su historia.

El esquema estructural externo de LANZA Y SABLE es por lo tanto muy sencillo. Hay un par de prólogos y un epílogo que encierran la acción narrativa como si constituyeran su verdadero marco. A unas páginas iniciales que el autor no califica pero titula *Sin pasión y sin divisa*, agrega de inmediato otras que sí llama Proemio (*A raíz de la epopeya* es el título). En éstas traza el cuadro histórico del momento en que se inicia la novela: la situación del Uruguay en 1834, al dejar la Presidencia el general Fructuoso Rivera después de cuatro años de Gobierno. Al final, un capítulo que Acevedo Díaz titula idiosincráticamente *Epicresis del cuatrenio* (es el XXV), resume nuevamente la perspectiva histórica. Estamos ya en 1838. Entre el Proemio y el último capítulo se desarrolla linealmente la novela. Hay una sola excepción a ese curso narrativo uniforme. Es el capítulo XII, que se titula *Proteo* y contiene un análisis histórico de la personalidad de Fructuoso Rivera. Ese capítulo actúa como verdadero eje de la novela ya que no sólo la divide en dos partes casi equivalentes (once capítulos antes, trece después) sino que marca la línea divisoria de las aguas: la acción que lo precede está dedicada a presentar el mundo oriental antes de la guerra civil; la acción que lo continúa muestra precisamente la primera etapa de una contienda entre blancos y colorados que ensangrentaría al país hasta ya bien entrada la primera década del siglo XX. Tal es el diseño histórico. La inserción del capítulo XII está justificada narrativamente porque a partir de ese momento Rivera empieza a actuar como personaje de la novela y centro de futuros desarrollos.

La acción de LANZA Y SABLE aparece como centrada particularmente en una muchacha, Paula, que el autor califica de “rosa de cerco” y que reproduce una vez más el prototipo de joven criolla que ya había explorado Acevedo Díaz en los personajes de Felisa, de ISMAEL, y de Soledad en la novela del mismo nombre. Aquí el personaje aparece mucho más desarrollado, con rasgos de carácter que eran insospechables en la pasividad algo mórbida de sus modelos, y que tal vez sean herencia de las hembras bravías como Jacinta, que el autor había delineado en GRITO DE GLORIA. Por eso, Paula, sin dejar de ser fresca e inocentona, completamente romántica en sus amores, tiene una decisión y un arrojo que la colocan por encima de las figuras idealmente caracterizadas de Felisa y Soledad. La muchacha vive en el interior del país, en una región no especificada, con su madre, Ramona, y su padre a quien apodan el Clinudo. En torno de Paula girará toda la primera parte de la novela. Al comienzo, la muchacha es cortejada por otro mozo del pago, Ubaldo Vera, mientras su amiga Margarita lo es por Camilo Serrano. Más tarde, un forastero,

Abel Montes, se destacará en una carrera de sortijas, atrayendo el interés de la protagonista y desplazando a Ubaldo. Son los amores de Paula y Abel (como los de Felisa y Ismael o los de Natalia y Luis María Berón) los que concentran el atractivo erótico de la novela, elemento indispensable en la concepción postromántica del autor. Pero como suele suceder en los viejos novelones, y en estos del narrador uruguayo, otros rivales convierten los dúos de las muchachas en triángulos. No sólo Paula aparecerá al principio solicitada por dos galanes; también Margarita conocerá la tentación de enamorarse de otro, el tierno Gasparito. En toda esta primera parte prima sobre todo la concepción novelesca. Una alta temperatura erótica (como en la secuencia de "Los tres ombúes" en NATIVA) atraviesa la narración que se deleita en las clásicas escaramuzas y hasta se atreve a rozar otras no tan convencionales. Hay toques de bucolismo a la griega que Acevedo Díaz no sólo subraya sino que hasta vincula en el texto con dos *Idilios* de Teócrito. Así, por ejemplo, en el capítulo V (*Vichas del remanso*) el autor se atreve a mostrar a Paula y a Margarita bañándose desnudas en el arroyo cercano y entregadas a un juego que tiene a la vez la sensualidad y la inocencia de los inmortalizados al comienzo de DAFNIS Y CLOE. Ese clima de sensualidad y ardor, no es por otra parte, ajeno a la entraña más honda de esta novela, como se verá más adelante. Reaparece también en algunos cuentos en que Acevedo Díaz explora el nacimiento del erotismo en los niños.

En tanto el autor desarrolla pausadamente, y con algunos lapsos de sensiblería, la acción novelesca por la presentación de estos personajes y de algunos episodios sabiamente administrados -la carrera de sortijas, la aventura del comisario, la historia de la bruja Laureana (que también vincula profundamente a este libro con SOLEDAD), los pájaros de colores simbólicos que los rivales obsequian a Paula-, en el fondo del cuadro más o menos bucólico van apareciendo cada vez más fuerte y ominosas las señales del levantamiento. Insatisfecho con el curso que ha dado el Gobierno al país, Rivera se levanta con sus partidarios, haciendo estallar la primera guerra civil en el suelo patrio. La figura de Rivera, que es anunciada hábilmente en los primeros capítulos, comentada, sobre todo en sus aspectos de hombre alegre, amigo de fiestas y bailes, conquistador de mujeres, empieza a resultar investida ahora de carácter político. De ahí que la primera parte de la novela concluya en el capítulo XI con el anuncio de la Revolución, la partida de los pretendientes hacia distintos bandos (Abel Montes es blanco, Camilo Serrano y Ubaldo Vera son colorados), la clausura definitiva del mundo bucólico. Una vez más, Acevedo Díaz, vuelve a usar aquí un procedimiento descriptivo que ya había ensayado con éxito en anteriores novelas. También en ISMAEL se contrastaba la pintura idealizada del Uruguay anterior a la guerra de independencia con la pintura de la misma tierra desgarrada por la contienda; también en NATIVA se oponía el mundo aparentemente intacto de la estancia al mundo conflictual de los rebeldes de Olivera que continuaban porfiadamente en plena dominación brasileña la lucha por la independencia. Pero en LANZA Y SABLE la escisión entre dos mundos está más subrayada aún por la circunstancia de ser completamente lineal la narración y haber interpolado el autor un capítulo entero (el XII) para marcar mejor la división y contraste entre guerra y paz por medio de una digresión analítica sobre la personalidad de Rivera.

A partir del capítulo XIII, *Estridor de espuelas*, se retoma la narración. El mundo que ahora presenta Acevedo Díaz es el de las lealtades divididas. Aunque Paula es de familia colorada, se ha enamorado de Abel, que es blanco. Este mismo habrá de enfrentarse en plena lucha con Ubaldo, su ex rival (colorado, ya se ha visto) y habrá de salvarle la vida, obligándolo a cambiar de divisa para protegerse. Más tarde, cuando éste es muerto en una refriega por un soldado de Rivera, será Abel el que lo vengue, incurriendo por eso mismo en el odio del General. Cuando Abel cae preso, Paula habrá de pedir infructuosamente a Rivera que le conceda su libertad; serán los parientes y amigos de la muchacha los que se ingenien para hacerlo fugar. Blancos y colorados aparecen aquí ayudándose más allá de las divisas que los separan y los destruyen. Estas alternativas novelescas podrán parecer derivadas del folletín. Lo son, qué duda cabe, pero al mismo tiempo ilustran admirablemente la naturaleza ambiguamente cainita de esa época. Al levantarse el hermano contra el hermano no es de

extrañar que los conflictos más íntimos se planteen en ese terreno de las lealtades divididas. Por eso mismo, no me parece nada casual que el protagonista de esta segunda parte de la novela se llame Abel.

Todo el desarrollo posterior hasta la conclusión narrativa en el capítulo XXIV (*Odisea de Abel*) proyecta en términos históricos el conflicto que divide particularmente a los personajes. Por eso, Acevedo Díaz ha elegido para culminar la narración dos episodios muy significativos. En uno de ellos, el indio Cuaró (personaje que proviene de NATIVA y GRITO DE GLORIA, y que aquí cumple una función similar de acompañante del protagonista) se enfrenta con un joven rival en una refriega y lo mata. Su desazón es terrible al descubrir la identidad del muerto. Aunque Acevedo Díaz no lo revela de inmediato y sólo lo va dejando entrever de a poco, ese joven es Camilo Serrano, su propio hijo con la soldadera Jacinta. En los prolegómenos de la lucha civil, Acevedo Díaz se atreve a insertar ese sacrificio filial como expresión simbólica de una contienda que hace volverse, enconada, la sangre contra sí misma. Otra vez cabe hablar de melodrama. En efecto, pero es el mismo melodrama que en Grecia utilizaron los trágicos y en Israel ilustraron las páginas terribles del Antiguo Testamento.

El otro episodio con el que realmente se cierra la novela es la caída de Paysandú. Pero Acevedo Díaz no quiere hacer partícipes a Cuaró, a Abel Montes y a Gasparito del espíritu de la derrota. Por eso los hace abandonar la ciudad y cruzar a la orilla argentina; los hace desterrarse para seguir luchando. La capitulación de Paysandú es sólo una tregua. Desde la barca que cruza el ancho río Uruguay, el indio Cuaró alza su brazo potente “cual si amenazara a un enemigo invisible con su puño de hierro, sacudiéndolo con fuerza hercúlea y dirigiéndolo siempre hosco y siniestro hacia la ribera que abandonaban”. La cólera de Cuaró es la cólera del desterrado, pero es también la cólera del que ha dejado sobre esa tierra perdida el cadáver de su hijo, sacrificado por su propia mano. Como había hecho Ismael al huir del poder español y refugiarse en el monte; como hizo Luis María Berón al esconderse también en el monte del ocupante brasileño, ahora Abel, Cuaró y Gasparito cruzan el río para encontrar refugio en la tierra vecina. En vez de hundirse en la verdadera matriz selvática de la patria, se exilan. Quedan con las raíces al aire, como quedó su creador después de haber perdido, por dos veces, la tierra natal. En el gesto de Cuaró hay una cólera que está muy viva aun dentro del pecho cuando Acevedo Díaz traza esas páginas.

De esta manera, LANZA Y SABLE no se cierra con una capitulación sino que queda abierta indefinidamente hacia la perspectiva histórica de una continua guerra civil. Como pasaba en ISMAEL, como pasa en GRITO DE GLORIA (que culmina la acción iniciada en NATIVA), la conclusión de LANZA Y SABLE es también una página abierta hacia el futuro de sus personajes. Es decir (invirtiendo naturalmente los términos y la perspectiva de la narración); hacia el presente del autor y sus lectores.

II

LA SEGUNDA GENERACIÓN

Es posible un enfoque distinto de la acción novelesca de LANZA Y SABLE. El análisis de la superficie narrativa sólo facilita una perspectiva, la más engañosa. Porque es evidente que Acevedo Díaz no ha echado mano de las coincidencias anecdóticas y de las genealogías folletinescas sólo por el gusto de satisfacer una costumbre muy arraigada en la mala novela de su época. Sus obras son algo más que novelas: pretenden ser (como ya se ha mostrado) verdaderos intentos de interpretación de la nacionalidad uruguaya. A través de la acción novelesca, Acevedo Díaz busca captar la realidad existencial de nuestra historia y dar forma a una visión nacional de modo mucho más vivo y dialéctico que el que ofrece la mera historia. Esta ambición lo ha llevado a recrear no sólo el mundo oriental, desde los comienzos de la revolución de la Independencia hasta el estallido de la primera guerra civil, sino también a profundizar en la nacionalidad y en sus tipos. Asimismo, lo ha llevado a inventar una acción y unos personajes que ilustren simbólicamente ese complejo proceso.

Ya se ha indicado que Acevedo Díaz toma de Balzac la costumbre de utilizar un mismo elenco de personajes a lo largo de su serie histórica, variando apenas la importancia relativa de los mismos e introduciendo en cada obra algunos personajes nuevos. La observación no sólo es literariamente correcta sino que evidencia una forma muy directa de establecer los vínculos y la continuidad del proceso narrativo. Así, por ejemplo, Ismael (que protagoniza la primera novela del tríptico) reaparece en las dos centrales, aunque en un papel francamente secundario. A Cuaró le corresponde un papel importante en estas dos y uno menos sostenido, aunque relevante, en la última. Lo mismo podría decirse de algunos personajes históricos, como Lavalleja, Oribe y Rivera que aparecen a lo largo del ciclo aunque variando en importancia narrativa.

