

ÁNGEL RAMA IDEOLOGÍA Y ARTE de Eduardo Acevedo Díaz en El Combate de la Tapera

1. Valoración y ubicación

No hay en la literatura narrativa de nuestro siglo XIX un cuento que pueda parangonársele: es la joya de nuestra cuentística decimonónica y es una de las piezas indispensables en cualquier rigurosa antología del cuento uruguayo. Antes que Quiroga definiera las condiciones del cuento realista, Acevedo Díaz había dado la pauta estricta de ellas. Una novela despojada de ripios, eso es *El combate de la tapera*, y no solo de los ripios que, para un fervoroso cuentista son las adherencias obligadas del género novela, sino también de los propios, peculiares ripios a que acostumbra el autor en sus grandes novelas.

Ya Ibáñez señaló las que él llamó las dos servidumbres a que se encuentra sujeta la virtud narrativa de EAD, la que "se traduce en la eventual afluencia de un romántico menor, a expensas o en perjuicio de un gran realista" y la que impone "al relato puro, remansos especulativos que encierran una interpretación histórica y sociológica de nuestros orígenes". De ambas está exento *El combate de la tapera* donde la epicidad, voluntariosamente buscada, se ofrece en la mayor desnudez y austeridad, tan despojada del blando sentimentalismo como del didactismo que asoma con frecuencia en sus obras. Si el relatar acciones en estado puro, concediéndoles únicamente a ellas la capacidad significante y aleccionadora, es el meollo irreductible del epos, estamos aquí en su mostración paradigmática dentro de la literatura uruguaya.

Y sin embargo en este cuento ingresa el autor con sus comentarios marginales y está presente el tema sentimental. En cuanto a los primeros, la prudencia de EAD es máxima, tal como si estuviera escribiendo, como en verdad lo hace, sobre el trasfondo de sus frondosas novelas y artículos teóricos cuyo conocimiento parece dar por dado, bastándole entonces la simple alusión, a la que lo fuerza la estructura sintética, veloz, del género cuento, o encontrando la traducción narrativa exacta de sus ideas. En cuanto al segundo debe hacerse un distinguo útil: solo es retórico y convencional cuando elabora relaciones amorosas de personajes que pertenecen a su misma clase social y nivel cultural (donde fácilmente cae en el estereotipo romántico; es en cambio preciso, certero, original, cuando elabora esas relaciones con personajes populares. En parte por lo que señalaba Ibáñez ("los sentidos de Acevedo pierden el poder si no los excita la intuición de lo primario y lo primitivo") y en parte porque en esos casos recobra lo que fue su don propio: la capacidad de observación y de objetivación, que le hacía adherirse a las imágenes del mundo concreto con prescindencia de una conflictual subjetividad que debilitó y entorpeció muchas de sus concepciones filosóficas y estéticas.

El combate de la tapera pertenece al período más fecundo de la vida del escritor, los siete años que van de 1887 a 1893, correspondientes al más prolongado de sus exilios, en tierra argentina, y en los cuales escribe *Ismael*, *Nativa*, *Grito de gloria* y *Soledad*. Fue publicado originariamente en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires que dirigía Mariano De Vedia, en un doble folletín que apareció el 27 de enero de 1892.

Conociendo la costumbre del autor, de dar rápida publicidad a lo que escribía, y conociendo las dificultades económicas de ese tiempo, es posible deducir sin apreciable

margen de error que el relato fue escrito en ese mismo mes de enero de 1892 o muy poco antes. La concentración en el trabajo que distinguía a EAD y la rapidez de su creación, que debe encarecerse doblemente por las pocas horas libres que disponía para su tarea literaria, permiten sospechar que el cuento fue escrito en unas pocas noches de trabajo. Era en ellas que obtenía la tranquilidad y el tiempo necesario para la creación.

Por lo tanto el cuento, del punto de vista de la composición, se sitúa después de *Nativa* e inmediatamente antes de *Grito de gloria* dado que la primera fue publicada, originariamente en *La Opinión Pública*, a partir de octubre de 1889, y la segunda en *La Tribuna* desde agosto de 1892. Más exactamente, *El combate* debió ser escrito: o inmediatamente antes de *Grito de gloria*, como un fragmento introductorio o un material destinado a una novela independiente, o simultáneamente con dicha novela, en una breve interrupción, y concitado por sus primeros materiales, los correspondientes al capítulo primero, "Después de Catalán". Efectivamente, con fecha 1º de julio de 1892, escribe a su amigo Alberto Palomeque: "te diré que estoy a la terminación de otro libro, el que escribo a horas reglamentarias, vale decir, en horas inhábiles para otras tareas más premiosas y de más provecho". Cotejando las fechas es posible deducir que en diciembre de 1891 o en enero de 1892 en que habría sido escrito *El combate*, estaría empezando o planeando *Grito de gloria*. Por su rigor estilístico, por la madurez de su capacidad narrativa, el cuento debe emparentarse a la obra en que su autor alcanza el punto más alto de su carrera de escritor, pero además en *Grito de gloria* se encuentran elaboraciones paralelas, asociaciones estilísticas que refuerzan los vínculos con el cuento y que prueban de qué árbol fue desgajada esta rama. Así en el capítulo IV, "La cruzada" de *Grito de gloria*, se encuentra una descripción nocturna y un breve dialogado que evoca de inmediato parecidos materiales en *El combate*.

Además, como veremos con más detalle, el plan general que se propuso EAD para su narrativa histórica sigue siendo confuso e inseguro, a despecho de los aportes elucidatorios que ha hecho la crítica responsable. Normalmente concentrada en las cuatro grandes novelas, a las que ha manejado como piezas de un orden establecido a priori, ella se ha desentendido de los propósitos internos de la creación acevediana, de sus preocupaciones históricas y políticas tantas veces defendidas con calor. Si encaramos la producción literaria histórica de EAD desde este ángulo nos veremos impulsados a incorporar este cuento, o breve relato, a la serie de sus novelas históricas, como pieza indispensable de una demostración coherente. Su redacción, entonces, no obedecería a un mero impulso momentáneo, a lo largo de la más amplia tarea de composición de sus novelas, sino que respondería a la voluntad del autor para completar el cuadro que estaba edificando y que, si en sus lineamientos más generales es previo a su tarea de escritor, en muchos detalles se fue haciendo sobre la marcha. Es improbable que EAD pensara consagrar una novela entera a su tema, pero aun bajo formas cuantitativamente más reducidas, debía representarlo para que su tesis estuviera completamente expuesta. Por eso, más que una ubicación cronológica del cuento, debemos atender a su asunto histórico para situarlo en la general estructura narrativa de Acevedo Díaz.

Por su asunto, el cuento es la obligada introducción a *Nativa* y *Grito de Gloria* que trazan las rebeliones contra el poder brasileño utilizando como fondo de la acción la insurrección frustrada de Olivera y la triunfante de Lavalleja y los Treinta y Tres orientales. Pero su importancia temática es más amplia que la que correspondería a esta

función introductoria, dado que representa un hito indispensable de la historia nacional, según la concepción que desde temprana edad había hecho suya Acevedo Díaz.

2. Una tesis: la filosofía de la historia de A.D.

Cuando EAD acomete *Ismael* no pretende simplemente evocar en forma novelesca la historia nacional, y su muy citada frase en la introducción de Lanza y sable ("se entiende mejor la "historia" en la novela, que en la "novela" de la historia), desgajada de su contexto, ha permitido formularle críticas equívocas, como la de Zum Felde lamentando que no hubiera escrito una novela dedicada a la gesta artiguista, con lo que hace eco al pedido de los libreros montevideanos que en la época le reclamaban unos "episodios nacionales". Nada más lejos de la concepción acevediana que la invención histórica de Galdós. No pretende él narrar novelescamente la historia nacional; ni siquiera, en el sentido tradicional scottiano, hacer novela histórica. Curiosamente esta errónea interpretación de su trabajo viene de muy lejos y ya se la puede encontrar en vida del autor. En su ensayo agríndice sobre la personalidad de AD, Alberto Palomeque afirma en 1901 que él "debe al país lo que resta de Sarandí y Rincón de las Gallinas hasta la sanción de la Carta fundamental en 1830; y le debe también, en forma de libro, la invasión inglesa y la época del año 11 al 21". Para hablar de historia nacional tuvo AD numerosas oportunidades que no desaprovechó, revistas y libros; pero para sus novelas era otro el enfoque.

Su propósito es interpretar la historia uruguaya, para probar una tesis filosófica, referida exclusivamente a un solo asunto: la formación del espíritu nacional. Saber cómo y por qué comenzó a emerger del magma colonial una entidad independiente, distinta, que fue llamada la "nación oriental", cuáles eran sus características propias y con qué sello marcaba —a su entender en forma definitiva— a la sociedad que adquiriría vida autónoma a partir de 1830. No es original en su preocupación, puesto que este es el asunto que absorbió las energías intelectuales de los hombres de su generación, que fue la primera conscientemente nacionalista del país. Hoy nos parece comprensible que hayan sido los jóvenes racionalistas que emergen después de 1865, —como los define Ardao— quienes se propusieron establecer lo que AD llamó "el concepto racional del patriotismo", tanto vale decir, asumir en la conciencia y explicar intelectualmente la vivencia o, más exactamente, la pasión de lo nacional.

Esta posición la comparten los intelectuales del período, incluso aquellos que no participaron del ideario racionalista y que se manifestaron contra él, demostrándose así la amplitud y la urgencia de estos planteos. En Carlos María Ramírez, en Francisco Bauzá, en Juan Zorrilla de San Martín se encontrará la misma interrogante sobre la formación de lo nacional, sustentando sus obras mayores. Y en todos ellos se podrá observar cómo su concepción de la nacionalidad está teñida, implícita o explícitamente, por los problemas del momento o por las ideologías que mueven a sus autores: toda concepción de la historia es pasible de historicismo, y esta lo fue en grado máximo por cuanto nació de la necesidad de explicarse una sociedad que, sin que sus autores lo previeran, llegaba a su fin pues estaba en proceso de interna transformación.

Pero dentro de esta tendencia epocal, Acevedo Díaz guarda su originalidad interpretativa por cuanto los temas que elige no serán los mismos de un Bauzá (interesado en la emergencia del nacionalismo dentro de la estructura colonial y descubriéndolo por

lo tanto imbricado en corrientes hispánicas) o de un Ramírez (interesado en la obra intelectual de la personalidad, —Artigas—, e inclinado a rescatarla independientemente del juego de los partidos políticos tradicionales, para situar la nacionalidad en un campo más amplio que el de las banderías del momento). Si la interpretación de AD coincide con algunas dominantes explicativas de su tiempo y si su método responde a la influencia de Guizot y al magisterio de Desteffanis, integrando por lo tanto lo que Oddone llama "la línea de los apologistas de la historia filosófica", a la vez es original por su peculiar estructuración filosófica de los orígenes nacionales y por el hecho de aplicar esta concepción a una materia distinta: la narrativa.

En esta disciplina, que es la suya específica, comienza por concebir la literatura como un servicio público destinado a la colectividad, a la cual debe proveer de explicaciones y de imágenes ideales que la ayuden a integrarse racionalmente en un nuevo nacionalismo. Probablemente el relativo fracaso de su primera novela, *Brenda*, la importancia creciente que otorgó a la actividad política, y en tercer término un temperamento capaz de apropiarse de los deseos de la "masa cruda", le llevaron a afirmar que la novela debía estar a la altura de su tiempo y de las necesidades de la mayoría del país, no de pequeñas élites ni de imitaciones pálidas de lo europeo. En su artículo sobre "*La novela histórica*" comprueba que "no hay público artístico que pida y clame en la forma que establecía Guy, para demostrar los graves conflictos entre la oferta y la demanda literaria: consoladme – divertidme - entristecedme - enternecedme - hacedme soñar - reír – llorar - pensar", por lo cual "los esfuerzos de ingenio o de habilidad en ese sentido no corresponden al médium"; reconoce que si "el libro de simple imaginación puede no dejar huella alguna, en cambio hay seguridad de que persista y triunfe sobre la general indiferencia la obra que revele, con la posesión de nuestra fuerza, la certidumbre de habernos conquistado el derecho de penetrar con una literatura propia en los dominios de la cultura y del arte", y concluye, —revisando la pobreza del medio—, en la necesidad de obedecer a los reclamos legítimos de la sociedad en su presente hora de desarrollo: "Repúblicas como las nuestras, que viven del trabajo, reclaman de los espíritus cultivados en su iniciativa, labor más proficua" que lo será la de «"servir a la aspiración nacional" y de "coadyuvar con eficacia a engrandecer los destinos". Si al sentar esta tesis AD era consciente de que podía ser reprobado por los pequeños "cogollitos" intelectuales urbanos de los que saldrían *Los palmares* de Ramírez o *Cristina* de Muñoz, al mismo tiempo sabía bien que de este modo alcanzaba a una mayor cantidad de habitantes del país, e integraba la literatura como una función eficaz dentro de la plural acción política que lo caracterizó en su momento. No olvidemos que AD no es un novelista que además interviene en política, sino que se sintió fundamentalmente un político, un caudillo, y la novela fue un instrumento más de su acción poderosa.