Pero lo que no se ha subrayado todavía, que yo sepa, es que ese aprovechamiento del mismo o similar elenco de personajes tiene una variante que Acevedo Díaz hace funcionar en forma muy eficaz. Me refiero a la presentación de personajes que son descendientes de otros ya conocidos. Así, Abel Montes resulta ser hijo de aquella soldadera, Sinforosa o Sinfora, que pare un gauchito en uno de los últimos capítulos de ISMAEL. Como se aclara en el capítulo XIII de LANZA Y SABLE ese gauchito es Abel. En cuanto a Camilo Serrano ya se ha visto que es hijo de Cuaró y Jacinta. Pero hay otras paternidades no menos dramáticamente reveladas en la última novela del tríptico. Así se llega a saber (gracias a los oficios de Laureana) que la protagonista no es hija del Clinudo, como se dice al principio de la novela, sino de Rivera, y que su primer pretendiente, Ubaldo Vera, es también hijo de Rivera, aunque de otra madre. Todo lo cual configura (además del riesgo de incesto que se discutirá luego) una abundancia bastante notable de vínculos familiares ilegítimos. Como en las deliciosamente sardónicas novelas de Ivy Compton-Burnett, el escrutinio de las genealogías suele revelar espantables secretos.

El propósito de Acevedo Díaz al hacer culminar en LANZA Y SABLE estos deslices paternos o maternos es obvio: ya en 1834, época en que se inicia la acción de la última novela, está funcionando en la realidad oriental una segunda generación revolucionaria. ¿Qué mejor manera de enfatizar esa incorporación de un nuevo grupo a la realidad nacional que mostrar, en la biografía y en la anécdota misma de los personajes, este paso inexorable del tiempo? Por ese medio, Acevedo Díaz consigue dar una íntima perspectiva histórica a su libro: una perspectiva que no proviene de la marcación exterior de fechas o del análisis histórico de los cambios sino de la mera presencia viva de estos seres, engendrados y paridos en plena lucha y que ahora asumen en plena juventud su destino nacional. Por otra parte, junto a estas figuras nuevas que ofrecen generosamente su sangre para el sacrificio, mantiene Acevedo Díaz muy sabiamente algunas de las figuras capitales de la primera generación: Cuaró que actúa como ángel tutelar de Abel Montes pero que terminará

matando a su propio hijo; el General Rivera, que ha sembrado de bastardos la campaña y que casi seduce a Paula, su propia hija.

Acá se toca el punto más delicado del libro. A primera vista podría acusarse a Acevedo Díaz de irredimible mal gusto al haber convertido a Rivera en padre de Paula y de Ubaldo. Porque entonces todo el cortejo del muchacho en la primera parte de la novela resulta teñido de implicaciones incestuosas. El incesto en la sociedad cristiana no suele ser tolerado siquiera como tema artístico, a pesar de Thomas Mann y Robert Musil. Bastaría comparar las contrapuestas actitudes religiosas de Sófocles en EDIPO REY y de Shakespeare en HAMLET para comprender hasta qué punto la presencia de Cristo en la civilización occidental marca una línea divisoria. Sin embargo, Acevedo Díaz no sólo se complace en presentar en forma bastante ingenua y quitándole trascendencia esa relación inicial entre Paula y Ubaldo, sino que en la segunda parte de la novela da un paso mucho más grave. Allí hace que Rivera se sienta atraído por Paula cuando ésta le viene a pedir (en el capítulo XX, *Entrevista*) la libertad de su prometido, Abel. Es cierto que el caudillo entonces ignora por completo quien es Paula (ella se presenta al principio bajo un nombre supuesto) pero la muchacha ya sabe que Frutos es su padre y aprovecha lúcidamente el interés que sus encantos despiertan en el infatigable Don Juan criollo.

La descripción que hace Acevedo Díaz es muy directa y no rehuye presentar desde el punto de vista de Rivera la apariencia tentadora de Paula: "n el busto, en los ojos, en la boca, en el cabello profuso, hasta en el pie chiquito, aquella mujer era un hechizo. Luego, unido todo ello a su habla armoniosa, cautivaba sin pretenderlo, incitaba sin esfuerzo y concluía por ejercer cierto dominio sobre el instinto impulsivo del varón". Incluso juega Acevedo Díaz con el equívoco de la situación y hace que Rivera caiga hechizado por una mirada que, hasta cierto punto, no hace sino reflejar la suya. Con una ironía casi imperceptible, y evitando toda alusión grosera, el narrador consigue que Rivera resulte fascinado narcisísticamente por su propia hija: "Cogióle una mano con aire protector. Después se la acarició con suave insistencia, elogiando el garbo y la gallardía de la joven, así como la hermosura de sus ojos tan inteligentes y expresivos. Es que aquellos ojos de globos nacarados, iris profundo y pupilas ardientes cual si de ellos emanase un fluido subyugante, eran de los muy raros que siempre están a la vista de los que una vez sufrieron la fuerza de su atracción y prestigio. En su deleitación sensual, casi arrobamiento, llegó el galante caudillo a preguntarle si algún buen ángel le había regalado las niñas de sus ojos". Mientras Paula se desase sin brusquedad del asedio (reflexionando irónicamente que Rivera estaba ciego para su propio desgaste físico), Acevedo Díaz deja que el lector disfrute el engaño del viejo zorro. Un poco más adelante, cuando la muchacha revela su firmeza, el autor muestra la perplejidad del eterno seductor: "Había en ella mucho de varonil y aún de soberbia, y como era de tan brioso continente, cuando sus rasgados ojos se encendían con extraño fulgor daban mayor realce a sus encantos naturales, y sus palabras no caían en el vacío". Mareado por esa mirada, fascinado por la muchacha que hasta cierto punto es su espejo, Rivera no reconoce el vínculo (aunque tal vez lo intuye íntimamente) y se promete una conquista mayor.

Cuando más tarde se entera por boca de Paula que es su padre, tampoco Acevedo Díaz rehuye la implicación de incesto aunque muestra al caudillo más que dispuesto ahora a echar al olvido todo el incidente y sus frustradas esperanzas. Así lo hace reflexionar: "Vio claro. Mejor sería callar. Acostumbrado a ese género de lances desde temprana juventud sabía por experiencia que en la venganza y en el amor la mujer de grandes pasiones se hace fiera, y desgarrar sin piedad, aún al mismo que adoró. Sin atreverse a nada, escurrióse como una sombra. Era aquella toda una historia, una de tantas de sus historias galantes culminadas a veces por dramas dolorosos". Como el zorro de la fábula, Rivera desaparece. También el novelista se esconde del tema después de haberse atrevido a señalarlo.

Una mirada superficial creería encontrar, seguramente, en este desarrollo tan singular e irónico de la novela alguna intención perversa. No era necesario que Rivera fuese también padre de Paula, o en caso de serlo, no era necesario que se sintiese atraído por ella en los términos que lo muestra el autor (aunque la verdad histórica del personaje hace difícil suponer lo contrario). A primera vista, Acevedo Díaz parece estar cediendo a una vocación folletinesca que, desde la venerable Mrs. Radcliffe, el histérico Matthew Lewis, el analítico Edgar Poe, al minucioso Wilkie Collins, impregna toda la novela gótica. No es necesario invocar los ilustres antecedentes del cura perverso de *EL ITALIANO*, del protagonista diabólico de *EL MONJE*, de los hermanos gemelos de *LA CAÍDA DE LA CASA DE USHER*, del acosado y acosador villano de *LA DAMA DE BLANCO*, para poder filiar adecuadamente esta tendencia cuyos efectos siguen tan vivos en el folletín del siglo diecinueve que seguramente conocía muy bien Acevedo Díaz. Pero el motivo que tiene el novelista uruguayo para utilizar este tema tan erizado de dificultades es otro. Para descubrirlo hay que ahondar un poco más en el análisis de *LANZA Y SABLE*.

III

LA HISTORIA “NOVELADA”

Ya en las palabras preliminares de *LANZA Y SABLE* se ha ocupado Acevedo Díaz de establecer una diferencia capital entre la última novela del ciclo histórico y las anteriores. Allí advierte que si bien aquella es continuación de *GRITO DE GLORIA*, tiene un tema que “diverge un tanto de los anteriores de la serie, relativas a las luchas de la independencia”. Para el autor la diferencia radica pues en el tema. Ahora, en el último volante del tríptico, tratará de los prolegómenos y primera etapa de la lucha civil. De esta manera la novela histórica que es el prototipo sobre el que están configuradas las tres primeras obras del ciclo, cede el paso a la novela política. Ya he glosado aquí los textos donde explana Acevedo Díaz su concepto de la novela histórica. Conviene recapitarlos ahora. En una carta sobre *La novela histórica* (que publica en “El Nacional”, Montevideo, setiembre 29, 1895) sostiene que “es y debe ser uno de los géneros llamados a primar en el campo de la literatura, ahora y en lo venidero”. También afirma allí que “el novelista consigue, con mayor facilidad que el historiador, resucitar una época, dar seducción a un relato”. En la misma carta continúa diciendo: “Sociedades nuevas como las nuestras necesitan empezar por conocerse a sí mismas en su carácter e idiosincrasia, en sus propensiones nacionales, en sus impulsos e instintos nativos, en sus ideas y pasiones”. De ahí que la novela histórica, tal como él la concibe, deba cumplir una doble función complementaria: resucitar más cabalmente el pasado de lo que es capaz la historia; desentrañar el carácter de la nacionalidad oriental. La primera función aparece ilustrada también en unas palabras muy conocidas del prólogo a *LANZA Y SABLE* verdadero programa a posteriori. Allí afirma: “A nuestro juicio, se entiende mejor la ‘historia’ en la novela, que no la ‘novela’ de la historia. Por lo menos abre más campo a la observación atenta, a la investigación psicológica, al libre examen de los hombres descollantes y a la filosofía de los hechos”. Por eso el autor se atreve a calificar a la historia de “novela”: en un sentido muy claro de ficción, de invento. Por eso mismo, sus novelas son historia.

Esto que resulta sobre todo evidente en las tres primeras novelas del ciclo, se acentúa y ahonda en la última. Porque aquí Acevedo Díaz está sobrepasando el límite de la novela histórica y está empezando a penetrar a ratos en el territorio mucho más vasto y peligroso de la historia novelada. En las primeras obras los personajes de ficción dominaban totalmente el cuadro, en tanto que los personajes históricos ocupaban un remoto plano o sólo ocasionalmente (como Lavalleja en un fragmento de *ISMAEL*, Olivera en *NATIVA*, Oribe en ciertos momentos de esta novela y de

GRITO DE GLORIA) intervenían en forma decisiva en la acción. Pero en LANZA Y SABLE, Rivera tiene un papel principal. Sería tentador por eso mismo afirmar que esta última novela ya es del todo “historia novelada”. No lo creo así, sin embargo.

La visión histórica más profunda de Acevedo Díaz no cambia de una a otra obra de la serie épica. En todas ellas, los personajes dominantes de la acción son seres ficticios, y los personajes históricos tienen papel secundario. Esto es válido aún para Rivera que, narrativamente, no resuelve nada en LANZA Y SABLE y hasta podría haber sido sustituido anecdóticamente por uno de sus lugartenientes. La importancia de Rivera, en el significado profundo de la novela es otra, como se verá luego. Pero lo que me importa señalar ahora es que el personaje histórico, cuando es incorporado a la acción novelesca (como ocurre con Rivera aquí, y ya había ocurrido con Lavalleja en ISMAEL) funciona como personaje novelesco. Precisamente una de las grandes virtudes de esta última parte del tríptico es la vitalidad con que está comunicada la personalidad de Rivera. Es una de las creaciones más completas del novelista, superior incluso a la de muchos de los personajes de ficción. Por otra parte, la denominación de “historia novelada” caería mal a un libro que tiene, en grado muy superior a los otros de la serie, una carga de actualidad política, un vigor subterráneo, un empuje que lo acercan eso sí mucho más a otra categoría, entonces en ciernes: la novela política. Por eso mismo, antes de considerar este último aspecto de LANZA Y SABLE, era necesario recapitular este aspecto de la visión histórica del novelista.

IV

LA NOVELA POLÍTICA

Al llegar al momento histórico que corresponde a LANZA Y SABLE, Acevedo Díaz se encuentra no sólo con que la perspectiva se tiñe ahora fuertemente de un contenido político inmediato (el país continua hasta hoy dividido en blancos y colorados), sino que su propia circunstancia biográfica ha sido afectada considerablemente por la lucha partidista. De ahí una diferencia radical entre LANZA Y SABLE y las otras novelas del ciclo, diferencia que no es de calidad (como han señalado con error críticos como Zum Felde y Lasplaces) sino que es de altura histórica del tema y perspectiva biográfica del autor. Cuando Acevedo Díaz escribe y publica las tres primeras novelas del ciclo (entre 1886 y 1893), su actuación política está completamente inscrita dentro del cuadro del Partido Nacional; la guerra civil no ha terminado, aunque se conozcan períodos de relativa paz armada; su propia visión histórica esta teñida por la lucha en que el hombre se juega día a día, desde la prensa, la tribuna o el campo revolucionario, su destino personal. En cambio, cuando publica LANZA Y SABLE en 1914, hace ya cuatro años que ha cesado la intermitente guerra civil iniciada en 1838, y los dos partidos rivales han accedido a dirimir sus contiendas exclusivamente en las urnas. Pero hay algo más importante aún: ya hace más de diez años que Acevedo Díaz se ha separado de su Partido, aunque sin abandonar sus convicciones políticas, se ha ido de su país y ha adoptado una, posición que cabe calificar de neutral. Esa posición se refleja en las paginas que antepone a LANZA Y SABLE y que por su naturaleza misma titula *Sin pasión y sin divisa*.

Hay en esas páginas liminares, y en el cuerpo de la novela, toda una teoría sobre la nacionalidad uruguaya que ha sido glosada ampliamente por los historiadores y los críticos. Allí traza Acevedo Díaz (apoyado no sólo en la más escrupulosa documentación histórica sino también en su propio testimonio) un cuadro de lo que era la vida del gaucho, un análisis de la personalidad de ese gestor de la nacionalidad; allí señala que hace años ha desaparecido en su forma original ese prototipo básico; allí apunta un verdadero concepto de patriotismo, “todavía oscuro para muchos hombres”, según acota, y el concepto de nacionalidad que apenas se acentúa “como conciencia plena”;

también allí afirma la necesidad de buscar en esa fuente genésica de la nacionalidad uruguaya el sentido de una tradición válida y fecunda. Finalmente, allí afirma su posición neutral al sostener la necesidad de ir desentrañando, poco a poco, “libre de la espesa maraña de los odios, la verdad entera de nuestra pasada vida de infortunios”. Aunque estas páginas liminares son breves, no contienen nada superfluo. En ellas, aún se las ingenia Acevedo Díaz para insertar una referencia a la nueva nacionalidad que se está gestando en el Uruguay (y en el Río de la Plata) por la afluencia inmigratoria de españoles e italianos a partir del último tercio del siglo XIX. Por eso advierte: “Los temas que fluyen de desenvolvimientos sociales posteriores por cruce de razas e importación de usos exóticos, no están en el mismo caso y sobra tiempo para tratarlos. No se sabe cuál será el derivado o tipo nacional definitivo, en tanto no cese la corriente inmigratoria. y con ella la evolución que aparece”. Es evidente que este aspecto de la nacionalidad oriental, predominante sobre todo en este siglo, queda al margen de la investigación histórica y novelesca de Acevedo Díaz.

En otros pasajes de LANZA Y SABLE completa el autor su visión del período histórico que inauguran las guerras civiles. Seleccionando textos aquí y allá se podría trazar un cuadro bastante completo. Ya Acevedo Díaz revela una conciencia muy clara de las raíces económicas del conflicto, como se puede ver cuando señala la vinculación entre los latifundistas y los caudillos: “El elemento regresivo que era el más considerable y primaba en los latifundios, creía de buena fe que la licencia era la libertad, y que el poder del caudillo era más fuerte que la ley”. También era muy consciente de la actitud política que subyacía el mecanismo revolucionario, como se advierte en el concepto que para él sintetiza todo el conflicto entre el poder central de Montevideo y la campaña: para el hombre rural era siempre el Gobierno el que se sublevaba contra los caudillos. Esto regía tanto para los blancos como para los colorados, como lo demuestra la acción de esta novela. En el capítulo XI, la réplica de un diálogo sintetiza con ironía la situación: “Frutos siempre es el gobierno, aunque haya gobierno”.

La teoría del caudillo, que ya apunta Acevedo Díaz en ISMAEL y que abona también en las otras novelas del ciclo, recibe en la última parte del tríptico un desarrollo fundamental que aparece explicitado en varios lugares y se concentra sobre todo en el capítulo XVI, *El caballo hizo al caudillo*. Esa visión, que es sumamente clara, tiene algunos puntos de contacto con la de su contemporáneo Rodó. Como la de éste, deriva de las tradicionales interpretaciones heroicas de Carlyle y de los HOMBRES REPRESENTATIVOS, de Emerson. Pero lo más interesante del aporte de Acevedo Díaz consiste, sin embargo, en distinguir entre los caudillos y los supercaudillos. Dentro de esta interpretación, como ha mostrado Gustavo Magariños en un interesantísimo estudio aún inédito, correspondería a Artigas el papel de proto-caudillo, y a Lavalleja, Rivera, Oribe, el papel de caudillos de caudillos; es decir: supercaudillos. Es ésta otra dimensión que alcanza la figura de Rivera en el ciclo histórico y particularmente en la última parte del tríptico.

El mayor esfuerzo del autor en esta última novela consiste en presentar el conflicto civil en términos suficientemente neutrales. Más adelante se verá hasta qué punto ha logrado esto al convertir la figura de Rivera (enemigo de Oribe y por lo tanto enemigo político de Acevedo Díaz) en un ser completo, en toda su luz y sombra, y no sólo en una caricatura política. Pero antes de considerar este punto, quisiera subrayar un elemento que parece no haber sido tenido en cuenta por la crítica anterior. En momentos en que Acevedo Díaz escribe LANZA Y SABLE ha sufrido una experiencia personal, sumamente grave y de consecuencias terribles para su vida política. Contrariando las directivas políticas de Aparicio Saravia, el caudillo blanco, Acevedo Díaz vota por el Presidente colorado, José Batlle y Ordóñez en las elecciones de 1903. Esta decisión le cuenta la expulsión del Partido Nacional y determina su exilio del país. El episodio no sólo liquida su carrera política (aunque continúa sirviendo a la patria en calidad de Embajador ante diversas naciones extranjeras) sino que modifica por completo su visión histórica. En esa etapa de su vida le sucede a Acevedo Díaz algo similar a lo que ocurrió a Dante durante la última etapa de la suya. El Dante que sueña la

DIVINA COMEDIA a comienzos el 1300 es todavía güelfo, pero el Dante que la escribe y publica en el destierro ya era gibelino. Porque Acevedo Díaz ha dejado de pertenecer activamente a una de las fuerzas en pugna cuando escribe y publica LANZA Y SABLE. Como Dante hace ya más de una década que vive desterrado de su Florencia.

En más de un sentido es posible, por eso mismo, leer y analizar lo que dice en esta última novela sobre el caudillo y sobre Rivera como algo más que como una tesis histórica. Lo que escribe del caudillo, del apoyo que éste encuentra en la naturaleza primitiva del gaucho y en los intereses regresivos de los latifundistas, de la mística que engendran las divisas y del sacrificio sangriento de la revolución, se aplica no sólo al lejano cuatrienio que evoca la novela sino al pleno siglo XX en que se escribe y publica.

La figura invisible e inmencionada de Aparicio Saravia proyecta su larga sombra sobre estas páginas. De ahí que la novela histórica que es indudablemente LANZA Y SABLE termina convirtiéndose interiormente en una novela política. Aunque esa política, conviene subrayarlo, intenta ser una política verdaderamente nacional, por encima de partidos y caudillos (sean del pasado como Rivera o de hoy como Saravia). Las palabras liminares de la novela no en vano explica tan ese propósito del autor: escribir *sin pasión y sin divisa*.

V

EL VERDADERO PROTAGONISTA

Aunque la acción novelesca de LANZA Y SABLE descansa inequívocamente sobre Paula y su pretendiente, Abel Montes, la verdadera acción interior de la novela depende de Fructuoso Rivera. Ya se ha visto que al anunciar el libro un par de veces, y hasta en 1910, Acevedo Díaz lo titulaba FRUTOS. Más tarde resolvió cambiar el título tal vez para acentuar más el aspecto épico y evitar una asociación de carácter polémico. Pero el cambio no alteró la economía profunda de la novela, su estructura interna. Así como el ciclo se abre con una novela cuyo protagonista es un gaucho de la independencia (uno de los tantos que hicieron anónimamente la patria), ahora se cierra con un caudillo, perfectamente identificado, de las guerras civiles. La oposición dialéctica entre el comienzo y el fin del tríptico no puede ser más completa e iluminadora.

La figura de Rivera ya había sido tratada por Acevedo Díaz en las anteriores novelas. En ISMAEL aparece como un gaucho conversador y simpático, de espíritu travieso, protegido bajo la sombra de su hermano, el jefe de la partida. Esta primera estampa de Rivera (en el capítulo XXXII) ya define ciertas cualidades básicas del personaje y revela su extraordinaria vitalidad. En NATIVA se subraya aún más la trascendencia histórica del personaje aunque no se le ve actuar directamente como en ISMAEL; así en el capítulo IV de la segunda novela del ciclo, los matreros hacen una referencia a Rivera y a su milicia; se presenta en un relámpago anecdótico al caudillo jugando al truco “sin sacar los ojos de las onzas” y descuidando su oficio de guardián de la campaña al servicio del ocupante brasileño; en el capítulo XIV vuelve a mencionarse el colaboracionismo de Rivera con el ocupante.

Pero lo que son sólo referencias aisladas en esta novela, se convierte en presentación completa del General, en paralelo a la Plutarco con Manuel Oribe, en GRITO DE GLORIA. Aquí se pone muy en evidencia la parcialidad del autor en la época en que escribe este libro. Como su protagonista, Luis María Berón, Acevedo Díaz elige a Oribe y rechaza a Rivera. Por eso, destaca idealmente la figura del que llegará a ser caudillo de los blancos y presenta a su rival con los tintes más cargados. No sólo se insiste en su simpatía hacia el invasor sino que se muestra el oportunismo de su adhesión a la Cruzada Libertadora, se revelan sus maniobras estratégicas para aparecer como uno de los jefes

de la misma, su rivalidad con Lavalleja (y no sólo con Oribe), y su ambición de poder que lo llevará a desatar la lucha fratricida. En el paralelo, la zona de luz corresponde a Oribe; la de sombra a Rivera. Sin embargo, y a pesar de esa parcialidad, Acevedo Díaz es demasiado buen novelista como para no lograr un retrato completo de la vitalidad y simpatía de Rivera; retrato que contrasta, narrativamente, con la escasa vivacidad del de Oribe. Lo que entonces pierde Rivera en el juicio moral del historiador blanco lo gana en la creación del novelista.

En LANZA Y SABLE la visión del personaje se ha ahondado al mismo tiempo que la visión histórica ha superado los límites de la adhesión política. La presentación de Rivera es distinta. No porque ahora Acevedo Díaz adore la que antes quemó, o porque reconstruya idealmente (como han hecho con insistencia los historiadores colorados) una personalidad que tenía sus sombras y sus luces, sino porque entre la fecha de publicación de GRITO DE GLORIA (1893) y la de LANZA Y SABLE (1914) ha corrido mucha agua bajo los puentes de la patria. Esa agua se ha llevado la adhesión incondicional del autor a la causa del Partido Nacional, se ha llevado su concepción de Oribe como una figura completamente ideal, se ha llevado una visión histórica amplia pero que sin embargo encerraba al novelista dentro de los límites de una divisa. Pero esos veinte años largos también han traído muchas cosas. La experiencia personal con Aparicio Saravia ha beneficiado al novelista aunque pueda haber perjudicado al político. Ahora el escritor está en condiciones de ver con más nitidez los fondos mismos del caudillaje y por eso mismo está en mejores condiciones para valorar ese prototipo que fue Fructuoso Rivera.

Su análisis del personaje tiene por eso mismo una vivacidad. incomparable. La presentación de Rivera en LANZA Y SABLE se hace por partida doble: por un lado se le discute analíticamente en el largo capítulo que se titula *Proteo* y forma el eje del libro. Tal vez no sea excesivo vincular este título al del libro coetáneo de Rodó, *Motivos de Proteo* (1909), en que se estudian las transformaciones de la personalidad. Seguramente Acevedo Díaz conocía ere libro. En su análisis, Rivera aparece en su configuración cambiante y hasta contradictoria, con sus contrastes tan marcados, con su infatigable humanidad. El anticipo de ISMAEL se confirma y amplía aquí. Se ha dicho que a Acevedo Díaz le pasa con Rivera lo que a Milton con Satán: si este personaje domina el PARAÍSO PERDIDO, aquel es sin duda la figura más viva de todo el ciclo histórico. La comparación resulta exacta si no se la toma demasiado al pie de la letra. Porque Rivera (en la concepción madura de LANZA Y SABLE más que en las novelas anteriores) no es Satán. Es un ser cabal y entero, fascinante, que Acevedo Díaz hace vivir primero con la visión del historiador pares trasladar más tarde a las páginas de la narración y presentarlo en su simpatía, en su seducción, en su apasionada personalidad y también en su inocultable, pronto erotismo, como ya se ha visto.