La literatura es para EAD un servicio público destinado al entendimiento racional, metódico, de la nacionalidad, con lo cual hace que ella acceda a un tramo superior, con respecto a la creación artística anteriormente conocida en el país. La poesía y el teatro patrióticos de las luchas de independencia habían sido armas de combate destinadas a levantar los ánimos populares; esa misma función habían vuelto a desempeñar en el período de la Guerra Grande ahora al servicio de bandos en pugna, aunque ya contribuyendo a la instauración de la ideología correspondiente a la sociedad burguesa en formación. Con EAD y los demás escritores de su tiempo, pasa a funcionar como un mecanismo de comprensión intelectual de la historia y del destino de la nacionalidad en

un enorme esfuerzo de integración de todo el cuerpo de la sociedad en víspera de los esfuerzos de progreso que se le proponen, elevándose así sobre su anterior instalación exclusivista en alguno de los bandos enfrentados. Si la época se planteó el problema de la nacionalidad, no fue por mero alarde caprichoso o retórico, sino porque se había logrado un nivel de desarrollo económico que revertía sobre las estructuras sociales y políticas e imponía una aglutinación nacional. La acción fecunda que desde fines de la década del sesenta emprende Domingo Ordoñana, baluarte de la Asociación Rural, es índice de la nueva exigencia económica que impone la revisión y la mayor eficiencia de las ideologías. En primer término, un nuevo nacionalismo. Dentro de él es cierto que se prolongan las desavenencias partidarias, pero se reconoce que solo pueden existir como partes de un conglomerado mayor, la nación, que las absorbe y las obliga a transformarse evolutivamente.

El propósito de AD fue coherente y explícito desde sus comienzos. En 1889 escribe a Palomeque explicándole que se ha propuesto con sus novelas: "un estudio etnológico, social y político de nuestro país, por el cual intento hacer resaltar los linchamientos vigorosos de su historia que trazan su fisonomía propia y diseñar de un modo indeleble sus propósitos e instintos nativos".» Lo primero a destacar es la idea del plan, no al nivel de si se trata de una trilogía o una tetralogía, que es de competencia muy superficial, sino al nivel de la supeditación de la materia literaria a una interpretación que él define como "etnológica, social y política" aunque en definitiva corresponde a una filosofía de la historia que es donde se muestra con más evidencia el remanente romántico en que se movía este realista. Cuando llega a sus manos *Beba* de Reyles lo que de ella realmente le molesta es que se trate de una mera pintura de costumbres, que el autor no se haya preocupado del valor "documentario" —que para AD vale como interpretación histórica—, y que por lo tanto se haya limitado a exponer la vida de algunos personajes típicos sin tratar de dar la razón de su naturaleza y costumbres, o sea, —deducción característicamente acevediana sobre la que insiste en el prólogo de *Lanza y Sable*— el análisis de sus orígenes para desentrañar su evolución posterior: "Hubiera sido aceitado en el inteligente novelador, a quien le sobra espíritu de observación, un estudio previo de esas transformaciones sucesivas, o por lo menos un análisis de causas filosóficas que las exhibiese grado a grado, para demostrar dos cosas muy interesantes: la razón de ser genealógica de los mismos modelos que nos presenta en su hermoso libro, y la razón de lo que los sociólogos llamarían atavismos o reversiones parciales hacia los instintos de barbarie en los progenitores".

Aunque AD tendió a estimar que su análisis tenía un fundamento científico y de ahí sus frecuentes apelaciones a la sociología que comenzaba a organizarse como disciplina independiente, su tarea revierte de preferencia a una concepción filosófica. En el texto sobre Reyles habla explícitamente de la búsqueda necesaria de "causas filosóficas" para entender el tipo humano —el gaucho— y sus costumbres. En el mismo sentido se expresa en el citado prólogo a *Lanza y sable*, donde dice que la novela, a diferencia de la historia, "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". Si interpretamos estos textos —así como otros concomitantes de sus escritos políticos e históricos, en particular *El mito del Plata* —encontraremos que para AD la novela otorga una libertad mayor que la historia a los efectos de una interpretación filosófica. Los

hechos históricos le resultan vacíos de significación y contenido si no se establece entre ellos una relación explicativa que, obligadamente, responde a una concepción filosófica.

Pero como su tema es la formación del espíritu de nacionalidad, tanto vale decir de una convicción, pasión o creencia que solo puede existir válidamente dentro de amplios conjuntos de hombres, —la colectividad oriental o la "masa cruda" como él llamaba a los integrantes de la sociedad rural—, solo podrá descubrir las certificaciones de esa nacionalidad embrionaria en las acciones multitudinarias. Obviamente, solo la podrá encontrar entonces en las acciones militares, cada una de las cuales valdrá por el mayor o menor acercamiento que expresen a ese irregular proceso de afirmación de lo nacional.

La historiografía nacional posterior al 1900 (con Eduardo Acevedo, con Pablo Blanco Acevedo, con Héctor Miranda) comenzará a preocuparse de las ideas, de los procedimientos administrativos, de la gestión diplomática y política, iniciando un suave alejamiento de las coyunturas puramente militares que en cambio dominan la actividad de los historiadores del período nacionalista del XIX. Ocurría que para estos últimos los asuntos importantes eran el choque de la nacionalidad con las fuerzas extranjeras así como los choques internos de sus partes, vistos todos en función del ejercicio de la fuerza bruta o de la gestión personalista —y por lo tanto psicológicamente comprensible— de sus jefes o caudillos. Esta historia "fáctica" tuvo en Acevedo Díaz un acendrado cultor, mucho más conservador en este aspecto que sus contemporáneos, en gran parte por el peso admirativo que en él tuvo lo que podríamos llamar "la lección del abuelo", el general Antonio Díaz, autor de una crónica fáctica de la independencia nacional. Así lo demuestran sus novelas, que rotan sobre grandes hechos de armas, y sus diversos escritos rememorativos del pasado nacional, lejano o cercano, desde Las Piedras o Ituzaingó hasta Sauce, Manantiales o Perseverano.

Solo una parte del material disperso en diarios y revistas consagrado a estos sucesos, el correspondiente al primer tercio del XIX, será recogido por él en *Épocas militares de los países del Plata* (1911), donde lo define como "una corta serie de episodios culminantes de índole militar como jalones que señalan largos espacios a recorrer en la historia política de dos pueblos". Las acciones militares son para él los jalones, los elementos de sostén de la historia política nacional, dado que en ellas se expresa el esfuerzo de una colectividad entera, —no solo de algunas personalidades grandes—, y porque ese esfuerzo testimonia la verdad más honda y las orientaciones rectoras del conglomerado social, puesto que pone en juego para demostrarlo su propia existencia.

El pasado nacional, y mejor aún el correspondiente a la Patria Vieja, se presenta al observador primario como un tejido fáctico tupido donde se suceden, casi sin solución de continuidad, los combates y los enfrentamientos. Puede parecer una serie caótica —y así muchas veces se aprende la realidad en su primer surgimiento dentro de la conciencia— a la que solo cabe imponer un registro cronológico y una descripción lo más objetiva posible. Esta, que es la función del cronista o del testigo ocular, se puede percibir en la obra de los primeros historiadores patrios y de los memorialistas. Pero es otra la actitud de la generación racionalista a que pertenece EAD, cuyos integrantes se

sitúan frente a ese tejido parejo y caótico y se disponen a ordenarlo de acuerdo con una intención explicativa.

Casi desde la adolescencia AD hace suyo un ordenamiento que pertenece a todos y a nadie, y que responde a la emergencia, a lo largo de las guerras de independencia, del sentimiento de la nacionalidad que para él tendrá un fundamento étnico, se generará dentro de los instintos, se expresará en los caudillos, obedecerá a una ley de cambio, se plegará al principio viquiano del progreso social, y admitirá como una sombra la permanencia bárbara y pasional junto a un proceso de evolución y ascensión civilizadora. En un texto juvenil, que escribe durante la campaña de Timoteo Aparicio en el momento del combate de Mansevillagra, medita ante el campamento dormido en vísperas de la lucha; reflexiona, él, intelectual montevideano, sobre las fuerzas potentes y casi bárbaras que están haciendo la guerra y en quienes ve una imagen fiel de las que actuaron en las guerras de independencia. Como su alter-ego Berón (en *Nativa y Grito de Gloria*), se hace la dolorosa pregunta de si esos hombres analfabetos, a veces sanguinarios, de increíble valor, los "harapientos altivos", son partícipes del mismo credo que alienta en él, joven ciudadano que ha abandonado la Universidad para seguir las "montoneras" de la última guerra gaucha, la llamada "revolución de las lanzas". Y en ellos encuentra un eco de aquella pasión instintiva por la patria, el localismo de los gauchos que hicieron la independencia y contribuyeron a echar los cimientos de una nacionalidad embrionaria.

Dice el AD de los 20 años: "Miradlos: duermen sobre la yerba de los campos, serenos y tranquilos con la calma del valiente, con la sonrisa amarga del que mucho ha sufrido y mucho ha esperado... La espada al costado, la lanza en la cabecera, el fusil al brazo, la mano bajo la cabeza tan llena de fiebre, tan fogosa y delirante... No hay duda es la raza de Artigas, la raza que sucumbiera heroica en los valles del Catalán y renaciera soberbia en el Sarandí. Quisiera penetrar el sueño de esas conciencias varoniles y descubrir lo grande o lo pequeño de su misión. ¡Cuánta oscuridad en esas almas agigantadas entre el humo del combate! ¡Cuánto misterio profundo en la inmensidad de esa sombra!..." El esquema interpretativo estaba, pues, ya establecido en la adolescencia del escritor, y no hará sino perfeccionarse y completarse a lo largo de los años, sin tener variación fundamental. Según sus términos, hay una serie de hechos militares que, enhebrados hábilmente, permiten seguir el proceso de la idea nacional. La forma más precisa del teorema interpretativo de la historia patria está en la serie de sus novelas. En ellas se despliega una interpretación de la historia que comporta cuatro grandes períodos, dentro de cada uno de los cuales distinguirá entre los momentos germinales donde el significado y la energía están concentrados, y la posterior expansión de esas fuerzas en un desarrollo evolutivo. De esos cuatro períodos veremos brevemente los tres primeros.

El movimiento de Asencio da testimonio de la espontaneidad del afán de independencia contra la dominación española, no tanto como reclamo de libertad y de derechos, en el significado dieciochesco que historiadores posteriores han descubierto a ese movimiento, sino como afirmación del amor localista por el pago, germen del concepto racional de patriotismo; la batalla de Las Piedras es la coronación de este esfuerzo primigenio de la nacionalidad que, con el apoyo de los auténticos hermanos, o sea los ciudadanos de la banda occidental del río, demuestra la vocación de independencia con respecto a los españoles y la prueba con sangre. Todo el ciclo artiguista está contenido en este esfuerzo inicial, y no es más que el desenvolvimiento gradual de aquella semilla.

Por eso AD no se considera obligado a analizar ninguno de los aspectos de la gesta artiguista, máxime cuando él creyó que los períodos históricos se comprenden mejor cuando se revierte a sus gérmenes. El análisis de Asencio y Las Piedras, —y, por imposición de la verosimilitud histórica, de los sucesos intermedios, como la toma de San José—, de las fuerzas que allí operaron, de las costumbres y la idiosincrasia de la colectividad rural, contiene en la forma más concentrada y prístina, todo el desarrollo ulterior hasta 1816.