Un último capítulo que contrapone analíticamente la personalidad de Rivera con la de Oribe, y practica la disección lúcida, calma, profunda, de este último personaje, permite advertir cuánto ha madurado Acevedo Díaz desde la época partidista de NATIVA y GRITO DE GLORIA. Sin disminuir en lo más mínimo a Oribe, el autor señala ahora sus limitaciones políticas y marca con juicio certero el momento en que el héroe erra su destino. Por eso puede escribir: “Ese varón fuerte, que había sabido conquistar laureles en la guerra y en la paz como soldado y como administrador de intereses nacionales; con más suerte que desgracia en múltiples hechos militares y políticos; con menos yerros que éxitos, en la difícil gestión de imponerse como primaz a sus coetáneos; de buen linaje y educación suficiente para su época, perdió la oportunidad de dejar la vida en las batallas del primer lustro, si la memoria de sus actos había de estimarse como programa de futuro, y un legado a engrandecer por espíritus superiores en el transcurso de los tiempos. Por decisión deliberada había renunciado el poder que legalmente ejercía; y al retirarse al extranjero, abandonó por siempre toda pretensión sustentada en el litigio ya concluido”. Desde este punto de vista, Acevedo Díaz remata el paralelo a la Plutarco, iniciado dramáticamente en NATIVA y continuando hasta el último volante del tríptico con esta frase lúcida, de alta visión histórica: “Como el archi-caudillo (Rivera) era el único que tenía en sus manos el secreto de embravecerlos y de explotarlos en guerras de ‘recursos’,

una vez dueño de las campañas y del patrimonio, en sus mismas fuentes, quedó anulado de hecho el principio de autoridad. El general Oribe no se resolvió, como pudo, a resignarse ante ese hecho, protestando contra su imposición brutal: renunció también al derecho”. Para alcanzar esta visión por encima de los partidos (“sin pasión y sin divisa”), Acevedo Díaz había necesitado las dos intensas décadas que median entre la publicación de GRITO DE GLORIA y la de LANZA Y SABLE.

Lo más notable de este análisis es que sobrevenga como culminación de una novela dedicada fundamentalmente a mostrar un temperamento político muy distinto al de Oribe; lo notable es que este juicio no disminuya en nada la admiración que siente Acevedo Díaz por la figura del héroe de su Partido. Pero en 1914 la visión histórica y la visión política del autor le permiten un distanciamiento que los años más peleados y mozos del 1890 y tantos no toleraban. Aquí Acevedo Díaz ha logrado esa objetividad épica que permite a Homero dibujar a Héctor en toda su nobleza y debilidad, a Aquiles en toda su intemperancia y fascinación. Por eso, en vez de ser un libro inferior a los otros del ciclo épico (como han afirmado críticos prejuiciados), LANZA Y SABLE revela sobre todo la madurez, la sabiduría, la difícil objetividad que ha conquistado Acevedo Díaz al término de sus trabajos y sus días.

No es este el lugar para discutir si desde el punto de vista de la historia acertaba o erraba el novelista en sus juicios contrarios, y en parte contradictorios, sobre Oribe y Rivera tal como aparecen documentados en las distintas novelas del tríptico. Para los fines de este análisis basta relevar las notas principales de su enfoque, basta precisar el sutil cambio operado en las valoraciones, basta señalar sus posibles motivos. Corresponde al historiador la tarea de precisar aún más este proceso. En buena medida el trabajo ya ha sido hecho por Gustavo Magariños en un ensayo aún inédito que ha tenido la gentileza de facilitarme y que trata del sentimiento de la nacionalidad en Eduardo Acevedo Díaz. A él remito a todo lector interesado en este aspecto del tema. Para el crítico literario es suficiente indicar el significado y mérito de esta visión de dos personalidades históricas que tanto han influido en la creación de la nacionalidad uruguaya. Al modificar su enfoque, al reconocer mejor las limitaciones de Oribe y subrayar más cálidamente los méritos de Rivera, Acevedo Díaz estaba realizando un propósito mucho más importante que la mera evocación de los orígenes de nuestra nacionalidad. Está dando carne y sangre a una vivencia de la nacionalidad, vivencia que no podía provenir exclusivamente de la adhesión emocional a uno de los bandos en pugna. El novelista histórico de ISMAEL y de NATIVA, de GRITO DE GLORIA, llega por eso mismo en LANZA Y SABLE a la culminación de una visión verdaderamente nacional y fecunda.

VI

EL VÍNCULO DE SANGRE

Hay otra dimensión en que el personaje del General Fructuoso Rivera, y todo el ciclo histórico, adquieren una significación nacional aun más rica. Esa dimensión ya ha sido apuntada en el capítulo anterior pero sólo ahora es posible explayarla completamente. A lo largo del ciclo, Acevedo Díaz ha ilustrado épicamente la unión y mezcla de las sangres. La revolución libertadora se hace con la sangre del gaucho (Ismael), con la sangre del señorito (Luis María Berón), con la sangre del indio (Cuaró) y con la sangre del negro (Esteban). Estas figuras de las tres primeras novelas del ciclo encontrarán en la acción épica de GRITO DE GLORIA la ocasión incomparable de manifestar directamente su papel en la creación de la patria. En la batalla de Sarandí con que culmina esta novela y se cierra el volante central del tríptico, Acevedo Díaz enlaza contrapuntísticamente todos estos hilos humanos logrando una trama ceñida en que los distintos colores de la piel crean en definitiva el color múltiple, mestizo, de la patria. Allí se mezclan todas las sangres en un sacrificio

ritual, una ceremonia monstruosa de iniciación viril, que tiene caracteres hondamente genésicos. Desde otro punto de vista también muestra Acevedo Díaz en la misma novela, al unir en un abrazo por una noche en las vísperas de la batalla, al señorito Luis María Berón y la soldadera Jacinta, otra dimensión simbólica de esa fusión de sangres. Pero es en LANZA Y SABLE donde el tema adquiere su plenitud dramática.

El tema de la sangre atraviesa como una corriente, a ratos oculta, a ratos visible, todo el ciclo histórico. No es sólo la sangre derramada en los campos de batalla sino también la sangre de Felisa (en ISMAEL) que abona el campo antes del gran encuentro entre Ismael y Almagro; es también (al final de la misma novela) ese crepúsculo en que los franciscanos, expulsados de Montevideo por el Gobierno español, creen descifrar un presagio terrible; es la sangre de Jacinta sobre el campo de Sarandí, al culminar GRITO DE GLORIA, y también el duelo a lanza en que Cuaró mata a Ladislao (inaugurando así la contienda fratricida) y la muerte de Luis María Berón, en la estancia de “Los tres ombúes”, que ciñe con luto funerario la misma novela; es la muerte de Camilo Serrano, a manos de su padre Cuaró, en LANZA Y SABLE, sacrificio de Isaac realizado que cierra definitivamente el ciclo. Los franciscanos habían descifrado bien los presagios del horizonte ensangrentado por los fuegos del campamento revolucionario que asediaba Montevideo en 1811: “La fibra de los que se han rebelado (afirma Fray Benito en la última página de la novela) es demasiado fuerte para que el triunfo mismo suavice su fiereza. Es de un temple ya raro, y por eso temible. Conquistada la independencia, la sangre correrá en los años hasta que todo vuelva a su centro, y aún después... ¡Esa es la ley!”.

Pero este vínculo de la sangre derramada no ofrece sino una de las dos caras simbólicas del ciclo épico, más importante aunque menos advertido por la crítica es el vínculo de sangre que se explicita sobre todo en la última parte del tríptico. Desde este punto de vista es posible volver a considerar, en una dimensión totalmente distinta, esas paternidades dramáticamente reveladas en el curso de LANZA Y SABLE: Abel Montes, hijo de Sinforosa y un estanciero desconocido; Camilo Serrano, hijo de Cuaró y de Jacinta; Paula y Ubaldo Vera, hijos de Rivera con dos madres distintas. Sí, la marca de fábrica del folletín gótico (y de la tragedia griega). Pero tal vez lo que quiso decir y dijo Acevedo Díaz sea comprensible en una dimensión distinta. Esas paternidades reveladas no sólo documentan la presencia viva de una segunda generación en el vasto fresco histórico. También adelantan otra clave para toda la obra del novelista uruguayo.

Esa clave está encerrada, por otra parte, en la figura misma de Fructuoso Rivera. Este Don Juan infatigable, este amigo del juego y del baile, este visitador generoso de tanto rancho, donde siempre dejaba un amable recuerdo y un seguro padrino, fue bautizado con toda sorna por Juan Manuel de Rosas con el título de *padrejón*. Con seriedad discute Acevedo Díaz en el capítulo XII el significado exacto de este mote, que la habitual invención criolla deformó por el uso en *pardejón*. Interesa en este momento muy poco saber si Rivera era realmente *pardo*, es decir: mulato. Tal vez lo fuera, tal vez su tipo haya sido aindiado. Lo que sí importa es el acierto diabólico del mote de Rosas: allí se apunta inequívocamente a las actividades genésicas de Rivera. También la abreviatura con que se le conoce popularmente (Frutos) parece indicar simbólicamente la misma actividad. De ahí que resulte históricamente plausible la atribución a Rivera de la paternidad de dos de los personajes principales de LANZA Y SABLE. Pero lo realmente significativo no está allí.

Si Rivera termina adquiriendo en el ciclo histórico una significación mayor de lo que tal vez se propuso Acevedo Díaz al planearlo; si en vez de resultar el traidor que acepta colaborar con el ocupante brasileño y, más tarde, sume al país entero en la guerra civil para satisfacer su apetito de poder, Rivera termina siendo el *padrejón*, el padre de todos los hijos naturales que en el Uruguay heroico han sido, es porque Acevedo Díaz reconoció en esa figura biológica desatada. Su concepción naturalista le permitió intuir el significado alegórico de esta figura histórica, verdadera fuerza de la naturaleza, instinto superior que hereda y a la vez orienta y moldea el espíritu de una

raza. La nacionalidad oriental se forja en la lucha por la independencia, como lo ilustran tan admirablemente las tres primeras novelas del ciclo, pero se forja también en la interminable guerra civil que la madura y completa, ya que los poderes extranjeros (no sólo Brasil y Argentina, sino también las potencias coloniales de Inglaterra y Francia) siguieron vigilando muy de cerca el crecimiento y desarrollo de la nueva y disputada nación. Sin embargo, como intuyó Acevedo Díaz, ésta es sólo la apariencia histórica. Todo ocurre de otro modo en la entraña misma de esa raza mestiza que empieza siendo gaucha y termina incorporándose todas las otras sangres, todos los otros sueños, que también el país alimenta.

Por eso mismo, en el trazado genésico de LANZA Y SABLE, en ese entrecruzarse de paternidades, se descubre otra trama muy distinta de la que revela la acción superficial. Ni Paula, ni Margarita, ni los muchachos que se juegan las vidas en la contienda civil, vienen a ser los verdaderos protagonistas de esta acción profunda: lo son esos otros personajes, esos padres más o menos anónimos (como el de Camilo Serrano), esos otros padres más o menos identificados pero no menos naturales que sus hijos (como el indio Cuaró) y sobre todo, ese padre universal, ese *padrejón*, ese omnívoro fecundador que es Fructuoso Rivera. En su ímpetu genésico, en su generosidad y en su irresponsabilidad, en su ardentía inagotable, se encuentra al fin y al cabo el último símbolo de esa nacionalidad que se impone a pesar del sacrificio heroico, a pesar de la sangre de los inocentes, a pesar del fratricidio, y que convierte en padres y hermanos (en verdaderos, literales, sanguíneos padres y hermanos) a quienes están enfrentados en los distintos campos de lucha. Si en GRITO DE GLORIA predominaba la estampa de las hembras bravías, de las que Jacinta resultaba el máximo prototipo, aquí en LANZA Y SABLE es la imagen paterna la que define, en todo su vigor genésico (Rivera) o en su fatal condición sacrificial (Cuaró), un vínculo no menos poderoso que el de la madre.

Desde este punto de vista, LANZA Y SABLE y el ciclo histórico entero, adquieren una dimensión poética que Acevedo Díaz no explicitó pero que es la más luminosa de todas las que provienen de su notable esfuerzo de fundador.

CAPÍTULO QUINTO

OTRA VERSIÓN DEL TEMA

I

LAS NOVELAS AUTÓNOMAS

Aunque la fama de Acevedo Díaz como novelista descansa casi exclusivamente en el conjunto de obras que componen el ciclo histórico, es indiscutible que en una consideración general de su labor novelesca conviene ahora ver (así sea brevemente) sus otros intentos en el género. Son tres, como se sabe, y tienen la característica externa de haber sido tituladas con el nombre de sus protagonistas respectivas, lo que era más frecuente en aquella época que ahora. Por esa, y otras características, podrían llamarse las novelas femeninas. (En el ciclo histórico hay, una, NATIVA, que también lleva el nombre de su protagonista, lo que en más de un sentido la vincula con estas otras, como se verá).