El segundo período es la resistencia al invasor portugués, nueva prueba del afán nacionalista, y prueba más dura que ninguna porque aquí los "orientales" actúan solos, sin ayuda y aun traicionados por los hermanos porteños, y se enfrentan a fuerzas mucho más poderosas. Su derrota, que AD tipificará en el combate de Catalán, uno entre los muchos combates de las operaciones contra los portugueses, aunque el tradicionalmente más sangriento, sirve para probar la vocación de independencia nacional de los orientales. En las imágenes narrativas que trasuntan este empeño, deberá ponerse el acento sobre el más alto heroísmo, y solo se podrá aseverar sin vacilación que pervive el localismo patriótico si en la lucha se llega a la muerte y a la inmolación plena de los habitantes. El esquema de *El combate de la tapera*, como veremos, responde a esta mostración interpretativa, y el aniquilamiento del destacamento deberá ser completo: la sangre de los quince hombres y las dos mujeres es necesaria para dar fe del impulso nacional. La ferocidad del combate estará sostenida por otros dos argumentos implícitos, de índole histórica y política más moderna. Uno es la elección de las influencias extranjeras que hace AD: luego de afirmar, previamente, la vocación de independencia que nace de una formación nacional autóctona, debe elegir entre las dos fuerzas custodios del país desde su independencia, —la Argentina y el Brasil— y siempre se inclinará, como la corriente "nacionalista" a la que pertenece, del lado argentino, por lo cual su oposición a la ingerencia brasileña (portuguesa en su cuento) es mucho más acerva y sostenida. Agréguese el segundo argumento: *El Combate de la Tapera* proyecta hacia el pasado una experiencia decisiva en la formación de EAD, miembro de un hogar blanco y blanco él siempre, en forma muy decidida y polémica: el recuerdo de la intervención brasileña de 1865 traída por Flores y la resistencia heroica de Paysandú dirigida por un Leandro Gómez que de inmediato entró a la leyenda. A la muerte de Belisario Estomba, Acevedo Díaz pronunció a nombre de los jóvenes nacionalistas la oración fúnebre; con estilo grandilocuente, evocó la intervención que le había cabido en la defensa de Paysandú a quien fuera su compañero de armas en el 70. El modo en que recuerda y potencia al nivel homérico, la resistencia "nacional" y "nacionalista" de Paysandú contra la invasión brasileña., el heroísmo de Estomba y los orientales que dieron su vida en esa ocasión, podría muy bien aplicarse al anónimo combate del destacamento oriental guarecido en una tapera luego de la derrota del Catalán en 1817, demostrando así la continuidad histórica de un pensamiento que viene desde los orígenes de la nación. Dice en su pomposa oración fúnebre: "El que en ella duerme con el sueño de los héroes, viósele un día, señores, viósele sobre la barricada de la nacionalidad moribunda, en la que agonizaban de una manera tremenda los hijos denodados de la patria, agitar la bandera immaculada que solo los paladines empuñan en los momentos fulgurantes de la fiebre homérica; viósele sí de pie en el baluarte de la independencia sacrosanta levantando en medio de los feroces entreveros humanos, la enseña esplendorosa de la libertad, viósele erguir sobre los escombros cuando extrañas legiones avanzaban tronando sus cañones,

para hacer resonar la épica trompa de las uruguayas glorias! Para lanzar la última palabra de los republicanos destinos, para morir señores, inundado con los rayos de la justicia, con la sanción sublime del Dios de las batallas, con la gratitud eterna de los pueblos libres, con el esquiliano heroísmo de la suprema hora; para salvar la sagrada herencia de nuestros viejos padres, al derecho degollado sobre los muros de la ciudad valiente, al porvenir huérfano de esperanza!"

El tercer período es el levantamiento contra la dominación brasileña y su esquema imita en todo el que Acevedo Díaz utilizara para el levantamiento contra la dominación española en *Ismael*, a saber, la presentación del movimiento en dos instancias sucesivas y progresivas, aunque las dos de modo más elevado que en el primer caso. Es, primero, un movimiento enteramente espontáneo, circunscripto a los orientales y a sus escasas posibilidades, el de Leonardo Olivera, que repite el alzamiento de Asencio con sus mismos rasgos populistas, toscos, inmaduros y frustráneos; en segundo término, es la cruzada lavallejista que corona en Sarandí. Sarandí y no Ituzaingó, como una preocupación de simetría podría haber conducido a establecer y se lo ve en textos de la época, ya que Sarandí da la medida de la resistencia nacional, de sus fuerzas y de su cohesión para oponerse al invasor brasileño, en tanto Ituzaingó incluye la intervención porteña, sin contar que acarrearía el episodio, tan debatido, de las charreteras de Oribe. Sarandí es el puro triunfo oriental contra el enemigo, la esplendente demostración del impulso nacional. La preocupación de encarecerlo en esta acepción patriótica, como un grado más elevado en el proceso de formación del espíritu nacional, explica el desmerecimiento que con tesón cumple el autor de la vocación unionista de la cruzada, explicando una y otra vez por cálculo estratégico las proclamas de Lavalleja en favor de las Provincias del Plata que culminan en la declaratoria de la Florida.

Sarandí debe ser una réplica simétrica de Las Piedras, pero en un grado más acentuado, y debe coronar el impulso nacional de la orientalidad, que a lo largo de unos quince años habría conseguido emerger ya constituido de la estructura superficialmente homogénea de la Colonia. De ahí la preocupación de AD por mostrar la unificación nacional. Se demuestra en la participación de los tres lugartenientes de Artigas —aunque desconfiadamente vinculados— Lavalleja, Oribe y Rivera, y por la integración de las tropas con todos los estratos sociales y étnicos, poniendo juntos "el blanco, el cobrizo y el negro en noble fraternidad" y pintando un cuadro histórico en que nada falta "para ofrecer una idea acabada y real de la calidad de los elementos de una sociabilidad singular llamada a reproducirse y perpetuarse" (*Nativa*). La acción de Olivera y la cruzada lavallejista, funcionan como la revancha de la derrota del Catalán, de la resistencia empecinada y trágica de las huestes artiguistas a la invasión portuguesa: "a la lanza ya rota de Artigas debía suceder lógica y fatalmente el sable de Sarandí" (*Nativa*). Como mal se hubiera podido establecer la vinculación mediante los jefes patrióticos que desertaron las filas artiguistas en aquel momento, el lazo de unión está dado por el gauchaje que había peleado con Artigas y en especial por los indios. De ahí la función específica que cumple Cuaró dentro del general teorema histórico que sostiene la narración histórica de Acevedo Díaz. "Cuaró se distinguió en varios combates sangrientos; recibió en Corumbé ¿res heridas y una lanzada feroz en Aguapey" pero es en el "desastre de Catalán" donde da plena muestra de su heroísmo: "viósele con unos pocos jinetes cargar y "recargar" como un toro a la caballería lusitana, y quedarse luego a la retaguardia de su jefe en retirada siempre agresivo y rugiente, hasta que cerró la noche

y con ella acabó la persecución implacable". "En esa noche triste fue ascendido a teniente". La gesta de Cuaró se hizo en los últimos combates artiguistas contra los portugueses, esos combates que AD centraliza en la imagen terrible de Catalán, y es lógico que sea ese recuerdo el que mueve su lanza rencorosa cuando actúa a las órdenes de Olivera. Dos veces se le ve en la prodigiosa descripción del combate, peleando y alentándose con recuerdos: "iba gritando: ¡Corumbé!... ¡Catalán... ¡mata!... ¡mata!..."; "las voces de Cuaró que seguía gritando en el combate en fatídico dúo con el toque a degüello: "¡Arapey!... ¡Aguapey, ¡viejo Artigas!... ¡mata!... ¡mata!..."

Al considerar este tercer período del esquema interpretativo de Acevedo Díaz, reunimos en una sus dos novelas, *Nativa* y *Grito de gloria*. La relación narrativa íntima que muestran fue siempre observada y recientemente la razonó Rodríguez Monegal. Con tino ya había opinado Zum Felde que ellas debieran haberse integrado en una sola obra, aunque para insistir en el criterio, que ya hemos anotado como erróneo, de la consagración de un volumen a la gesta artiguista. Dice Zum Felde: "puesto que los asuntos de *Nativa* y *Grito de gloria* son casi idénticos, siendo la más importante la segunda, pudo el autor refundir en esta algunos elementos propios de la primera; así se hubiera ganado en lógica y en equilibrio estético". Es posible. Sobre todo se hubieran salvado las muchas debilidades de *Nativa*, en particular la importante parte que concede al tema amoroso, convencionalmente desarrollado. La explicación del alargamiento y la falta de concentración significativa que muestra AD en *Nativa* puede atribuirse a que en ella descargó un abundante material autobiográfico. El estudio de los diversos incidentes de la actuación de AD en la revolución Tricolor y sobre todo en la revolución de Timoteo Aparicio, permite comprobar las constantes transposiciones novelescas y proyecciones simultáneas al pasado que ha hecho de su experiencia viva. Pero además ese alargamiento, que dará dos novelas en vez de una, deriva de la introducción de la historia, en su real acumulación objetiva de episodios, dentro del teorema explicativo que solo desearía elegir los puntos claves. Entre Asencio y Las Piedras hay muy poco tiempo, y lo hay mucho mayor entre la insurrección de Olivera y la de Lavalleja. El extravío de Berón, junto con Cuaró y Felipe, la inserción de la vida de los matreros y del episodio amoroso, cubre ese período, al que AD se ve obligado —en la rígida tendencia suya al historiador que a veces vencía la tendencia del escritor hacia las elipsis y los manejos arbitrarios de la historia— una vez que ha elegido el movimiento de Olivera para establecer la simetría con el de Benavides. De ahí que las dos novelas (*Nativa* y *Grito de gloria*) nacen de la frustración del narrador y del triunfo del historiador, quien en este caso rellena con el esquema sentimental y con el esquema autobiográfico.

Dejando de lado el cuarto período del teorema de AD, referido a las guerras civiles y a la división de la nacionalidad en bandos opuestos, tema que asomando en *Grito de gloria* tiene su principalía en *Lanza y sable*, y tema que merece más largo examen que aquí no cabe, sin contar con que puede sospecharse que AD lo dejó inconcluso, recapitulemos estos tres períodos.

En ellos está contenida la tesis de AD sobre el nacimiento y desarrollo de la nacionalidad oriental, centralizada en una serie de acciones militares donde un pueblo, al ofrecer su sangre, expresa del único modo que puede hacerlo, instintivamente, pasionalmente, sus ideas: Asencio y Las Piedras son el primer tramo, de emergencia primero ruda y luego sistemática del espíritu nacional, aún embozado en el espíritu

conjunto del virreinato rioplatense en oposición al español; Catalán marca con su sangre popular la vocación nacional llevada al extremo del sacrificio, contra el enemigo mayor del período independiente, que es el vecino portugués-brasileño; Olivera y Sarandí muestran la expansión victoriosa del impulso nacional que redime la sangre vertida en Catalán e impone la independencia, dando lugar a la expansión de una raza original donde se mezclan diversas sangres, aunque todas al servicio del blanco. Esta tesis responde tanto a las influencias dominantes en el momento histórico de la formación de Acevedo Díaz, como a un esfuerzo suyo, propio, original, de plasmar el vasto, complejo, mal conocido material del período de la independencia, dentro de una filosofía que hiciera resaltar la causación de las energías progresistas y su orientación ideológica. Esta originalidad se reconoce más íntegramente, si atendemos a la descripción de las ideas históricas del período que hace Pivel Devoto en *De la leyenda negra al culto artiguista*: "a través del temario de las reuniones del Club Universitario, se percibe claramente la tendencia de la época a considerar que la historia del país comenzaba en 1825. El estudio de la América indígena, la glosa de la revolución de Mayo, la exaltación de la cruzada de los Treinta y Tres, fueron las cuestiones que, al margen de los temas de historia universal, suscitaron el interés de los asociados". Entre ellos, como fundador del Club en 1868 y como asiduo participante hasta el conflicto que en 1873 (con motivo del recital poético en que Washington Bermúdez leyera su poema sobre la Defensa de Paysandú) lo apartara del organismo, se cuenta a Acevedo Díaz, quien ya entonces, por los textos que publica en esos años, entre ellos el citado durante la revolución de Aparicio, (en junio de 1871), afirma nítidamente los orígenes de la nacionalidad en la gesta artiguista cuyo arranque novelará en *Ismael*. Y desde sus 19 años afirmará que Sarandí no es el comienzo de la historia nacional, sino "el término de nuestra vía dolorosa", o sea el fin de la gestación nacional.