Las tres novelas autónomas aparecen ordenadas cronológicamente de esta manera: la primera, y primera de su autor, es BRENDA (1886); la segunda, es SOLEDAD (1894); la última, penúltima del autor es MINÉS (1907). De las tres la más famosa, y con razón, es SOLEDAD. Ella sola ha merecido reediciones hasta nuestros días y es, para muchos lectores, la mejor novela de Acevedo Díaz, aunque este juicio puede ser discutido. Las otras dos novelas representan, por consenso casi unánime, el comienzo y la declinación del arte narrativo de su autor. En las tres hay una intriga amorosa que constituye su centro y pretexta las necesarias variaciones anecdóticas. En BRENDA son los amores de la protagonista, Brenda Dufor, con Raúl Henares; amores contrariados por la circunstancia de que en una de nuestras contiendas civiles, Henares ha matado (impremeditadamente y sin conocerlo) al padre de Brenda. Casi toda la larga novela está ocupada por la morosísima revelación de este incidente y las fatales consecuencias del mismo, aunque hay varias intrigas secundarias. A pesar de todo, el amor de los protagonistas triunfa. En SOLEDAD (mucho más breve que BRENDA) no hay intriga secundaria. Todo se centra en los amores de la protagonista con el gaucho Pablo Luna, amores contrariados por la intervención del padre de Soledad y de un estanciero rival. También aquí el amor termina triunfante. En MINÉS (que es una novela) la contienda se establece entre la pasión amorosa de María Inés de Atares por Ricardo Valdemoros y su vocación religiosa de novicia. Como en las novelas de Graham Greene, el rival es Dios. También como en BRENDA las alternativas de una guerra civil que no se identifica facilitan elementos a la anécdota. Sólo que aquí, la guerra civil no pertenece al pasado y será la que, cómo *Deus ex machina*, resuelva trágicamente los amores de Inés y Ricardo. No hay final feliz, esta vez.

Como se advierte por este rápido resumen, son mayores los puntos de contacto entre BRENDA y MINÉS que los que SOLEDAD tiene con las otras dos. Una diferencia retórica separa a ésta de las anteriormente mencionadas; en tanto que las dos primeras son novelas, SOLEDAD, por sus dimensiones breves y por su trazado casi lineal y sin intrigas secundarias, es una larga *nouvelle*. Pero no sólo esta diferencia importante la separa de sus compañeras. Tanto en BRENDA como en MINÉS hay algunos elementos novelescos comunes: el marco de la guerra civil, como fondo en el pasado (BRENDA), o como motivo actual (MINÉS), contrasta con la relativa intemporalidad de la *nouvelle*. La radicación de BRENDA y MINÉS en Montevideo determina no sólo un escenario distinto para ambas novelas sino (lo que es más importante) un contexto psicológico y social muy diferente.

Pero la mayor diferencia es de calidad. Mientras la *nouvelle* es una de las obras más perfectas de Acevedo Díaz, tanto BRENDA como MINÉS aparecen malogradas. En BRENDA, el melodrama sentimental de estilo victoriano, con manejo abusivo del misterio y un suspenso mecánico, acaba por fatigar al lector. Todo es previsible y sin embargo el autor se toma un trabajo enorme por

presentar lo obvio como singular a inesperado. La novela revela claramente la inexperiencia de quien se inicia en un género y no se atreve sino a seguir dócilmente los modelos más prestigiosos de entonces. Como novela tiene hoy muy escaso interés y sólo se justifica su lectura por algunas observaciones del ambiente montevideano que sobreviven en la general mediocridad del conjunto.

Por su parte, también MINÉS es un robusto melodrama, escrito en un lenguaje afectado y con diálogos intolerables. Sus pretensiones son inmensas. Algunas discusiones teológicas y la vocación de la protagonista permiten suponer que Acevedo Díaz consideraba seriamente a MINÉS como una novela mística, según indica en un prólogo teórico al que se hace referencia más adelante en este trabajo. La calidad de la novela no permite sostener victoriosamente estas pretensiones. MINÉS representa la declinación del arte narrativo de su autor. Esa declinación puede documentarse incluso desde otro punto de vista.

Una ojeada al ciclo histórico que Acevedo Díaz compone al mismo tiempo permite señalar que las tres novelas están situadas en forma simétrica con respecto al mismo. Así, BRENDA lo antecede, en tanto que SOLEDAD es coetánea del tramo central de ciclo y MINÉS precede en siete años al último título, LANZA Y SABLE. Esta ordenación, sin embargo, es más aparente que real ya que corresponde únicamente a la cronología de publicación, y no a la de composición. Como ya se ha indicado en el capítulo respectivo, es más que probable que la última novela del ciclo histórico sea estricta coetánea de las dos centrales. Es casi seguro que Acevedo Díaz haya escrito y esbozado LANZA Y SABLE al mismo tiempo que NATIVA y GRITO DE GLORIA. Con el título de FRUTOS ya había anunciado en MINÉS precisamente aquella última parte del ciclo. De ser cierta esta hipótesis, resultaría entonces que MINÉS, lejos de ser la penúltima novela de Acevedo Díaz, sería realmente la última.

Una consideración de orden estético permite, por lo demás, corroborar este punto de vista. Al publicar MINÉS, Acevedo Díaz le antepone un prólogo en que examina algunos problemas de la estética de la novela, define un punto de vista (ya citado en este trabajo) sobre la “novela” de la historia y la novela histórica, pero sobre todo expresa su convicción de que la novela del futuro será psicológica o mística. Esta declaración permite advertir que en el momento de la publicación de MINÉS Acevedo Díaz encara ya la novela de un modo muy distinto a como lo había hecho hasta entonces. Atrás quedan para él tanto la novela histórica como la novela novelesca a la manera de BRENDA y SOLEDAD. Lo que Acevedo Díaz no podía comprender entonces es que su intento de encarar, en MINÉS, un nuevo tipo de novela habría de resultar fallido y que, en vez de abrir nuevos caminos, esta última novela resultaría a la postre un regreso al viejo estilo folletinesco que ya había generado BRENDA y que, en el ciclo histórico y en SOLEDAD, él había conseguido superar casi siempre. (En este sentido, NATIVA es una excepción dentro del ciclo y está más cerca, en su peripecia romántica, de BRENDA y de MINÉS, que de los otros títulos del ciclo).

Si se tiene en cuenta, pues, que lo que el lector tiene en BRENDA es el comienzo imperfecto de un narrador, y en MINÉS, su crepúsculo, de las tres novelas independientes queda únicamente SOLEDAD como obra viable y digna de ser analizada. Por otra parte, en muchos aspectos esta obra se vincula con las del ciclo histórico; es decir: con el período de mayor actividad creadora de Acevedo Díaz.

En efecto, basta el examen más rápido a la cronología para advertir que SOLEDAD se publica sólo un año después de GRITO DE GLORIA: esto la hace estricta coetánea de las dos novelas centrales del tríptico. Por otra parte, en su tema es fácil descubrir una variante del ya usado por Acevedo Díaz, con tanto éxito, en ISMAEL. Desde el punto de vista anecdótico, las dos obras desarrollan el mismo tema: el conflicto de dos hombres (uno maduro, el otro joven) por la posesión de una mujer. En ISMAEL el conflicto individual de los dos personajes está proyectado contra un plano épico y la mujer se confunde alegóricamente con la tierra y la patria. En SOLEDAD el conflicto está tratado

en forma novelesca más pura y los personajes no superan su dimensión particular. Un análisis literario más ceñido permitirá descubrir la profunda raíz estética de estas diferencias, como se verá más adelante. Aquí basta con apuntar esta semejanza de tema y anécdota para vincular SOLEDAD con una de las novelas más importantes del ciclo histórico. Pero el vínculo no se detiene allí: el esquema de esta rivalidad entre dos hombres por la posesión de una mujer (como se ha visto en los capítulos anteriores de este trabajo) se repite en forma más o menos acentuada en las otras novelas del ciclo y culmina en LANZA Y SABLE en una verdadera secuencia de triángulos eróticos.

Por todo esto, creo que la mejor manera de completar el análisis de la obra novelesca de Acevedo Díaz -análisis que permite una valoración literaria más precisa de su condición de creador- es la de proceder a un estudio de SOLEDAD, prescindiendo de las otras dos novelas en que su arte todavía no estaba en sazón, o ya había perdido su vigor. En más de un sentido, SOLEDAD no sólo completa el ciclo histórico sino que ofrece (en una síntesis poética de admirable rigor) la esencia de sus más profundos significados.

II

EL TEMA Y LOS PERSONAJES

SOLEDAD desarrolla dos conflictos simultáneamente: el del amor pasión entre la protagonista y Pablo Luna (“crecimiento inexorable del amor”, dice uno de sus críticos, Omar Prego Gadea); el de un odio, también inexorable, entre Pablo Luna y don Brígido Montiel, el estanciero y padre de Soledad. Ambas pasiones tienen origen diverso. Soledad distingue pronto a Luna entre los hombres que la rodean y celan. El posa, indiferente sólo en apariencia, provocativo en su silencio y en la esquivez de su mirada; no la elude pero tampoco la acecha. Hace valer así su estampa, inusitada en el pago, de varón melancólico y hermoso. En Soledad nace el deseo por comparación y contraste entre este hombre y los que la procuran, en particular el prometido que le ha buscado su padre, el viejo (para ella) Manduca Pintos. En cuanto a Montiel, se opone a Luna por considerarlo (tal vez con razón que el autor no explicita) como un matrero, como un ser parásito que cornea sus animales y elude el trabajo honrado. La circunstancia, no casual, de ser Soledad hija de don Brígido, contribuye a acentuar el antagonismo entre ambos hombres, agrava la situación insostenible, provoca la crisis. Soledad se convierte en el motivo más inmediato (aunque no el único, como creen apresurados lectores) del odio entre su padre y su amante.

El primero de los temas de esta novela (el erótico) ha sido suficientemente glosado por la crítica. Insisto ahora en el segundo, en la oposición Luna-Montiel. Un planteo psicológico suele ver en el desarrollo de este tema la prueba del carácter resentido de Pablo Luna. Repaso de hechos: atraído por Soledad, Luna se dirige a la estancia a solicitar trabajo en el momento de la esquila; lo obtiene del capataz (aunque con la advertencia de que no se deje ver del dueño); don Brígido lo ve y lo echa con insultos; Pablo se va, visiblemente agraviado pero sin rebelarse (capítulo IX); esa misma noche se encuentra con Soledad en una loma; don Brígido los descubre, insulta y pega a Pablo, quien no se defiende; el incidente no se agrava por la decidida intervención de Soledad (capítulo X); durante todo el resto de la noche y el día siguiente Luna masculla y sufre su agravio, hasta que se dibuja en él la forma de la venganza: el incendio (capítulo XI).

Uno de sus críticos ha llegado a hablar del carácter eminentemente exótico de Luna, de su ajenidad al mundo gauchesco y en particular a la psicología del gaucho cantor (o gaucho-trova, como lo llama Acevedo Díaz). “La mayoría de cantores y payadores eran hombres abiertos, francos, sociables, valerosos. Pablo Luna representa el otro hemisferio de esta fauna lírica: el tímido, el resentido, el andrógino, el esquizofrénico”. Tal vez sea cierta la afirmación de que Luna no es un

gaucho cantor típico. Pero parece evidente que el crítico exagera su atipicidad. Los rasgos de coquetería de Luna le parecen demasiado femeninos y llega a hablar, con evidente exageración, de homosexualidad. (Cf. Daniel D. Vidart: en *El Día*, suplemento dominical, Montevideo).

Parece posible una interpretación menos extremista. La rivalidad de Luna y Montiel tiene una causa más honda que la mera oposición de caracteres: es de naturaleza social. Es la lucha entre un individuo (don Brígido) que tiene su lugar en la sociedad y que lo cuida y defiende, y un ser asocial (Pablo), deliberadamente vuelto hacia la naturaleza y la soledad, huraño, incomunicado. Este ser, si se le acosa, puede llegar a cometer actos antisociales. La cualidad general o abstracta de ser asocial de Pablo Luna aparece expuesta por el autor desde el comienzo de la novela. Pablo es (o parece ser) huérfano; vive solo; a pesar de su gusto por la guitarra, rehuye la sociabilidad de los peones y se hunde en la naturaleza, satisfecho de acordar su canto al no aprendido de las aves (como diría Garcilaso); es un ensimismado, que sólo rompe su aislamiento (en contadas, bruscas, ocasiones) si algún ser acosado o en peligro lo necesita, pero que de inmediato vuelve a desaparecer, a hundirse en el monte hospitalario.