La tesis de Acevedo Díaz se abrirá paso, coincidirán en ella los historiadores y se deslizará a esa tierra de nadie donde las ideas son de todos. Es bien curioso encontrarla expresada por Luis Alberto de Herrera, bien alejado por cierto de AD, en su libro de 1901, *La tierra charrúa*. Algunas transcripciones muestran casi un resumen del esquema que sostiene la creación narrativa de AD, escrita entre 1887 y 1893. Dice Herrera: "Sarandí fue una victoria netamente oriental como su hermana menor la victoria de Las Piedras. Esas dos batallas guardan nuestras fronteras, pues fueron idénticas y decisivas en sus ulterioridades. Con la una compró Artigas el apoyo porteño y con la otra ganó Lavalleja la alianza argentina". "Pero, más aún: ese fiero encuentro tuvo el mérito, único, sin rival en días posteriores, de asociar en el mismo instante y bajo la misma voz de mando a los que ya eran jefes de partido. Lavalleja, Oribe, Rivera, cada cual con su prestigio propio y típico, estuvieron aliados, hermanados en el campo de Sarandí, como jamás volverían a estarlo en vida, como indudablemente aún no lo están en el corazón de sus mal agradecidos descendientes". Para subrayar aún más la similitud de conceptos, también Herrera destaca el carácter intermedio de Catalán, y su vinculación revanchista en los sucesos posteriores: "Es que vengaban, haciendo lujo de entusiasmos, frenéticos, los desastres del lustro adverso, las horas amargas de Corumbé, del Catalán y de Tacuarembó. Tal vez el espíritu de Artigas movía el brazo de aquellos valientes que eran en ese día instrumentos de superiores e inmutables designios". Sí, el brazo de Cuaró, por ejemplo.

3. Catalán: "con pasión y con divisa".

La invasión portuguesa de la Banda Oriental se inició en agosto de 1816, ya reunidas las poderosas y avezadas fuerzas transportadas desde Europa. Si bien será siempre exitosa, y los primeros, duros golpes contra el ejército artiguista, le aseguran en poco menos de seis meses la posesión de la ciudad de Montevideo y el dominio de la zona sur del territorio, la empeñada prolongación de la resistencia patriota insumirá años de combates y escaramuzas, algunas muy sangrientas. La derrota de Artigas en la margen izquierda del Tacuarembó el 22 de enero de 1820 señala el fin de la resistencia sobre el territorio patrio, clausurándose tres años largos de guerra.

De la nutrida serie de episodios militares, AD elige uno para representar el conjunto: la feroz derrota de Andrés Latorre a manos del marqués de Alegrete el 4 de enero de 1817 en las proximidades del arroyo Catalán. Esta elección no es casual, —no lo podría ser en quien está manejando la historia con criterio interpretativo—, y dice mucho sobre la orientación y propósitos de su arte narrativo. Admite una triple motivación: circunstancial, pertinente a una filosofía de la historia, y política. A esta triple índole responde la selección de hechos que caracterizará las novelas históricas de AD.

Circunstancial en primer término. El conocimiento de la historia nacional en el período de formación intelectual de AD, y también en el correspondiente a la redacción de sus obras, distaba mucho de la precisión moderna, sobre todo en lo referente a la época artiguista. Si consultamos los manuales de uso corriente para la educación, los de Isidoro de María (a partir de 1864) y los de Francisco Berra (a partir de 1866) comprobamos que, aun variando diametralmente el juicio que motivan los sucesos, ambos registran los mismos hechos. La invasión portuguesa se reduce a los combates de India Muerta y de Catalán, donde estiman queda destruida la resistencia oriental, permitiendo el desplazamiento del ejército de Lecor que entra en Montevideo el 20 de enero de 1817. La información tampoco es segura. Berra, en las dos primeras ediciones del *Bosquejo* (1866 y 1874) atribuye la conducción de las tropas en Catalán a Artigas: "y abandonado a sus propios recursos trabó una batalla con las tropas mandadas por el general Curado en las márgenes del arroyo Catalán en donde perdió la acción después de un descalabro horroroso".

La mención de Catalán como símbolo de la vencida resistencia al enemigo, que encontramos en AD desde su primera juventud, podría atribuirse a esta lección de la historia, la más divulgada en esos años, si no fuera que posteriormente, mucho antes de la redacción de sus narraciones históricas, nuevos datos, más precisos, se agregan a aquellos sumarios escolares. Ya en la discutidísima tercera edición ampliada del *Bosquejo* (1881), Berra agrega sobre Catalán no solo el dato que usará AD ("los valientes defensores de la independencia oriental perdieron mil hombres") sino que enumera varios hechos de armas posteriores, incluso el que cierra la resistencia: la derrota de Artigas en Tacuarembó. Pero además AD dispuso de una historia nacional casi de propiedad privada, por la que tuvo suprema veneración y a la que se refirió en numerosas ocasiones: las Memorias de su abuelo, Antonio Díaz. Por su correspondencia de la época del exilio en Argentina, cuando escribía sus novelas, sabemos que estaban ya en su poder los extensos manuscritos para los que decía tener en su sala un altar, habiendo intentado reordenarlos para una edición, y habiendo publicado varios fragmentos desde 1873, en *La Época*.

Las *Memorias* de Díaz (aún inéditas) son una crónica bastante objetiva de los hechos, con insistencia sobre algunos episodios en que intervino como protagonista (desde los siete jefes engrillados remitidos a Artigas hasta la batalla de Ituzaingó pormenorizadamente contada) y allí puede encontrarse un menudo detalle de los diferentes combates contra los portugueses, desde India Muerta hasta Tacuarembó que, dice Díaz, "fue el último esfuerzo hecho en aquella época para sacudir el yugo del extranjero". Por lo tanto AD tuvo que conocer con bastante aproximación ese fragmento de nuestra historia; lo demuestra el Cuaró de *Grito de gloria*. Si en vez de responder "Tacuarembó", como hoy podría hacerse a la pregunta sobre cuál fue el símbolo de la resistencia patriótica a los portugueses, o "India Muerta" como se ha hecho, AD prefiere "Catalán" es por otros motivos que los circunstanciales derivados de su formación adolescente.

De filosofía de la historia en segundo término. AD no hace historia, sino que la interpreta y valora. No está obligado por lo tanto a la minucia de la información erudita, sino que dispone de un margen de opción bastante grande, siempre que así no violente la verdad, para establecer la topografía del tiempo pasado marcando las cumbres y los valles. Ya en su conferencia de 1873 en el Club Universitario, sobre "La civilización americana", decía: "la ciencia moderna, apartándose por completo de los sucesos cronológicos y de las áridas nomenclaturas biográficas, solo se sirve de ellas para investigar las causas que motivaron los inmensos males de los pueblos y señalar con certero juicio la hermosa senda de paz y libertad a las generaciones del porvenir".

De conformidad con tal principio —tal libertad riesgosa— y considerando que su propósito es mostrar la formación de espíritu nacional, lo que implica elegir las coyunturas en que la "masa cruda" se sacrifique por ciertas ideas, es posible un primer entendimiento de la preferencia por Catalán. Lo heroico y lo salvaje de ese combate, la nutrida participación de los orientales, el denuedo infatigable de los batallones desharrapados, el altísimo precio en vidas que costó la derrota, contribuyen a crearle una aureola de grandeza que había de seducir el temperamento impetuoso, romántico, del autor. En ese combate, como en Las Piedras, como en Sarandí, y como en los movimientos totalmente espontáneos que le sirven de anuncio, (Asencio y la rebelión de Olivera en Maldonado), AD encontraba al pueblo en armas, violentamente movido por el instinto localista e independiente.

Pero como en esa serie trágica de 1816 a 1820 hay otros muchos momentos de rasgos parecidos, como quizás ninguno alcance, por la atroz, definitiva sensación del fracaso de un largo ciclo heroico, la dramaticidad del combate de Tacuarembó en que se desmorona el empecinamiento de Artigas, hay que recurrir a una tercera motivación, esta de índole política, para comprender la elección de Catalán como símbolo de la resistencia.

AD fue un político militante, al servicio de un partido, —del mejor sector de su partido,— que actuó siempre en consonancia con esta posición. Su narrativa histórica es emanación de tal comportamiento militante, por lo cual estará siempre sostenida por una convicción política. Su actitud, desde que inicia *Ismael* hasta que pone el último punto a *Lanza y sable*, es la de un político reinterpreta la historia desde su ángulo partidista, o sea que actúa, exactamente al contrario de lo que dice en las primeras páginas de *Lanza y sable*, "con pasión y con divisa". No puede evitarlo, aunque es evidente que, desde la

perspectiva del nacionalismo superior en que se colocó por obra de su actitud principista, se esforzó por guardar una máxima objetividad. Pero ella era parte de su ideología política y, como el pez dentro de la pecera, no podía ver lo que para nosotros es evidente: su partidarismo acendrado.

Es de sobra visible en *Lanza y sable*, lo que hace paradójica la enseña de neutralismo con que la protege, y también en la última parte de *Grito de Gloria*, porque en ambas se refiere explícitamente a temas políticos. No quiere decir que haga novela política, género que no llegó a conocer, sino que hizo novela histórica partidaria. Allí es flagrante, obvia. Apenas si algo más embozada se la encontrará en las obras anteriores. Su selección de los hechos históricos no solo atiende a la formación del espíritu nacional en la "masa cruda", sino que dentro de ese criterio general él maneja uno particular, que le dice que el auténtico espíritu nacional corresponde a los hombres que luego se encauzarán en el partido blanco, de tal modo que su diagnóstico de la historia del país consiste en pintar el recorrido que va desde el alzamiento popular de Viera y Benavides, pasando por Artigas, por Lavalleja, por Oribe, hasta llegar a Leandro Gómez en el Paysandú heroico que lucha contra el enemigo brasileño tradicional. Ese esquema subrepticio no puede evitar una gran sombra, la de Rivera, y es esta personalidad la que estará siendo juzgada, dura, incesantemente, a lo largo de sus novelas; en la misma medida en que es siempre salvaguardada dentro de una luz admirativa la personalidad de Oribe. En definitiva, para él, Oribe es la emergencia de la idea y el orden por derivación del instinto de la masa que evoluciona con distinto grado a través de los caudillos populares: Artigas y Lavalleja.

La actitud partidista se trasunta de dos modos: o como censura, directa o solapada, de las acciones de Rivera (germen del coloradismo) oponiéndole la conducta para él limpiísima, siempre inmaculada de Oribe (germen del nacionalismo), o mediante un sistema de escamoteo de hechos históricos, en la medida de lo posible, que deja en la sombra la obra patriótica de Rivera y atiende sobre todo a la de Oribe. Este último modo le obliga a sutiles operaciones con los hechos históricos: no pierde una sola oportunidad, a lo largo de *Nativa* y *Grito de gloria* para destacar la "perfidia" de Rivera, al servicio del Imperio brasileño, al mismo tiempo que la acción de Rincón es prácticamente escamoteada. Aún aceptando los mayores extremos de la "duplicidad" de Rivera, es obvio que su personalidad resulta desfigurada al evaporarse u oscurecerse acciones importantes de su vida, y esto es evidente en la selección de los asuntos de *Lanza y sable*. Sobre todo porque no se cumple el mismo principio tratándose de Oribe, a quien dedica el mayor esfuerzo de enaltecimiento que conozca la literatura. La función política de la literatura, no en el plano primario del tratamiento de asuntos políticos, sino como esfuerzo de reinterpretar todas las zonas de la realidad (morales, filosóficas, económicas, psicológicas, administrativas, etc.), para ponerlas al servicio de un ideario partidista, tiene en Acevedo Díaz el más alto exponente de las letras nacionales. El, que era muy sabedor del alcance doctrinario y educador de la literatura, quizás no lo fue tanto del grado de impregnación política en que situaba su tarea que, en conclusión, es típicamente ideológica. No es de los hechos menos paradójales de nuestra cultura que el hombre que con mayor capacidad artística reconstruyera algunos momentos claves del pasado histórico y legara a las generaciones futuras, a nosotros, la presencia viviente de ese pasado (cosa que no pueden hacer los historiadores ni los críticos, sino los poetas y los escritores) lo hiciera desde el ángulo de una ideología política extremada, y ofreciera un

pasado con cintillo, que, sin embargo, podía ser aceptado sin excesivos resquemores, por hombres de distintas convicciones políticas.

Solo en la medida en que la virulencia de la pasión histórico-política se fue disolviendo, al ser anegados algunos de sus planteamientos por el torrente inmigratorio y la nueva nacionalidad que resurge a partir del 900, se debilitó, sin apagarse, la reacción ante los planteamientos partidistas de AD. Pero en su tiempo se vio con claridad el sesgo interpretativo que lo movía y le fue reprochado. Todavía Palomeque, hablando de *Grito de gloria*, llega a afirmar que "el escritor no ha hecho más que llevar al libro el lodo que los hombres de entonces se arrojaron a la cara".

Tal opción explica por qué Catalán. Desde luego no podía ser India Muerta, porque ese combate acarrea la presencia de Rivera. Pero tampoco podía ser ninguno de los combates posteriores al 9 de junio de 1817, fecha del bando de Lecor ofreciendo amnistía a los jefes orientales y que conquistara, entre los primeros, al capitán Manuel Oribe, quien depona las armas y pasa a Buenos Aires. Aunque tardará en seguir el ejemplo, Rivera también le imitará antes de la derrota definitiva de Artigas: será el último en abandonarlo. Catalán era, como Sarandí, el archi-caudillo rodeado de sus sucesores todavía sin mácula, la orientalidad aún integrada, la "masa cruda" en acción. No era desde luego Oribe, como no lo era Las Piedras, pero eran al menos los antecedentes legítimos de donde emanaría, o él consideraría que emanaba, su poder.

No olvidemos que las deserciones al ejército artiguista, que si en su tiempo pudieron haber sido más o menos justificadas por el cansancio de tantos años de lucha cruel, por la ocasional táctica que aconsejaba arriar banderas ante enemigo potente para izarlas en mejor oportunidad, suscitaron muy poco después violentas críticas, como las que AD dirige a Rivera por revistar a la orden del Barón de la Laguna. EAD debía conocer bien este pasaje de las *Memorias* de su antepasado donde dice de algunos desertores: "Desde los primeros días de la invasión se han traspasado al ejército portugués varios oficiales y tropas de las milicias... Estos mismos desertores hacían también mucho daño a los orientales patriotas a quienes delataban y perseguían por su adhesión a la causa de la independencia, pensando como todos los tráfugas recomendarse por tan viles medios al aprecio del extranjero invasor, quien por conveniencia acepta su traición y paga con dinero y con afectada gratitud el servicio que recibe, despreciando con desdeñosa altivez al infame servidor". Sin contar la lapidaria fórmula de Artigas sobre el jefe que se "prostituye".

La exaltación de Catalán responde a los diversos motivos apuntados, pero está cargada de subrepticia pólvora política; esa elección deriva de una ideología política y evidencia los límites de la capacidad operacional dentro del pasado histórico que caben a un hombre decidido a interpretar la historia con criterio finalista y, a la vez, partidista. Los hechos no se presentan a él con iguales posibilidades; dispone solo de una reducida gama para elegir. La reivindicación de otros combates de ese tiempo correspondería a otras filosofías de la historia, sostenidas por otras ideologías. La de "Tacuarembó", por ejemplo, no parecía posible para ningún agrupamiento político del XIX, ni siquiera para el radicalismo de Carlos María Ramírez, por cuanto este no excedía las fronteras de la clase social y los intereses que representaba. Acaso sea posible modernamente dentro de algunos sectores del revisionismo histórico o de las ideologías de la izquierda; acaso solo

fue posible, en aquel entonces, para quienes pudieran haberse titulado descendientes de Cuaró, en cuyos labios aparece este nombre con unción. Pero ellos ya habían sido exterminados.

4. El coturno en la escuela realista.

Todos los conocimientos de historia patria de Acevedo Díaz, la lectura amorosa de las voluminosas *Memorias del general* Antonio Díaz, las tesis interpretativas sobre los orígenes de la nacionalidad, no nos hubieran deparado sus novelas y cuentos. Otro elemento, tan importante como aquellos, fue necesario: el conocimiento directo, la experiencia viva de las revoluciones nacionales, que él obtuvo participando en dos previamente a la redacción de su obra. Sin ellas, como él confesaba a su amigo Palomeque, no hubiera escrito, ya que le hubiera faltado el elemento básico que caracteriza el trabajo de un escritor realista. Es sintomático que la confesión a su amigo la haga en 1889, cuando está terminando la más autobiográfica de sus novelas, *Nativa*. Seguramente porque muchas veces a lo largo de su redacción se descubrió utilizando conscientemente episodios, sensaciones, imágenes, personajes y asuntos que con su fabulosa memoria, guardaba de su experiencia de juvenil revolucionario. "Puedo sí asegurar —le dice a Palomeque— que en las dos campañas de vida militar —bien larga una de ellas— aprendí a conocer un poco 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—. Por eso es que he escrito y que escribo".

Como ha destacado Espínola, "fue el único verdadero artista a quien se le dio contemplar nuestro campo tal cual lo cruzaron las turbas emancipadoras" a lo cual debería agregarse que participó de una revolución increíblemente anacrónica, la del 70, que en los hechos repitió el ya viejo modelo de las guerras de independencia. Su poder de observación y de fijación de imágenes está probado y es casi prodigioso. De algún modo su actitud ante la realidad puede encontrarse resumida en una frase de su cuento "Sin Lápida": "Como que todo lo vi, lo recuerdo muy bien". Para algún caso, donde Acevedo Díaz instala la acción en un período histórico muy preciso, correspondiente a su vida, puede apelarse al testimonio de la época y encontrar una absoluta fidelidad a los hechos reales. Ibañez lo intentó con éxito para el cuento "Su primer suplicio", lo que le permitió sospechar otras equivalencias entre episodios de las novelas y sucesos de su vida de revolucionario.

Con la cautela del caso, y a modo de sugerencia, más que de afirmación terminante, pueden rastrearse numerosos paralelos entre la realidad y la ficción narrativa, lo que nos permitiría comprobar un curioso sistema de fabulación literaria. Acevedo Díaz parece vivamente excitado por las cosas que ve o los sucesos de que participa, y no después, sino en ese mismo momento, los vive proyectados en un tiempo que no es meramente el del pasado, sino el de un diorama que pertenece más a la literatura que a la realidad. Del mismo modo que los tribunos de la Revolución Francesa se vieron impelidos al gesto y al estilo de la "latinidad" para dotar a sus discursos en las asambleas, de la grandeza proporcional a los sucesos que vivían, del mismo modo Acevedo Díaz vive sus acciones —sin duda heroicas, no hay por qué negarlo— como sobre un zócalo que las sitúa en un estilo ya elaborado por la literatura. Es conocida y confesada su devoción juvenil por Homero, y tanto el poeta épico como los textos de Plutarco y las grandezas

del teatro griego, en especial, justamente por su desatada magnificencia, las de Esquilo, nutren su imaginación desde la adolescencia. Dentro de ese ámbito, de ese estilo, de esa fuerza, él situará su propia experiencia viva, guiada así por la literatura.

Si se cotejan las obras que tres jóvenes partícipes de la revolución de T. Aparicio, escriben en base a sus experiencias directas —Arózteguy, Lussich y Acevedo Díaz— se observará que mientras los dos primeros las instalan en un realismo directo, menor, incluso cuando, como Arózteguy, proyectan hacia el pasado heroico de la independencia nacional las imágenes de la realidad que conocieron, el tercero engrandece todo lo que toca con ayuda de los fantasmas literarios.

Una emocionante carta que escribe a sus padres luego de la batalla del Sauce afirma textualmente: "Estoy escribiendo con entusiasmo ese sublime canto de las homéridas", donde la equivalencia estricta entre la vida militar que cumple y la concepción heroica de la literatura homérica está destacada. Sobre Belisario Estomba escribe en 1872, que "Solo en los paralelos de Plutarco se leerá su etopeya relevante", y en el texto antes citado habla de las "fiebres homéricas" y del "esquiliano heroísmo". Se podrían citar decenas de anotaciones convergentes, para mostrar la transposición súbita que de la realidad hace al universo de los arquetipos literarios, probatoria de que él vive y entiende la realidad en función de esos arquetipos. Es esta la explicación de que Acevedo Díaz no haya escrito novelas históricas contemporáneas, por cuanto la magnificación de la experiencia en el sentido de un tenaz engrandecimiento de hombres y situaciones, sin por eso idealizarlos, no le permite ajustarse al molde realista inmediato que le resulta ahogante.

Cuando a los sesenta años llega a conocer el medio en que surgieron los personajes heroicos de la literatura clásica —durante su ministerio en Roma— su inquietud consiste en cotejarlos con los hombres actuales, para concluir "que no han variado en esencia los instintos y pasiones humanas de que la epopeya informa, que la evolución solo se ha operado en las formas y en las manifestaciones externas", comprobación que vale por una justificación a posteriori del tenaz esfuerzo de transposición en sus novelas históricas, ya que es transparente a qué se refiere cuando agrega que los impulsos heroicos del pasado reaparecen en el seno de las multitudes "en mayor grado a título de atavismos o reversiones, en periódicos sacudimientos sociales". Sin embargo reconoce una diferencia que es fundamental y que, curiosamente, no parece comprender que es atribuible a la literatura más que a la realidad, cuando dice: "difiere mucho el auriga homérico que aún se ve en ciertos monumentos, del cochero de plaza. Aquél calzaba coturnos" ("*Primeras emociones*").

Efectivamente, el auriga homérico calza coturnos, y no en un sentido físico, sino espiritual; está realzado, elevado sobre el común de los hombres por un fenómeno de sutil idealización aristocrática, vive en un espacio y en un tiempo que le crean la literatura ceremonial en que se realiza. Esos coturnos son los que AD necesitaba para poder creer en sus personajes, pero en vez de buscarlos en una idealización de la experiencia concreta, difícilmente sostenible en las coordenadas realistas de su tiempo y escuela, los ha de buscar en el tiempo. El fenómeno de proyección a la distancia es el mismo, en el sentido de que la poesía homérica necesitó del arcaísmo para hacer consistente su idealización.

Pero en el caso de AD la idealización toma el camino de una potenciación de facultades, sin desfigurar la plural, realista acotación de que lo provee la observación directa.

Ante la necesidad de encontrar un tiempo histórico para que su concepción de lo humano pudiera funcionar con verosimilitud, y resultara coherente, se remite al período de la gesta nacional donde, con naturalidad, puede instalar a sus figuraciones. Es aleccionante comprobar que ya en sus primeros años AD percibe esta necesidad de proyectarse al pasado histórico —no mitológico— para solucionar la fusión que en él se produce entre el contacto con hombres reales y su trasposición al rango de arquetipos. En el texto que escribe antes de la batalla de Manantiales (abril de 1872) probablemente para el periódico de campaña que dirigían Agustín de Vedia y Francisco Labandeira, "*La revolución*", dice: "¡Ah! Quisiera que volviésemos a los esplendores de nuestra primera edad, tan llena de sublime fiebre y de delirio santo, libres del hábito de Lázaro, purificados y redimidos para caer de rodillas sobre los campos de Sarandí, término de nuestra *vía dolorosa*, y besar con fervor aquel suelo bienhadado, cuna del genio de nuestra patria, sitio memorable del primer combate por el derecho, sepulcro glorioso de nuestros viejos padres!" Pero, obviamente, no basta señalar esta recurrencia a los arquetipos; es necesario explicar por qué se produce y qué función cumple en la creación novelesca. Aunque algunas de las opiniones de Lukacs sobre las formas literarias son muy discutibles y él mismo lo ha reconocido, puede aducirse un texto suyo sobre la diferencia interna existente entre la novela y la epopeya, la que corresponde al diferente marco histórico-filosófico que se impone al creador: "la novela —dice— es la epopeya de un tiempo en que totalidad extensiva de la vida ya no es dada de manera inmediata, un tiempo en el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha tornado problemática pero que, sin embargo, no ha dejado de aspirar a la totalidad".

Para el caso de AD la redacción de sus novelas históricas se inicia en 1886 y 1887 (*Ismael* aparece en folletín este último año y al siguiente en libro) o sea dentro de una particular agudización de la gran crisis decimonónica que genera la novela como género específico. Si ya en *El matadero* de Echeverría se daba el conflicto de un mundo que no podía ser abarcado sino bajo un planteo desgarrado, en interna oposición, en el período posterior al 70, el Río de la Plata contempla una inversión poderosa de fuerzas que subvierten el precario equilibrio con el cual se iniciara, en el famoso cuento de Echeverría, la prosa narrativa. A partir de esa fecha comienza el derrumbamiento de la oposición rural, heredera del viejo federalismo caudillista, y se abre el período de consolidación nacional bajo la égida de las capitales, de cuya ideología se encargó Mitre. El desarrollo dentro de los clásicos esquemas de la vinculación económica a los imperios europeos postula la liquidación de las antiguas masas rurales "que hicieron la patria". La enorme refluencia de estas, acosadas además por la entrada masiva de la inmigración extranjera, no se hará sin una intensa expresión que, desviada de sus posibilidades de manifestación social y política, dará el resplandor de una literatura que en algún otro lado he llamado *la literatura de los vencidos*.

A ella, pero en el nivel más alto y reinsertándose en la sociedad urbana que ha rechazado a la "masa cruda" que la ha motivado, pertenece la narrativa histórica de AD. En el Plata a él se debe la mejor expresión en prosa del espíritu de ese movimiento, como a José Hernández la correspondiente y mejor en verso. En mayor o menor grado todos los autores de este movimiento, reconocen el fracaso, algunos hasta tratan de explicarlo, y

proveen a los vencidos de imágenes ideales, necesariamente nostálgicas de un tiempo pasado: "Yo he conocido esta tierra / en que el paisano vivía / y su ranchito tenía / y sus hijos y mujer..." etc. Pero esas imágenes solo pueden vivir como evocaciones del pasado, es decir, proyectadas sobre una realidad presente que las niega, ya que en ningún autor funciona la convicción de que puedan reinstalarse en un futuro más o menos cercano. Tampoco en AD vemos persistir una concepción perspectivista del mundo que le haga avizorar una nueva realización de la sociedad rural que ha sido quebrada; también él hace suya, melancólicamente, el acta de defunción que las oligarquías capitalinas le han extendido.