Soledad despierta en él un impulso de sociabilidad; le hace volver al contacto humano, buscar la manera de ingresar -por el trabajo, en la esquina- al orden social. Al ser rechazado brutalmente por don Brígido, su naturaleza social reacciona también brutalmente. Enfrentado a la sociedad, acaba por violar todas sus normas: conquista a Soledad, incendia la estancia provocando así la muerte de don Brígido, mata a Manduca Pintos, se hunde en la noche de la selva, con la mujer que ha raptado.

Queda el problema de su coquetería. Repasada la morosa descripción de Acevedo Díaz (el cuidado en el vestir, la guedeja de pelo sobre el ojo, “gracioso celaje” que tal vez servía para ocultar un párpado caído, la cintura estrecha, como “de mujer”, la oreja “tan chica como el reborde de un caracol rosado”) no se encuentra en ella nada que pueda denunciar un elemento andrógino y (menos aún) homosexual. Luna se acicala como el macho de las especies ostenta sus atributos más brillantes, sus colores más relucientes. Hay en su coquetería rasgos eminentemente sensuales pero de virilidad y hasta de agresividad viril. Por otra parte, y según apuntó ya otro crítico, rasgos equivalentes (rizos blondos, ojos pardos, boca de cereza, “carita de hembra pelirrubia”) ostenta Ismael Velarde, sobre cuya virilidad nadie puede echar sombras. (El autor llega a calificarlo de: “gauchito de boca de clavel”).

No es falta de virilidad lo que moviliza la venganza de Luna; es su actitud asocial, que Acevedo Díaz ha presentado (sin declararlo) con sumo cuidado desde el comienzo del libro. Pero ésta es una sola cara de la composición de su novela (la social); desde otro punto de vista es posible acceder mejor a su verdadera creación novelesca.

III

ESTRUCTURA NARRATIVA

El tema (simple, concentrado, breve) no toleraba la dimensión narrativa mayor: la de sus novelas históricas. Al autor le bastó la dimensión intermedia de *nouvelle*, que soporta la variedad dentro de la única intriga, el desarrollo pausado de algún episodio (en este caso: el incendio final), al tiempo que permite una gran rapidez y la exigente integración de cada uno de sus elementos en un mecanismo único, tenso. Acevedo Díaz desarrolló su tema en forma lineal. El planteo de la relación amorosa (capítulo V) es precedido por cuatro capítulos destinados a la presentación, misteriosa, de Luna (I-III) y de don Brígido Montiel y su hija Soledad (IV). En el mismo capítulo V se indica la preexistencia de una oposición entre don Brígido y Luna (“don Brígido le tenía mucha inquina a

Pablo, porque, según él, vivía de sus ovejas y de sus vaquillonas, sin que nunca hubiese podido sorprenderlo en una carneada”). La doble situación progresa, alternativamente, hasta el capítulo X (verdadero eje narrativo de la obra) en que Soledad se entrega a Luna y don Brígido lo golpea. El desenlace resuelve simultáneamente los dos conflictos.

La intriga progresa sin complejidades, sin desarrollos laterales, sin saltos al pasado. Es cierto que hay *racconti*, pero ellos no están en función de la intriga (como ocurre en ISMAEL) sino que sirven para ilustrar la naturaleza de los personajes. Así, por ejemplo, en los capítulos II y V se cuentan hazañas anteriores de Pablo Luna (la identificación en la noche de una res gorda, la intervención a favor de un matrero acosado, la salvación de otro que se ahogaba en las aguas de un arroyo crecido); ellas permiten reconocer su valentía, documentan su conocimiento del campo, completan rasgos de su carácter y (por la manera de ser comunicadas indirectamente al lector) no disminuyen el aura de misterio que con tanta cautela ha preparado Acevedo Díaz para envolver a su personaje. Del mismo modo, otros personajes son revelados por el *racconto*: Rudecinda, la Bruja, en el capítulo III; las relaciones de Soledad con Manduca Pintos y con los peones, en el capítulo VI.

Ni siquiera se atenúa esa estructura lineal al final de la *nouvelle*. Al estudiar la famosa escena del incendio, uno de sus críticos ha hablado de *simultaneísmo* y ha escrito que para aliviar la monotonía de una descripción que abarca seis capítulos (XII-XVII) “Acevedo Díaz recurre al procedimiento estilístico de irlo enfocando sucesivamente desde cada uno de los personajes”: en los capítulos XII y XIII el punto de vista asumido es el del incendiario, Pablo Luna; en el XIV se pasa a Soledad; le corresponde el XV a don Brígido Montiel; el XVI a Manduca Pintos; la serie se cierra, en el XVII, con Pablo Luna otra vez. Sin embargo y contra lo que sugiere la cita, el incendio no se cuenta, entero, cuatro (o cinco) veces. El autor aprovecha los cuatro puntos de vista posibles para mostrar las etapas del crecimiento de la inmensa conflagración. Se trata, en realidad, de un procedimiento esencialmente sucesivo y el mismo crítico ha dejado deslizar el adverbio “sucesivamente” en el párrafo arriba citado. Cada cambio del punto de vista, podría insistirse, no vuelve la acción hacia atrás, sino que la toma en una etapa más avanzada de su desarrollo.

IV

EL PUNTO DE VISTA

Cuando Acevedo Díaz cuenta el incendio asumiendo sucesivamente el punto de vista de cada uno de sus personajes, está utilizando una técnica tan antigua e ilustre como la ILÍADA: no de otro modo expone Homero sus batallas, eligiendo en cada caso el punto de vista más privilegiado (o el más oportuno, dramáticamente). No es necesario que ese punto de vista coincida con el de un personaje determinado (en el capítulo XVII más que el de Pablo Luna es el del autor el asumido); tampoco es necesario que sea el de un observador especial, un testigo que el autor interpola visiblemente en la obra para acentuar el punto de vista (como ocurre casi siempre en Henry James, estricto coetáneo de Acevedo Díaz y a quien éste no conoció). El punto de vista narrativo suele corresponder al de un ser impersonal y privilegiado, el autor. Como Dios de sus creaturas, puede mostrarlas en su apariencia externa y en su esencia.

En SOLEDAD, Acevedo Díaz no abusa de su privilegio, y de aquí la falsa impresión de que asume el punto de vista de un observador imparcial. Todos los personajes son vistos desde fuera y por dentro, según las conveniencias narrativas. Bastaría para probarlo la secuencia (capítulos V-VII) en que Acevedo Díaz registra detenidamente el impacto de Luna en Soledad. Sin embargo, frente a uno de sus personajes, el autor asume (casi siempre) la actitud de observador impersonal: en la presentación de Pablo Luna se esmera en mostrarlo desde fuera y, también, desde lejos. Ya ha sido

observado por Prego Gadea este procedimiento, aunque no parece superfluo caracterizarlo con mayor precisión. El capítulo I abunda en expresiones como “según era fama”, “cuando de él se hablaba”, “decíase”, “añadíase”, “a juzgar por la pinta”, “solía vérselo pasar”, “habíase observado”, “se conocía”. Todas ellas tienden a presentar a Luna desde fuera, a los ojos de un observador (o de varios). En realidad, obedecen a la voluntad de presentar a Luna como lo verían en el pago, con lo que se obtiene una doble caracterización por contraste y se preserva (por el momento) el misterio de su psicología.

Incluso cuando el autor debe ahondar más en el personaje o comunicar una acción que nadie pudo ver (capítulo II, con la muerte de la Bruja y el combate de Luna con los perros cimarrones), prefiere mantener el punto de vista externo y ofrecer sólo las acciones del personaje. La escasa visión interior limita voluntariamente su alcance por medio de fórmulas dubitativas. El autor quiere mostrar que Luna es hijo de la Bruja, pero no quiere decirlo. Explica entonces su dolor y su llanto con expresiones de clara ambigüedad, como si el misterio se revelase en forma incompleta.

Hay, sin embargo, excepciones a este procedimiento y éstas empiezan a abundar a medida que la *nouvelle* avanza hacia su culminación y el misterio va iluminándose. Es ejemplar, en este sentido, todo el capítulo XVII en que Acevedo Díaz no sólo muestra el incendio de los campos de Montiel sino que expone el que arde en el interior de Pablo Luna. (El símil está declarado por el mismo autor.) En esta segunda actitud explicativa, Acevedo Díaz llega a cometer errores, casi imperdonables: presentar por dentro al personaje con un lenguaje absolutamente ajeno a su psicología. En el capítulo XII escribe: “Pablo no apuró su cabalgadura. Mantuvo la marcha al trote, largo rato, sin tropiezo, confiado en el mutismo de los campos y en la obra del misterio”. *Mutismo de los campos, obra del misterio*; lenguaje abstracto que resulta completamente inadecuado para expresar lo que realmente podía sentir el gaucho-trova: el espeso silencio que lo envolvía.

Pero dejando de lado este ejemplo, y considerándolo sólo como desliz narrativo, ¿cómo explicar el cambio radical en el punto de vista narrativo de Acevedo Díaz entre el primer capítulo (visión externa y ajena de Luna) y el último (visión interior)? Hasta cierto punto, este cambio está determinado por el mismo desarrollo de la intriga. A medida que Luna es obligado a actuar (primero rondando a Soledad, más tarde enfrentándose a don Brígido), se va revelando su naturaleza profunda. Los límites de su ser social se reconocen; su resentimiento asume proporciones antisociales, a la vez que se desnuda el deseo despertado por Soledad. Su misterio se evapora en parte. La iluminación interior de sus actos es mayor y cuando ocurre la crisis (el castigo recibido por mano de don Brígido) el autor está obligado a mostrar a Luna desde dentro.

Sin embargo, no ha abolido por completo el misterio. Hay siempre una sombra que envuelve el gaucho-trova, un aura que Acevedo Díaz preserva hasta la última frase (“hundiéndose por grados en los lugares selváticos como en una noche eterna de soledad y misterio”) y esto no sólo porque el misterio es inherente al personaje de Luna sino porque toda la *nouvelle* descansa en el Misterio y su estructura y su estilo narrativos están determinados por él.

V

ESTRUCTURA POÉTICA

La semejanza entre el tema erótico de SOLEDAD y el de ISMAEL ya ha sido señalada por la crítica. Hay también en ISMAEL una pasión (Felisa e Ismael) contrariada por un antagonismo (Ismael y Almagro); hay una intensificación del antagonismo por la presión del motivo erótico. El desarrollo de la pasión amorosa es muy semejante. También Ismael provoca a Felisa con su silencio

y su esquivez; también es parco de palabras en la lid amorosa y generoso de gestos que compensan con creces el laconismo; también se enciende entre ellos el deseo con ímpetu genésico incontenible. (Véase el acertado análisis de este rasgo del laconismo del gaucho en Félix Schwartzmann: *EL SENTIDO DE LO HUMANO EN AMÉRICA, ENSAYO DE ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1950. tomo 1, p. 286. El pensador chileno parte de un análisis del juego amoroso en *SOLEIDAD*, pero lo que dice se aplica asimismo a *ISMAEL*).

Hay detalles menores que acentúan la semejanza: Ismael también es huérfano y cantor; tiene una belleza viril en la que no faltan rasgos de delicadeza femenina que sirven para subrayarla; la sazón erótica de Felisa también es dada por comparación con el fruto del país, incitante, fuerte. Pero hay, es claro, notorias diferencias. Las anecdóticas son de menor importancia: Almagro no es el padre sino el primo de Felisa y la ceta para él (en realidad, suma la condición de Manduca Pintos a la de don Brígido); Ismael no es un ser asocial; el desenlace es muy distinto.

A estos accidentes se suman diferencias profundas, determinadas por la índole misma de ambas obras. El antagonismo de Ismael y Almagro se proyecta contra un marco bélico y nacional: Ismael es criollo y lucha en las fuerzas de Artigas, Almagro es español. El autor los enfrenta en la batalla de Las Piedras, culminación de la novela. En *SOLEIDAD* la anécdota erótica no es parte de otro orden mayor, sino su mismo centro.