Pero a diferencia de sus compañeros de movimiento, tampoco quiere aceptar el agudizamiento conflictual del presente que, prácticamente, solo puede dar una literatura elegíaca con arrestos rebeldes. Su afán de totalidad extensiva de la vida, como dice Lukacs, su negativa romántica a aceptar humildemente las condiciones de la realidad en que vive, le llevan a crear un arte insólito que solo mediante la proyección al pasado recobra la inmanencia del sentido de la vida. En esa operación se documenta la típica transición estética en que vive, a mitad de camino entre el romanticismo y el naturalismo, y se explican los orígenes duales de su arte. En él, mientras los "particulares" proceden ya del naturalismo, la concepción unificadora cae del lado de los presupuestos románticos. En el campo teórico se lo ve en sus artículos sobre Rousseau y Diderot, donde lo más curioso es la ambigüedad expositiva, irresolutiva, de las posiciones opuestas que ambos escritores representan, según él.

La concepción épica, por lo tanto, nace en AD de una frustración del hombre, al no poder insertarse, como plenitud, en la realidad en medio a la cual vive, por no querer reconocer conscientemente la conflictualidad problemática de la sociedad uruguaya. El esquema ideal al que apela no se hubiera sostenido sin el aporte de los particulares concretos con los cuales forja este curioso híbrido, los cuales vienen de una experiencia directa de lo real.

Para *El combate de la tapera* también se puede sospechar un origen concreto, real, en la experiencia revolucionaria de AD, luego traspuesto al período de la independencia. Son cabos sueltos, improbados, pero que merecen consignarse por las alusiones que permiten acercarse del cuento y de la técnica del autor. Es probable que AD se haya incorporado a las fuerzas revolucionarias cuando estas sitiaron Montevideo, —así al menos lo deja entender su correspondencia familiar—, y en ese caso sus primeras y por lo tanto más vividas impresiones corresponderían a los episodios del sitio. Entre ellos hay uno del que casi seguramente participó, el combate de la Unión que siguió a la toma de la fortaleza del Cerro. Arózteguy en su libro (*La revolución oriental de 1870*) destaca que la irrupción del ejército de Montevideo a las órdenes directas del coronel Batlle "solo encontró en el primer momento gente suelta, sin organización de ninguna especie, en su mayor parte juventud de Montevideo, que lo recibió dignamente sin embargo". Hay dos rasgos de ese combate que según narra Arózteguy, evoca elementos de la composición del cuento acevediano. Primero, el modo de defensa que los guardias del cantón comandado por Estomba, oponen al ejército: su "defensa eran unos parapetos de ladrillos acumulados simplemente sin mezcla de ninguna especie", así que "lo dejó avanzar hasta dos cuerdas de distancia, donde ya las balas de unos y otros combatientes se cruzaron haciéndose bajas mutuamente". El otro rasgo, más llamativo, es la explicación de la

retirada del ejército gubernamental: "Una hora, poco más o menos, duraría el combate; el triunfo estaba indeciso, ni unos ni otros avanzaban o perdían terreno, los muertos y heridos eran iguales por ambas partes; pero de repente se produce un pánico en las fuerzas del gobierno: "nos cortan", "nos cortan", se oía por doquier, y sin orden, en completa derrota, desoyendo la voz de sus jefes, emprenden una retirada bochornosa hacia la capital, huyendo por todas partes y dejando una pieza de cañón abandonada en la calle real".

Estos elementos, más la suma de otros muchos, incluso de auténticos combates nocturnos, y la emoción que siempre en AD suscita la presencia de las "taperas", pueden haber contribuido a consolidar bruscamente la línea argumental dentro de la cual tomaron su sitio los personajes que el autor conoció muy bien, de muy cerca, contemplados aquí con mirada objetiva, como para dosificar la admiración y el horror que merecen por partes casi iguales, lo que él llamaba las "corrientes del bien y del mal".

Si de la concepción argumental general, solamente nos permitimos sospechar una motivación concreta en su experiencia de revolucionario, los tipos humanos que presenta, hombres y mujeres, su lenguaje, sus costumbres, su entereza y valor, su sanguinario rencor, corresponden estrictamente a lo que él vio y vivió en los campamentos. Todos los testimonios sobre la revolución de Timoteo Aparicio coinciden en mostrarla como un rezago casi insólito de la vida y los hábitos del diez y del veinte. Algunos textos, tomados casi al azar del libro de Arózteguy, ofrecen imágenes que circundan la narrativa aecediana con su ambiente, sus asuntos y sus personajes.

"Entre los individuos que se hicieron populares en el ejército por varias circunstancias, podemos citar a los siguientes: La China Petrona, que al principio anduvo vestida de hombre, formando y entrando en pelea a la par de los demás soldados; digno émulo de la famosa china Catalina de la no menos famosa cruzada libertadora".

"Es preciso haberse encontrado en una disparada de caballos en un ejército para saber lo que es. No se concibe nada más imponente y horroroso: particularmente si es en una noche de tormenta. Empieza por escucharse a lo lejos un ruido sordo, cuya intensidad crece por momentos, así como si fuera una violenta tempestad que viene acercándose con rapidez. Se cree primero que es un temblor de tierra, por el movimiento de trepidación que produce en el suelo, o acude a la mente la idea de un río desbordado, arrastrando todo lo que encuentra a su paso y volcando su corriente furiosa en la cima de hondo precipicio, o la suposición de una sorpresa del enemigo aprovechando la oscuridad para traer un inesperado ataque. Así es siempre majestuoso e imponente el espectáculo de una disparada de caballos, más grandiosa todavía si tiene lugar en una noche tempestuosa y al estampido ronco del trueno repetido por el eco en las cercanas cuchillas o en las faldas de la sierra".

"Acometiendo a sus enemigos, no como hombre sino como una fiera, pudo librarse del cerco que le formaron, hiriendo a uno y a otro y a todos. Pero una vez afuera y siempre seguido y acosado por todas partes no pudo encontrar a su mujer ni a su hijo... A su pobre mujer la tomaron aquellos bárbaros y sin respetar su dolor inmenso, la forzaron e hicieron atrocidades con ella, abandonándola después a su suerte ingrata".

"El conocido joven Lujan peleó cuerpo a cuerpo con un capitán enemigo y dos soldados del batallón "24 de abril", en una de las cargas que los infantes revolucionarios dieron a la bayoneta, mató a uno de los soldados e hirió al capitán, pero el otro soldado lo hirió con la bayoneta degollándolo después".

"Botas o poncho de paño casi nadie pudo atrapar: es verdad también que esto hubiera sido demasiado lujo para los revolucionarios, cuyo calzado habitual era la bota de potro peluda en el invierno y sin pelo en el verano y que muchos tenían por poncho un cuero de carnero".

5. La estructura del modelo reducido.

Aunque el cuento pueda considerarse como un fragmento desgajado de las grandes novelas, dispone de una autonomía artística y una independencia estructural que permiten encararlo como una pieza válida en sí y autosuficiente. Todo en ella respira concentración y economía de recursos literarios. Varias veces describió su autor batallas o escaramuzas militares, pero siempre como episodios o como centros protagónicos de relatos o novelas que se extienden más allá de la descripción bélica dotándola de la necesaria caja de resonancia humana y ubicándola en un desarrollo literario.

A pesar de su título, a pesar que el combate ocupa el centro de la acción, y la vivacidad de su pintura absorbe la atención del lector, el cuento es más que eso; existe como un desarrollo orgánico que mueve personajes, situaciones, voluntades, un drama, y solo dentro de él y en dependencia de su concepción general se puede decir que el combate adquiere relevancia y significado. Su ubicación en el esquema interpretativo acevediano de la formación de la nacionalidad, le hace representativo de tres largos años de luchas y de numerosas peleas y derrotas: representa a Catalán, batalla de la cual es simplemente una rezagada prolongación, pero representa también Arapey, Aguapey, Tacuarembó, Corumbé, el valor, la fiereza, la frustración heroica de la "orientalidad". De ahí que simultáneamente esté abierto, en el plano argumental, a todo ese vivo tejido de acciones dentro de las cuales está imbricado, y esté cerrado de un punto de vista estructural para contener en sus dimensiones reducidas la suma de combates y de principios que él resume, representa y simboliza. I

Argumentalmente contiene varias referencias que vinculan la acción a un continuo histórico dentro del cual se inserta como el último elemento, el obligado remate de una sucesión: los perros ponen "los ojos en el paisaje oscuro y siniestro del fondo de donde venían"; los hombres ponen el "oído al suelo"; Mauricio advierte a Ciriaca que puede ocurrirle lo que a Fermina, sin que se aclare su reticente y siniestra recomendación; Cata reconoce de inmediato al capitán Heitor, sin detenerse el autor a explicar dónde lo había visto antes. Estos elementos enlazan la acción del cuento con la acción anterior de Catalán que él prolonga, pero más allá de este afán de verosimilitud, abren la perspectiva del pasado y crean la ilusión de las vidas vividas. Con más fuerza se lo ve en el progresivo descubrimiento, extraordinariamente parco y pudoroso, de las relaciones entre Mauricio y Ciriaca, entre Sanabria y Catalina, que al emerger a lo largo del cuento por alusiones encubiertas, recrean de inmediato un pasado viviente donde esas relaciones funcionaron en diversas formas y con diversos accidentes. Y al mismo tipo de proyección hacia un pasado rico corresponde el tratamiento que los soldados le dan a Ciriaca cuando distribuye

la bebida, concitando por su naturalidad sin explicaciones la sombra de los antecedentes argumentales.

Estas sugerencias y valores corresponden al funcionamiento de un mecanismo literario que Acevedo Díaz no inventa pero que usa con destreza, a pesar de no serle afín: el comienzo abrupto, tomando literariamente una historia a mitad de su desarrollo y dando por sobreentendida, a lo largo del relato, la parte anterior que no cuenta. No es habitual del autor, quien al contrario es partidario de una doble ubicación al iniciarse todas sus novelas: una de carácter histórico y otra de carácter ambiental, descriptiva. Ese material, que resulta frecuentemente enojoso de un punto de vista narrativo y que corresponde a una concepción tradicional de la novela, se ve reducido en este caso a una sola frase: "Era después del desastre del Catalán, más de setenta años hace". Con ese comienzo abrupto, consigue que su cuento se inserte como continuación de una historia mucho mayor, que podría ser la batalla de Catalán y que, sin embargo, es mucho más, pues postula toda la resistencia oriental contra el invasor portugués y, todavía más allá, la historia cargada de acciones de un pueblo en armas.

Pero si bien Acevedo lo instala repentinamente en el decurso de un continuo histórico, no le permite que sea un simple fragmento de un proceso que se prolonga. En el cuento la historia se cierra y concluye para que las acciones asuman la totalidad de su significado: los quince hombres y las dos mujeres morirán allí y esto ya no es un mero episodio, puesto que esta acción —la muerte violenta— es la historia misma consolidada definitivamente en imágenes narrativas que tienen una fuerte carga significativa. No por nada el autor comienza por decir que lo que cuenta ocurrió "más de setenta años hace", o sea que escribe desde una perspectiva en que esa historia está concluida, y, además, juzgada. Sobre el continuo histórico la literatura puede operar recortes, interrupciones, incluso clausuras momentáneas, porque así le confiere un determinado valor que, simultáneamente, responde a una concepción militante de la vida contemporánea. Es decir: el cierre del acontecer histórico consolida el significado de la acción del pequeño destacamento del año 1817 y a la vez provee de un ideal de vida a los contemporáneos del autor y a sus seguidores. Lo que en "*La novela histórica*" Acevedo Díaz razonó así: "buscar en los múltiples detalles del gran drama el secreto de instruir almas y educar muchedumbres, aunque las muchedumbres que se eduquen y las almas, que se instruyan no lleguen a ser las coetáneas del escritor".