Donde se advierte mejor esta diferencia de naturaleza es en la actitud poética de Acevedo Díaz. En *ISMAEL* los personajes están presentados en su doble condición de individualidades y de tipos. Baste la consideración sumaria del capítulo VII. La entrada de Ismael en el monte donde se ocultan los matreros está presentada, sucesiva y a veces simultáneamente, desde dos puntos de vista: narrativo (Ismael huye y se interna en el monte), histórico-sociológico (un gaucho huye y se interna en un monte). Otro ejemplo notable (y también válido ahora porque encuentra su equivalente en *SOLEIDAD*) es el del capítulo XIX en que Ismael posee a Felisa. Está contado sin regodeos sensuales, pero con la misma doble visión narrativa y sociológica. Parece el apareamiento de dos animales, hermosos y simbólicos. Acevedo Díaz, novelista, no puede refrenar al sociólogo positivista y se deja decir: “El gaucho vigoroso que domaba potros, era en aquel instante lo que el clima y la soledad lo habían hecho: un instinto en carnadura ardiente, una naturaleza llena de sensualismos irresistibles y arranque grosero.” A la óptica intimista y a la vez objetiva del creador narrativo se sustituye en pasajes semejantes la visión del sociólogo que delinea lo típico, habla de la ley de la evolución, de las fuerzas de la naturaleza y del clima (o sea, del medio), la voz de la raza, la presión de la historia, etc.

En *SOLEIDAD* no hay sociología ni hay historia. En la escena del encuentro de los amantes nada se explica: todo se presenta. La asociación animal está viva en el lector por alusiones que desliza el autor y que actualizan un episodio previo (capítulo VII) en que Soledad asiste a un espectáculo habitual en su mundo (el padrillo cubriendo a una yegua) y por primera vez siente su significado sensual. Acevedo Díaz ha abandonado el método sociológico que da naturaleza narrativa híbrida a *ISMAEL*. Su concepción de *SOLEIDAD* es estrictamente poética.

La naturaleza misma de ambas obras explica las diferencias de procedimiento. *ISMAEL* es una novela histórica, doblada de un ensayo sociológico. *SOLEIDAD* es ficción pura (el autor la subtitula: *Tradición del pago*). Su misma condición novelesca está acentuada por la indiferente localización temporal, por su indeterminación especial. Se puede suponer que ocurre en algún lugar cercano a la frontera con Brasil (algunas veces, el personaje de Manduca Pintos) y se la puede ubicar en una pausa de las guerras civiles (no hay la menor alusión bélica). Pero su misma indeterminación justificaría proyectarle más hacia el pasado aún, hasta los orígenes mismos, en el seno misterioso de la tradición nacional.

Si Acevedo Díaz (tan sensible para lo histórico, tan minucioso en su determinación espacio-temporal) nada dice es porque nada quiere decir; porque desea que su *tradición* se mueva en un marco indeterminado, rico en sugestión.

Poema en prosa ha dicho Espínola, uno de sus mejores críticos. La novela está atravesada internamente, por un sistema de alusiones poéticas que impregna todos sus elementos. Ellas constituyen su estructura poética, no visible pero sí actuante. Sin ánimo de agotar el tema pueden indicarse sus líneas más firmes. El título mismo, con su ambivalencia, está revelando la intención del autor. Soledad es el nombre de la protagonista; es también la condición en que ella se encuentra. (“Recién se apercibió que a su alrededor había como un vacío, y que la soledad no la llevaba en el nombre sino dentro de sí misma”, dice en el capítulo VII, cuando medita sobre Luna). Es asimismo la condición de Luna, solitario por excelencia. El desarrollo mismo de la intriga no lleva a Luna y a Soledad a abolir su condición de solitarios y a ingresar en un orden social, colectivo; los lleva a huir del mundo, a compartir más íntima y estrechamente esa soledad selvática en que el autor los hunde al término de la *nouvelle*.

Pero hay otros elementos que apuntalan la estructura poética de la obra. Uno de los más notorios es el paralelismo de ternas o motivos, lo que podría calificarse de las grandes metáforas narrativas. (No me refiero a las metáforas poéticas que la novela toma de la épica y que son también posibles en un poema lírico; sino a esa otra relación que se establece entre dos partes con una misma narración, explícita o implícitamente, por la semejanza de motivos o situaciones que permiten al autor ahondar el significado de cada una.) La más evidente en SOLEDAD es la metáfora, ya aludida, del encuentro nocturno de la protagonista y Luna con el apareamiento anterior de los animales. La manera de traer a la conciencia del lector este episodio es sumamente eficaz. En el diálogo desliza Acevedo Díaz palabras (cariñosas en su rudeza) que llevan connotaciones animales: “Parejito que a bagual”, dice Luna cuando Soledad, tendida en el suelo, le tira al rostro un puñado de gramilla; “Ojizaino”, le murmura ella, apartándole del rostro el bucle que cubre uno de los ojos. Pero no sólo el diálogo, la narración misma va potencializando de una animalidad discreta, el juego de los amantes. Cuando se están mirando y no han empezado todavía las caricias, rompe el silencio de la noche “el relincho aislado de los potros en el valle”; cuando Pablo ya la está acariciando y besando, el autor anota: “Después la ciñó con sus brazos de la cintura, resollante, la atrajo hacia sí, impetuoso y la tuvo estrechada largos momentos hasta hacerla quejarse.” La descripción del apareamiento animal (en el capítulo VII) insiste en las mismas notas aunque, es claro, da la situación con una fuerza y concisión que hubiera resultado grosera en el segundo caso.

Otros ejemplos podrían estudiarse: la relación casi erótica entre la guitarra y Luna, enfatizada desde las primeras páginas de la *nouvelle*, va cediendo paso a la de Luna con Soledad; en el último párrafo, ambas aparecen íntimamente ligadas al gaucho-trova (“a grupas llevaba la guitarra -confidentemente amada de sus dolores- y en brazos una hermosa -último ensueño de su vida-.”) O, también, el paralelismo (ya revelado) entre el incendio del campo y el incendio que devora íntimamente al personaje (capítulo XVII). Pero hay un tema más importante y que constituye, sin duda, la clave poética de la obra: la Bruja.

El autor la presenta en un *racconto* (capítulo III): se llamaba Rudecinda, había tenido un hijo (que la abandona, “acosado por la miseria y por las persecuciones injustas de la autoridad”), era curandera y Manduca Pintos la expulsa de su estancia; va a vivir al campo de don Brígido, en lo espeso del monte; allí disputa una noche una oveja muerta con los perros cimarrones y es destrozada por ellos. Pablo Luna llega a tiempo para vengarla, para reconocerla como su madre. (Aunque el autor lo insinúa, no lo dice hasta el fin.) Pero el entierro de la Bruja y el sacrificio de los perros cimarrones no expían el crimen. Sobre toda la novela se cierne la figura del cadáver de la Bruja, custodiado por un ñacurutú. A veces la acción pasa cerca de donde aquél se halla; otras, se desliza en el diálogo

(incluso en el encuentro nocturno de los amantes). A medida que la novela llega a su clímax, la figura de la Bruja está más viva. Cuando Pablo traga su afrenta y medita la venganza (capítulo XI) se cruza en sus sueños “un fantasma sangriento enseñando anchas heridas a través de sus harapos; fantasma que huía perseguido por una banda de perros famélicos, veloces, monstruosos, de erizados pelos y agudos colmillos.” En el delirio de su resentimiento, Luna habla incoherencias con la sombra de la Bruja. Toda la venganza está presidida por su fantasma. En el último capítulo, cuando ya el incendio está desatado, ha muerto don Brígido y Manduca Pintos trata de salvarse con Soledad, la fuga se hace por el Barranco de la Bruja. Allí Manduca abandona a Soledad (el caballo no puede aguantar el peso de ambos); en ese instante de la huida, oye una voz “más semejante al roncar de un tigre que a un acento humano” y cree, desvariando, que es la voz de la Bruja. Es Pablo Luna que viene a salvar a Soledad y a matar a Manduca. Viene también a vengar a la Bruja. Ante los restos de la Bruja inmola a Manduca Pintos.

Porque hay otra venganza no advertida dentro de esta ficción. Manduca Pintos era causante de la primera expulsión de la Bruja, que la arroja al monte, en compañía de los perros cimarrones (capítulo III); había sido, además, maldecido por la Bruja, que se le cruza en el camino, horrible y arrojándole un puñado de hierbas, para hundirse de inmediato entre las breñas. Debajo de la trama visible de SOLEDAD (la pasión de los jóvenes, el antagonismo de los hombres) se cuenta una historia sobrenatural de horror y superstición. Esa historia está presidida por la Bruja, como momia y como sombra, y agrega a la dimensión poética de la *nouvelle* una perspectiva fantástica. Aunque el autor no lo dice, cabe sospechar que Manduca Pintos es el padre de Pablo Luna en cuyo caso la venganza se doblaría de parricidio, abriendo una perspectiva abismática para la *nouvelle*.

El tema es fascinante pero requiere una lectura completamente nueva de la obra. La rivalidad entre Pablo Luna y Manduca Pintos por la posesión de Soledad adquiere entonces un significado nuevo: un profundo vínculo de sangre, no menos profundo por ser ignorado de los protagonistas, convertiría el duelo en sacrificio ritual, la venganza en parricidio. Incluso aquel incesto latente que Acevedo Díaz evitó al trasladar la rivalidad entre Pablo Luna y el padre de Soledad a una rivalidad más aceptable con Manduca Pintos, volvería a asomarse a la *nouvelle*, aunque modificado en su traza: el rival sería ahora el padre del héroe y no el de la heroína. Sea como fuere, para esta lectura el diseño sangriento de los viejos mitos griegos encontraría una nueva forma de expresión en SOLEDAD. De este modo, la breve novela se vincularía hasta por este diseño oculto con uno de los motivos más constantes del ciclo histórico. Como se ha demostrado en el capítulo anterior, el vínculo de sangre que enlaza invisiblemente a los personajes del tríptico no es sólo el de las sangres derramadas sobre el campo de batalla, o el de la sangre dividida por la contienda fratricida que se esboza en el centro del tríptico y encuentra su expresión en el último volante. Es sobre todo ese otro vínculo de las paternidades desconocidas y súbitamente reveladas, esa sangre verdadera que corre hondamente debajo del edificio de las apariencias sociales.

No conviene olvidar, sin embargo, que esta lectura si bien no está reñida con el texto de la obra o con el contexto general de la creación novelesca del autor, es una lectura que no encuentra apoyo explícito alguno en lo que Acevedo Díaz dice. Si sugerida, si posible, no es (y conviene repetirlo) una lectura que se desprenda claramente del texto de la obra. Por eso mismo, se indica aquí con todas las reservas necesarias. Además, tampoco es una lectura imprescindible. Con lo que Acevedo Díaz dice basta para configurar la visión general de SOLEDAD, y para filiar su concepción poética. El Misterio que rodea a las figuras de Pablo Luna y de su madre, la Bruja, aparece entonces no sólo como una condición inherente a la psicología del protagonista sino a la misma obra, en cuya concepción circula ese romanticismo vigoroso del autor que un arte cada vez más disciplinado no ha conseguido abolir del todo.

VI

EL ESTILO DEL LENGUAJE

Disciplina es precisamente la palabra que mejor define la cualidad estilística última de SOLEDAD. Ya se ha mostrado la disciplina en la doble estructura de la *nouvelle*. Cabe examinar ahora la disciplina de su estilo en el lenguaje. No hay, como en ISMAEL, una escisión entre el estilo del narrador y el estilo del sociólogo. Hay un solo estilo: narrativo, poético. Pero ese mismo estilo no es coherente. En la narración pura es (casi siempre) de primer orden. En la descripción es desigual, capaz de grandes aciertos y capaz, también, de vulgaridades. Hay una voluntad de estilo que recorre toda la *nouvelle*. Esa voluntad se manifiesta en la sobriedad de la caracterización y en la intensidad de la presentación. Como el tema mismo, el estilo de exposición es simple, pero vigoroso. Su intensidad reconoce tensiones y distensiones; todo se organiza hacia el clímax del incendio.

Hay pasajes justamente famosos: la muerte de la Bruja; el encuentro nocturno de los amantes; el implacable desarrollo del incendio. Pero es en este último episodio (que ocupa los capítulos XII a XVII) en donde se pueden estudiar mejor las características del estilo de Acevedo Díaz. Dos grandes influencias pervierten su lenguaje poético: la grandilocuencia, de raíz oratoria; las asociaciones vulgares, de origen periodístico. En la descripción del incendio ambas deslucen pasajes de gran valor. Aparecen donde no deben, llenan con sus acentos huecos o con su tonalidad incolora un espacio que debía ocupar la creación verbal.

Baste (a título de ejemplo) el examen del capítulo XVII. Se abre con la figura de Pablo Luna internándose en dirección al Barranco de la Bruja, donde encontrará a Manduca Pintos. Acevedo Díaz dice que “llevaba en su cabeza una tormenta”, y subraya la semejanza entre el incendio exterior y la conflagración interna. Todo el análisis psicológico a que se entrega abunda en clisés verbales (“agolpábanse a su cerebro impetuosas algunas ideas nobles, fugaces relámpagos de sus pasiones férvidas tan puras y sencillas cuando eran de toscamente virginales”) en que la cuota de creación, en que la tensión estilística, se ven sustituidas por la asociación resabida o por la connotación indiferente.