Pero la apertura en el plano argumental, dijimos, coincide con su cierre en el plano estructural, y a eso ya apunta lo señalado sobre el fin del argumento. El rasgo de concentración es el dominante del cuento. Sin duda el autor ha elegido una historia breve, pasible de desarrollarse en pocas páginas, pero su tratamiento, observado en detalle, nos descubre un tenaz esfuerzo de síntesis, probando que no son los hechos los reducidos sino la elaboración literaria de esos eventuales sucesos reales. Lo que se descubre aquí es algo nada habitual en Acevedo Díaz, como apuntamos al comienzo de este ensayo: una tarea de reducción a escala de una suma de material que podría haber generado una serie de capítulos de cualquiera de sus novelas. Si se hace el cotejo con la descripción de los mismos tipos humanos en *Nativa* y *Grito de gloria*, que son las novelas paralelas a *El combate de la tapera*, con los comentarios del autor respecto a sus acciones, con la evolución de los hechos, se registrará un curioso paralelismo y a la vez la distancia que va del gran cuadro histórico de enormes dimensiones como pintaba entonces Blanes y

nuestro autor elogiaba, al cuadro de caballete, que también hacía Blanes incluso con temas históricos amplísimos, y donde todo está reducido a escala. En otros cuentos, Acevedo Díaz parece buscar y encontrar esa rara equivalencia entre las dimensiones del tema cuento y las medidas materiales de este; aquí trabaja un tema de novela con un tratamiento extraordinariamente condensado.

Esa reducción tiene una resultante que ya han analizado los ejercitantes de la moderna escuela estructuralista. Uno de sus maestros, Lévi-Strauss, hablando del significado de los modelos reducidos, destaca que en ellos "el conocimiento del todo precede al de las partes" permitiéndonos una aprehensión más directa y dominante que en lo real, así como un conocimiento interior que no lo es solo de su elaboración definitiva sino de las posibilidades desechadas por el creador, concluyendo con este certera comprobación: "la virtud intrínseca del modelo reducido es la de que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles". Eso es patente en el cuento de Acevedo Díaz, donde la reducción generalizada de las partes permite captar la realidad fáctica a que alude el cuento como una totalidad cuyas partes están imbricadas armónicamente en una serie de significados casi explícitos. La inteligibilidad de esos significados se desprende directamente de las imágenes y las formas narrativas, y al autor no le es necesario, como frecuentemente le ocurre trabajando en el gran friso de sus novelas, pasar del orden narrativo al orden ensayístico, que es casi como reconocer el fracaso de las formas literarias específicas. Veremos algunos casos y desde luego traeremos en apoyo de la demostración textos explicativos procedentes de ensayos o novelas de AD, pero nada más que a los efectos de la didascalía, y no porque la narración en este cuento no sea de suyo fuertemente inteligible.

Por la virtud de la reducción a escala, el cuento se sitúa en un rango muy elevado de la obra literaria de AD, cuando este ha conseguido trasuntar en el plano lingüístico donde obviamente se instala pura y exclusivamente su obra, una entera cosmovisión. De ahí que la representatividad de las condiciones espirituales de un determinado período histórico, a que tiende en su cuento, se vea duplicada por la representatividad de una naturaleza humana —lo que él entendía como una raza autónoma— y de un comportamiento, que responde a un estadio en la evolución de esa naturaleza o raza. Pero para evidenciar esto último no solo cuenta la virtud de la reducción, sino la selección previa de los elementos con que compone el cuento y la variada integración a que lo somete en el desarrollo literario. La selección de los elementos componentes y su trabazón armónica para un fin buscado —en una reducción inteligible de este tipo— implica los otros elementos descartados y, como indica Lévi-Strauss "es, por lo tanto, el cuadro general de estas permutaciones el que se encuentra virtualmente dado, al mismo tiempo que la solución particular ofrecida a la mirada del espectador, transformado por esto —aun sin que él se dé cuenta—, en agente".

La sabiduría estructural de AD no ha sido suficientemente ponderada, y resulta bastante sorprendente por encontrarse en los comienzos de nuestra narrativa: intuyó la fuerza y la riqueza de contenidos que nacen de la articulación de las partes del relato, y se aplicó, con escasos modelos aunque mayoritariamente clásicos, a la tarea. Es probable que su destreza en esta zona inédita deba mucho a su inclinación por la acción y a su propósito de vehicular lo "sensible" hacia lo "inteligible", solo posible merced a un orden y jerarquización interior rigurosos.

Cuando esa sabiduría estructural se aplica al modelo reducido a escala, los elementos componentes y la mecánica de composición se tornan muy evidentes. Lo que a veces se pierde de vista en sus novelas históricas —preferentemente en las tres primeras— cobra vigor en las dimensiones reducidas, *El combate de la tapera* se presenta como un mecanismo de relojería cuyas piezas giran armónicamente, interinfluyéndose. Ocurre lo que Lévi-Strauss destaca para el "bricolage", o sea que salta a la vista la técnica del armado.

AD parte de la definición del combate, como enfrentamiento de dos oponentes, de los cuales debe centrarse en uno sin perder la necesaria visión del conjunto. Divide el cuento en seis capítulos de irregular tamaño, —jugando compensaciones rítmicas— y entreteje sus valores. El primero se dedica a la presentación del destacamento patriota y concluye con las primeras descargas: apela a un tono discreto donde la connotación realista es precisa sin elevar demasiado la tensión, mantiene un ritmo medio, sin apresuramiento, y mueve a los distintos personajes mediante el cruce de los hilos argumentales y mediante la alternancia de diálogos y brevísimas descripciones; su propósito es, aparte de la definición de un modo de heroísmo, conseguir un cuadro vivaz, rico en detalles, casi jocundo, animado de interior vitalismo como en una típica escena de campo.-El segundo capítulo corresponde al comienzo del combate desde la trinchera patriota y su brevedad es enriquecida por la intensidad, que asume, estilísticamente, el furor del combate. El papel de Ciriaca en uno y otro capítulo da el matiz diferencial, la incrementación del ritmo y del tono del relato, para el adecuado remate que es el rugido del sargento: "Al que afloje lo degüello con el mellao".

El tercer capítulo tiende el primer desplazamiento, apelando a un personaje que aún no había entrado en la acción, Catalina. Mediante su deslizamiento el relato gana la trinchera enemiga, utilizándose como guía la mirada de Catalina. Con una técnica que parecería copiada de "Los fusilamientos del 2 de mayo" de Goya, se opone a la vivacidad de los personajes del primer capítulo, una descripción del enemigo como una serie anónima de sombras chinescas, dentro de la cual sobresale repentinamente, como en un cuadro de David —y las referencias a la pintura corresponden al enfoque visualista de los materiales— el capitán Heitor, o sea con la misma despersonalización de las figuras de un realismo académico. El desplazamiento se corona al abarcar la mirada de Cata los dos campos enfrentados en una panorámica de gran profundidad.

Creado un suspenso argumental al situar a Cata en ese punto, corta bruscamente. Dedicar el capítulo IV, partiendo de una primera magnificación temática donde se enfoca in totum el "drama del combate nocturno", a una exposición de la trinchera patriota igualmente vivaz y coloquial como en el primero, pero marcada por la destrucción; por eso establece un nítido contraste entre los capítulos I - II y IV mediante el uso repetido de Ciriaca, viva y muerta, Ciriaca hablando del compañero muerto y otro compañero hablando de Ciriaca muerta. Cierra el capítulo, acrecentando hasta el encarecimiento la nota de suspenso con que había cerrado el anterior, con un fragmento que es un aria de bravura estilística donde el juego de sonidos en la oscuridad crea el remate de la lucha y prolonga misteriosamente el efecto de magnificación inicial del capítulo.

Los capítulos V y VI son la larga y nutrida coda del combate, y caben los dos en un largo y único fraseo que está dado por el segundo desplazamiento, en sentido contrario,

de Cata, recorriendo minuciosa, lentamente, los dos frentes después de la batalla: tarea de reconocimiento y de consumación que si bien tiene dos grandes momentos, —uno en cada capítulo—, la muerte de Heitor y el reencuentro con Sanabria, incluye también la visión del campo, general y particular, el enfrentamiento con los perros, la despedida de Ciriaca. La longitud del fragmento viene acentuada por la morosidad estilística, y es sensible que AD prolonga al máximo un proceso cuya extremación le es necesaria, a modo de complemento del material anterior, para el desagote de sus tensiones. La crueldad y el sentimiento adquieren extremada temperatura y generan en oposición una impersonalidad narrativa, aséptica: de ambas fuerzas nace el tono lancinante del fragmento.

Estos elementos se imbrican entre sí dentro de una estructura coherente, siempre ambiciosa de significado, cumpliendo aquella sugerencia de Goldman sobre el valor significante de las estructuras culturales, y también la otra sobre la "virtualidad dinámica" que traduce una visión del mundo. Incluso ese dinamismo se traduce en las formas rítmicas del relato, que describen una curva variadísima. Frecuentemente la escritura de AD es oratoria, responde a un sensual goce de los sonidos y estos se pliegan a entonaciones de distinta gama y timbre, buscando de preferencia dos estados óptimos: la acumulación, frenética casi, del ritmo veloz, creciente, envolvente, o el apaciguamiento de un "adagio" en el cual se ubican en ringlera bien pautaada, y con un espíritu mórbido, los elementos verbales.

6. La teoría de los instintos.

La filosofía de la historia de AD se organiza como complemento de la posición política que asumirá en el gran debate del principismo que, iniciado al finalizar la década del sesenta, adquiere fuerza y urgencia ante el espectáculo de la "revolución de las lanzas" y se expresa militantemente desde la paz de abril de 1872. AD perteneció al principismo blanco que acaudillaba Agustín de Vedia, pero ya esta instalación dentro de un partido tradicional, a diferencia de la actitud radical de Carlos María Ramírez, y un esfuerzo de comprensión totalizadora de la nacionalidad, no reduciéndose a los círculos intelectuales urbanos, e incorporando su experiencia de revolucionario en contacto con la "masa cruda", van delineando una posición personal dentro del común denominador principista de la "intelligentsia" de la época.

Los durísimos ataques que a lo largo de la campaña electoral del 73 se dirigen desde tiendas coloradas al partido blanco, haciendo hincapié en distintos episodios del pasado, le obligan a revisar, desde su posición política y desde su experiencia vital, la situación de los partidos en el proceso de la nacionalidad. Auxiliado por la enseñanza de Vico y por los criterios del evolucionismo positivista que se abría paso en la fecha, se plegará a las interpretaciones finalistas de la historia entonces en boga, aceptando la existencia de una ley de progreso, inmanente, merced a la cual las sociedades emergen lentamente al plano de las ideas, dentro de estructuras civilizadoras. En ningún momento, ni él ni su tiempo, sospecharon la importancia del desarrollo económico, ni la imbricación de las ideologías dentro de él, de modo que se limita a afirmar la existencia de un impulso, de orden psicológico, moral y sociológico, que mueve a la nacionalidad en sentido ascendente, trasladando a los hombres desde el original mundo biológico, étnico, hasta el de las ideas. Este mismo esquema, pero traspuesto a la dicotomía cristiana "materia-

espíritu" todavía reaparecerá como sustento de la composición del *Tabaré* de Zorrilla de San Martín. Bajo el título "*La historia y la idea*", AD trata de restaurar esta ley de progreso inmanente, diciendo: "Vico no inició su ciencia para los partidarios intransigentes, especie de gansos sagrados del Capitolio; él y todos aquellos que van a investigar la psicología social y política, los acontecimientos perdidos en el abismo de la historia, solo buscan los fundamentos de una escuela reparadora y progresista" (*La República*, 19/VI/72).

Por más que hable juvenilmente sin cesar del futuro, no podrá dejar de contemplar el pasado buscando en él la explicación, las causas del presente conflictual en que vive. Mientras que un principista como José Pedro Varela concluye, en definitiva, con que la única solución a la constante guerra civil es la eliminación de los elementos de la sociedad que la hacen posible —las masas rurales— mediante su transformación civilizadora, lo que, sin que lo sospechara, postulaba un sistema de auténtica aculturación, Acevedo Díaz estará siempre dispuesto a valorar positivamente su aporte, no solo desde un punto de vista histórico como gérmenes de la nacionalidad, sino como permanentes conductores de la vitalidad social. La fascinación que en él habían ejercido los gauchos de Aparicio —por más que lo horrorizara la brutalidad de que eran capaces— y un personal y profundo sentimiento vitalista que en su cosmovisión reemplaza la órbita religiosa, le llevan a una subrepticia defensa y legitimación de la "masa cruda". Esta filosofía de la historia rige la construcción de sus novelas, y está ya consolidada cuando acomete la redacción de *Ismael*.

Allí, con una amplitud y una veracidad que solo hoy podemos medir, muy por encima del esquematismo importado en que fácilmente caen los principistas radicales, reconoce la dualidad "instintos-ideas", el traspaso de unos a otras y a la vez la necesaria complementación: "Si es cierto que toda revolución política y social es un estallido de pasiones y un aborto prodigioso de ideas, suprimidas aquellas se quiebra la fibra y no se encauzan las últimas en la corriente del tiempo" (*Ismael*). Las ideas sin los instintos, no funcionan, piensa este intelectual que tuvo una sensibilidad política superior a muchos de sus colegas; pero a la vez las ideas deben ordenar y encauzar a los instintos.