En cambio la narración -todo lo que es suceso y acción- está presentada por Acevedo Díaz con un ardimiento que no excluye (ocasionalmente) la brusca iluminación poética. La transición entre lo que es expresión del conflicto interno de Luna y la catástrofe externa está marcada por una frase que participa por igual de la torpeza y la felicidad: “El alazán volaba por el sendero con el hocico levantado y el ojo despavorido. Y cuando pasó los cascos casi encima de las llamas iluminándose hasta en su último detalle caballo y jinete, el centauro de fuego redobló sus rugidos. La carrera se convirtió en vértigo.” Los elementos de observación directa (*hocico levantado, ojo despavorido*) se mezclan con los de la fantasía literaria (*el centauro de fuego, los rugidos, el vértigo*) para determinar esa nueva textura lingüística que define mejor que nada la naturaleza de esta tradición, fronteriza entre el realismo y la literatura fantástica.

Todo el resto del capítulo desarrolla, sintéticamente, la apoteosis del incendio y el asesinato de Manduca Pintos. La descripción de este último acto da también la medida de este estilo: Pablo apuñalea a Manduca en el cuello. “Bañado por un chorro caliente que brotó como de un surtidor recio y espumante, Pablo se puso el acero en la boca, y a dos manos sacudió y derrumbó al ganadero en el horno espantoso de las breñas. El cuerpo macizo de Pintos cayó de cabeza en la cuenca hecha de ascuas y en ellas se sepultó casi por entero, apartando las llamas un instante como al soplo de un fuelle; pero éstas pronto cerraron círculo, se agrandaron y confundieron en sus lenguas, acogiendo al nuevo combustible con una salva de lúgubres crepitaciones.”

Con la última acción (la fuga de Pablo con Soledad en brazos) la narración realista y su contenido de símbolo poético aparecen expresados visiblemente por el autor. Es como la llave puesta al final del libro, la llave que permite leer a SOLEDAD como lo que es: una ficción poética, no una historia. “Detrás dejaba un horizonte rojo y montes de pavesas; por delante se abría el desierto vestido a esa hora de luto y se alzaban como mudos gigantes las moles de los cerros. Y cuando ya lejos de la densa humareda pudo ostentarse diáfano el cielo, alumbraron sus pálidas estrellas al jinete que a grupas llevaba la guitarra -confidenta amada de sus dolores- y en brazos una hermosa -último ensueño de su vida-, adusto, altanero, hundiéndose como en una noche eterna de soledad y misterio.”

La realidad (Pablo Luna que se hunde con la mujer y la guitarra en el monte) resulta transfigurada por la visión poética. Adusto, altanero, solitario, con la confidenta de sus dolores, con el último ensueño de su vida, un jinete se hunde bajo la luz de las pálidas estrellas en la noche eterna, hecha de soledad y de misterio. Es posible que el lenguaje falle (hay, sin duda, demasiada palabra prestigiosa, demasiada voz manoseada) pero no falla la visión narrativa: no falla, y esto es lo que importa, la comunicación de un ser y un destino que el autor quiso arrancar de los moldes reales y fijarlos, para siempre, en la creación poética.

VII

UN PROBLEMA DE GÉNERO

A lo largo de todo este trabajo sobre las novelas de Acevedo Díaz se ha respetado la nomenclatura tradicionalmente empleada por la crítica y se ha discutido su condición de novelas (históricas o puras), se ha examinado su estructura, su visión, su simbología, su proyección fuera del campo literario. Es posible realizar, sin embargo, un examen que ponga en cuestión la nomenclatura tradicional y busque precisar con mayor ahínco la naturaleza narrativa exacta de estos libros. Como guía para ese examen puede tomarse una distinción retórica, muy acertada, que ha realizado el crítico canadiense Northrop Frye en su *ANATOMY OF CRITICISM* (Princeton, 1957). Al examinar teóricamente los tipos de narración en prosa, Frye establece cuatro básicos que él distingue con los nombres de novela, confesión, anatomía y romance. Aunque sólo en los casos extremos se suele encontrar un tipo puro (toda “novela” es generalmente un híbrido de dos o más), es posible utilizar esta distinción cuatripartita de Frye para examinar con más espacio el problema estético que plantean las obras narrativas de Acevedo Díaz.

Ante todo, es evidente que dos de los cuatro tipos de Frye son ajenos a este conjunto de piezas de Acevedo Díaz: ni la confesión ni la anatomía aparecen (en su forma más o menos pura) dentro de su obra. En cambio, los otros dos tipos (novela, romance) son los que mejor pueden servir para precisar la naturaleza muy peculiar de sus obras. De acuerdo con Frye, la novela se distingue del romance en que tiende a concentrarse en el carácter humano tal como se revela en la sociedad. La conocida definición de Stendhal (“un espejo que se desplaza por un camino”) corresponde con la mayor felicidad a este tipo. Por eso, en tanto que un novelista puede estudiar desde dentro a un personaje (y en buena medida la novela es novela psicológica), el autor de romances no puede hacerlo ya que no crea personajes individuales (“verdaderas personas”) sino figuras arquetípicas. Estas figuras no reflejan como los personajes de la novela esa sociedad que está fuera del libro. Asimismo, la novela trata de mostrar una serie de figuras (personajes) en una realidad de ficción que es miméticamente fiel a la realidad real, en tanto que los protagonistas del romance (arquetipos) están fuera del tiempo y viven en un contexto rígido.

Es evidente que en su total pureza estos dos tipos (novela, romance) son muy difíciles de hallar. Toda obra concreta, se incline hacia uno u otro tipo, tiende a introducir elementos del opuesto. De ahí que no sea difícil advertir que las obras de Acevedo Díaz no encajan completamente en ninguno de los dos tipos. Admitir esto no significa, sin embargo, negar que en sus líneas generales sus obras puedan ser asimiladas a uno u otro de los dos tipos básicos. Así es indiscutible, por ejemplo, que tanto *ISMAEL*, como *NATIVA*, como *SOLEDAD*, tienden en muchos aspectos hacia el romance, ya que casi todos sus protagonistas son bastante arquetípicos y el diseño de su destino erótico parece prescindir de particularidades históricas muy precisas y se refiere más bien a una situación genérica esencial: el idilio interrumpido por la rivalidad y amenazado por la muerte. En tanto que las otras novelas importantes de Acevedo Díaz (*GRITO DE GLORIA*, *LANZA Y SABLE*) sitúan el idilio de sus personajes en un contexto histórico y social mucho más preciso e irreplicable. Desde este punto de vista, sería posible sostener que las tres mencionadas arriba son romances, en tanto que las dos últimas son novelas.

Habría que hacer, sin embargo, una distinción. *SOLEDAD* está completamente libre de toda referencia histórica y el medio social que presenta es genérico hasta un punto casi límite, en las otras dos obras (*ISMAEL*, *NATIVA*) el contexto histórico y social determina una porción importante de las novelas y marca indiscutible su condición de obras históricas. De modo que en rigor se impondría una clasificación tripartita. Por un lado, el romance más o menos puro del que

sería ejemplo SOLEDAD; en el medio, dos obras que participan por igual del romance y de la novela (en este caso, histórica), ISMAEL y NATIVA; en tercer lugar, dos novelas históricas indiscutidas, GRITO DE GLORIA y LANZA Y SABLE.

Al margen de toda discusión retórica, lo que este ejercicio permite destacar es la diferencia de rumbo esencial entre las distintas obras de Acevedo Díaz. Esta diferencia puede ser iluminada en forma más profunda si se sitúan las novelas en su exacta sucesión cronológica a la vez que se las examina en su contexto literario más preciso. Al empezar a componer el ciclo histórico, Acevedo Díaz tiene como modelo indudable a Walter Scott. Con el narrador escocés la novela histórica asume categoría estética independiente, según ya se ha visto. Pero la hazaña de Scott no se limita a este aspecto indudablemente valioso de su creación. Lo que él hace es tomar el romance que había predominado en los dos siglos anteriores y, sin renunciar del todo a sus privilegios arquetípicos, logra convertirlo en novela. Ese proceso que cumple Scott en las primeras décadas del siglo XIX es, hasta cierto punto, repetido por Acevedo Díaz en las últimas del mismo siglo. A partir de ISMAEL (en que aún sobreviven los elementos del romance) y pasando por NATIVA y GRITO DE GLORIA, Acevedo Díaz consigue en LANZA Y SABLE la forma madura de la novela histórica.

En ese contexto, SOLEDAD representa hasta cierto punto un retroceso. Estéticamente significa la vuelta a una forma (el romance) que ya Acevedo Díaz había superado con el cuerpo central del tríptico. La vuelta, realizada hacia 1890 y en plena posesión de sus facultades creadoras, tiene el carácter paradójico de un retroceso y un triunfo. Porque si bien es cierto que la novela, como forma, es más compleja que el romance, desde el punto de vista exclusivamente literario el romance es una forma poéticamente más pura. Por este camino se podría explicar la circunstancia (ya señalada intuitivamente por la crítica) de que SOLEDAD sea una obra más perfecta que las novelas del ciclo histórico.

Otra iluminación que aporta este análisis: si bien como forma SOLEDAD es más simple, en su misma simplicidad la *nouvelle* sintetiza poéticamente los elementos más perdurables del ciclo histórico. Desde muchos puntos de vista, en SOLEDAD se encuentra el prototipo de ese mundo idílico que Acevedo Díaz pinta, una y otra vez, en ISMAEL, en NATIVA, en LANZA Y SABLE: el mundo rural aún no tocado por la guerra o la rivalidad fratricida. También en SOLEDAD se encuentra, en clave poética, la esencia de esa conflagración que finalmente devora el mundo idílico. En el incendio que destruye los campos de Brígido Montiel está el símbolo del incendio, casi secular, que incendia los campos de la patria. Desde muchos puntos de vista, SOLEDAD es como una síntesis, metáfora narrativa cabal, de la obra entera de Acevedo Díaz.

Con una diferencia. Lo que falta en ella (ese sentimiento de la nacionalidad, ese discurso sobre los orígenes de nuestra tradición, esa voluntad de fundación de la patria) es lo que no podía estar presente de ninguna manera, dada su condición de romance. Pero esa ausencia explícita, más que compensada en la parte didáctica e histórica de las novelas del ciclo histórico, tampoco es una ausencia total. En el diseño poético de SOLEDAD cabe, implícitamente, esa condición arquetípica de la tierra y de la patria que tiene la protagonista. Sin decirlo, utilizando los viejos recursos de la poesía, Acevedo Díaz consigue que en su romance, como en las novelas históricas, esté presente ese poderoso sentimiento nacional que es la cifra y esencia de su obra entera de creador.

NOTA

Este libro tiene su origen en un par de trabajos realizados entre 1953 y 1954. Interesado en elucidar el problema narrativo que plantean las novelas de Acevedo Díaz, publiqué entonces sendos trabajos

sobre ISMAEL y SOLEDAD que por esa fecha habían sido reeditados en la Biblioteca Artigas de Clásicos Uruguayos. Apoyándome en estudios ya tradicionales, de Alberto Zum Felde y Alberto Lasplaces, así como en interpretaciones más modernas y renovadoras (Francisco Espínola, Roberto Ibáñez), intenté señalar con la mayor precisión la naturaleza de ambas novelas. Por esa misma época, José Enrique Etcheverry y Omar Prego Gadea publicaron en las páginas del semanario *Marcha* (cuya sección literaria yo dirigía) estudios que, en más de un sentido, anticipaban puntos de vista semejantes a los expuestos por mí en aquellos trabajos iniciales. A partir de estos trabajos, desarrollé en Londres (entre 1957 y 1958) un estudio entero de la obra narrativa de Acevedo Díaz, estudio que debí interrumpir en beneficio de ocupaciones más urgentes. En 1963 pude recoger en un pequeño volumen, titulado tal vez excesivamente EDUARDO ACEVEDO DÍAZ (Montevideo, Ediciones del Río de la Plata), los dos estudios iniciales. En 1965 prepare para la Biblioteca Artigas sendos prólogos a NATIVA, GRITO DE GLORIA y LANZA Y SABLE, por iniciativa del Profesor Juan E. Pivel Devoto. Ahora recojo en una sola unidad el resultado de estos años de dedicación esporádica a un tema que me parece central en las letras uruguayas. No quisiera terminar esta nota sin agradecer una vez más tanto a Etcheverry, como a Prego Gadea, como a Pivel Devoto, el variado estímulo que me han dado para completar este libro.

Emir Rodríguez Monegal

Montevideo, 28 de julio de 1968.