En el principio son los instintos, para AD, y en ellos forzoso es reconocer la existencia de ideas en embrión. Este es el dilema que encara fray Benito al iniciarse el *Ismael*, y a este tema consagra los capítulos XLVIII y XLIX, en una primera exposición sistemática del problema que tendrá nueva e insistente consideración en *Nativa*, aparte de análisis en artículos y ensayos. AD no es un pensador y desde luego sus meditaciones se enclavan en las concepciones decimonónicas; por eso no hay que extrañarse de que no se plantee a fondo qué son los instintos y qué existencia natural tienen —ese es un tema de la moderna psicología social— que acepte sencillamente que son la manifestación de fuerzas impulsivas que definen la naturaleza humana en forma esencial, y que tampoco se pregunte insistentemente cómo es posible que de ellos se genere, también en forma espontánea, un sistema de ideas, por rudimentario que fuere.

Partiendo de una vaga, nunca muy nítida ni desarrollada sospecha de la emergencia de una raza nueva, distinta, concepción quizás obligada para cumplir con la lección herderiana acerca de la fundamentación de los nacionalismos sobre conglomerados biológicamente diferenciados, AD la concibe movida por los "instintos".

Dado que estos son fuerzas naturales, el hombre que a ellos responde se pliega a los demás elementos que componen su hábitat salvaje: animales, plantas, clima, paisaje. Con ellos se vincula, en ellos aprende y muestra sus mismos rasgos, de energía, vida, ferocidad, sensualidad, salvo que con mayor fuerza, pues reprimidos mucho tiempo por el hábito colonial se han "cargado" de violencia. De ahí que sean más adecuados para la destrucción del sistema español: esos instintos "eran fuerzas más vivas y enérgicas que las ideas, y por lo mismo de acción más rápida para demoler hasta en sus cimientos el edificio vetusto sin dejar piedra sobre piedra" (*Ismael*). Modelan a los hombres y son al mismo tiempo su expresión. Se muestran en el estado más puro en los indios, luego en los matreros, y finalmente en los gauchos, revelándose a través de su evolución por estos tres tipos humanos un progreso en dirección a una mayor racionalidad. Generan dos ideas o bocetos de ideas: el localismo y la autonomía personal, de ahí que AD diga: "bajo esa costra de una edad de piedra y detrás de esos instintos tenaces; bajo esa corteza tosca y melnuda que hacía de las milicias irregulares vigorosas semblanzas de las huestes de los Brenos, latía con la entraña una aspiración noble que debía devolver después de cruentos sacrificios, su autonomía propia a una agrupación humana y su dignidad al hombre" (*Ismael*).

Con frecuencia los instintos son vinculados a la fuerza muscular. Así en la reflexión con que Berón cierra *Nativa*: "Instintos indomables y músculos de acero: vuestra es la obra". Es normal, dado que a la fuerza instintiva solo puede caracterizarla negativamente, como la motivación que no pertenece a la esfera de la inteligencia o de la cultura, y por eso la insertará constantemente en la vida natural, anterior a las morales y las ideologías, y desarrollará sus manifestaciones en estrecho paralelismo con la vida animal y la vida vegetal. Si en *Ismael* y en *Nativa*, AD abunda en explicaciones marginales para probar, racionalmente, y para hacer entender la tesis que trata de desarrollar en sus novelas, ya en *Grito de Gloria* y en *Lanza y sable* esas marginalias ensayísticas están muy reducidas o se sustituyen por explicaciones psico-sociológicas acerca del comportamiento político de los bandos irreconciliables del país. Ocurre que las acotaciones de improvisado sociólogo a que recurre AD no son sino el testimonio de sus frustraciones como novelista, al no ser capaz de encontrar las formas literarias —personajes, situaciones, estilo— que de por sí resulten fuertemente dicentes; u obedecen a su desconfianza acerca de la capacidad educativa de las imágenes narrativas que le lleva a duplicarlas con una sombra ensayística. Luego de *Nativa*, cuando está escribiendo *Grito de Gloria* y compone *El combate de la tapera*, ha adquirido una mayor confianza en las imágenes novelescas y las deja operar con mayor libertad. Posiblemente también ha aguzado su capacidad técnica para encontrar la expresión literaria en que los principios ideológicos se trasuntan con rigor y nitidez.

Esta concepción de los instintos tiene en *El combate de la Tapera* su manifestación más encomiable, y su más austera, desnuda, presentación. AD encuentra un elemento de composición que la pone fuertemente de relieve y le ahorra marginalias: consiste en entreverar hombres y animales en un mismo fraseo narrativo y jugar contrapuntísticamente las dos zonas equiparadas, ya sea estableciendo paralelos, ya sea oponiéndolas para dar el matiz diferencial. La integración del hombre y del animal, como el uso concomitante de la flora y la recurrencia a las metáforas del mismo orden explicativo, le permiten destacar, como base del comportamiento, la fuerza instintiva, por lo mismo natural, por lo mismo cercana a la vida biológica.

La fuerza animadora de las vivencias es de origen animal, pero se encarama sobre este, sobre sus limitaciones, para ser capaz de ese surplus que define lo más específicamente humano. El combate del Catalán fue animal y humano —o sobrehumano—, en este sentido. "Se labró fecha heroica en Catalán, no una sino en más de diez cargas en que dejaron la vida mil uruguayos, y salvó apenas con un grupo el bravo Andrés Latorre" dice todavía en *El mito del Plata*.

Los animales acompañan a lo largo del relato las acciones de los hombres, que en los hechos reproducen: primero los caballos y los dos mastines que integran el destacamento; luego los cuervos y los perros cimarrones que avanzan; en la acción, Canelón herido que remeda a Sanabria; en el recurso de la comparación, los tiradores que culebrean o el deslizamiento de Cata como un felino o un reptil. La distancia entre unos y otros es muy corta —ambos están movidos por la misma fuerza impulsiva, el instinto— pero hay sin embargo una distancia marcada, que es la que permite medir la posibilidad específicamente humana que ronda AD, o sea la emergencia de las ideas de la trabazón instintiva. La unión total la da la muerte creando las insólitas imágenes en que animal y hombre forman una sola entidad: "jinetes y cabalgaduras entre charcos de sangre", o, más llamativamente, más siniestra, "un caballo moribundo con los cascos para arriba se agitaba en convulsiones sobre su jinete muerto". Y antes de la muerte, la convergencia de una furia común frente al combate, por cuanto "oíase el furioso ladrido de los mastines haciendo coro a los ternos y crudos juramentos".

Pero dentro del enhebrado de animales y humanos, establece una distancia que le permite saltar, casi contrapuntísticamente, de una zona a otra, sustituyendo valores equivalentes y al mismo tiempo destacando las diferencias. En la presentación, el texto se detiene morosamente en la descripción de los caballos y de los perros: todo lo que predica de ellos, —extrema fatiga, heridas, huida, miedo— podría predicarlo de los soldados, pero aunque aludiendo a estos, los exceptúa para poder aislar los valores específicamente humanos —los que nosotros llamaríamos sobrehumanos o heroicos— que consisten en la capacidad para sobreponerse al agotamiento físico y mantener el tono vital, confiado, dispuesto, tesonero, heroico. No hay ninguna referencia explícita a las heridas o al cansancio de hombres y mujeres, en la presentación o en el relato del combate, y, por el contrario, se acusa la naturalidad, la presteza e incluso la alegría del conjunto. Esto concurre a establecer el sorprendente y equilibrado punto en que se manifiesta el heroísmo. El valor específico del heroísmo de estos hombres radica en la sencilla naturalidad, en el aire descansado y bromístico con que enfrentan la lucha y la muerte consiguiente. Acevedo Díaz no sobrepotencia los rasgos heroicos, ni los encarece con un comentario circundante, pero puede alcanzar ese punto óptimo para trasuntar lo heroico-natural porque previamente descarga sobre la zona paralela donde se ubican los animales, las acotaciones veristas acerca de las consecuencias físicas de un combate. De otro modo la actitud de sus personajes hubiera resultado violatoria de uno de los principios incommovibles del relato realista: la verosimilitud. Estos hombres que vienen de la atroz lucha del Catalán, que hace horas y horas que galopan, que han atravesado arroyos y pantanos, que vienen posiblemente heridos, que han sido baleados a lo largo de su huida, no conocen ni la fatiga ni el sufrimiento y actúan en una esfera indemne a las limitaciones de la carne. Esto nos daría un estereotipo romántico si no fuera que la minuciosa enumeración de las heridas y el cansancio de los animales, impregna a los hombres de su aura realista, sin que por ello los manche o menoscabe. Es un proceso de contaminación

de materiales que en el relato se dan próximos y argumentalmente vinculados, y que el ojo del lector reúne sin que, no obstante, pueda identificarlos enteramente.

Casi en las mismas líneas se contraponen diversos gestos: los mastines de "lenguas colgantes" vuelven los ojos al fondo, "de donde venían"; los soldados miran "al frente" donde está la tapera; los "mastines resollantes" se echan tras una de las paredes de la tapera; los tiradores se arrojan también al suelo pero "mordiéndolo el cartucho"; "las mujeres, en vez de hacer compañía a las transidas cabalgaduras, pusiéronse a desatar los sacos de munición". En todos los casos el cotejo permite la acentuación heroica del comportamiento humano, por encima del animal, pero al mismo tiempo permite medir, sin tener que subrayarla, la enorme energía que mueve a los hombres, en cuanto deben superar la cuota física en que son iguales al animal. La aproximación es detallada en el último capítulo, oponiendo el largo, jadeante, tesonero desplazamiento de Cata por el campo de batalla, a la dificultad con que el perro, Canelón, respondiendo a su reclamo, se mueve para espantar al perro cimarrón.

En los dos últimos capítulos la curva de esta relación hombre-animal parece seguir una línea descendente, ya que aquí el hombre es vencido, y resulta prontamente absorbido en la esfera de lo biológico. En oposición a la espontánea disposición heroica de los primeros capítulos, encontramos ahora que ha sido superada y destruida la energía física y moral que los movía. Pasan a ser simplemente cuerpos e ingresan al proceso implacable de la materia en el mundo natural. Comienzan por perder sus formas, ya sea sumiéndose en los animales para recomponer siniestras asociaciones temporarias ("un montón deforme en que solo se descubrían cabezas, brazos y piernas de hombres y matalotes en lúgubre entrevero") lo que permite conjurar las imágenes que siempre han resultado más inquietantes para el hombre o sea las que postulan la pérdida de la identidad física y lo insertan bruscamente en lo animal, cosa que sabía muy bien Kafka; ya sea destruyendo mediante heridas minuciosamente descriptas la conformación habitual, y de ahí procede tanto el retrato de Sanabria con su barba bruscamente roja y los pedazos de la mandíbula saliendo entre las carnes trituradas, como la más imponente del capitán Heitor donde el degüello es descrito como una operación quirúrgica que fuera a la vez una inmolación bárbara.

Al perder su fuerza, y la energía moral que en ella se sustenta, al ver deshechas las formas humanas, el elemento animal cubre el panorama. Estilísticamente AD destaca esta emergencia de los animales salvajes y su modo de ingresar dominantes por encima del hombre: "Entonces, los cimarrones coronaron la loma, dispersos, a paso de fiera, alargando cuanto podían sus pescuezos de erizados pelos". Casi como una carga de caballería, segura de vencer, se produce esta irrupción de los perros. La completan los "cuervos enormes, muy negros, de cabeza pelada y pico ganchudo, extendidas y casi inmóviles las alas" "que empezaban a poca altura sus giros en el espacio" frase donde el elemento siniestro no está simplemente en el retrato de sus cuerpos sino en la suspensión a escasa altura de sus alas abiertas y en sus lentos giros, anunciadores del descenso fatal, que nada impedirá.

Si al comienzo triunfaba lo humano, ahora vence lo animal, pero esta imposición viene acompañada de una nota muy marcadamente siniestra porque ejecutan su acción devoradora sin resistencia. El perro cimarrón de las botas rojas está dispuesto a acometer

viendo las pocas fuerzas de Cata, y si suspende ante la presencia de Canelón su ataque, es porque sabe que solo se trata de esperar un poco más: viene a "hozar en las entrañas frescas no a medirse en la pelea". Pero su triunfo es seguro, nadie se le resistirá. Esta actitud podría tener una reprobación moral, en la órbita de los valores humanos, pero en cambio solo permite una aceptación de lo que son las leyes que rigen la materia viva.

En los mismos humanos irrumpe dominante la fuerza animal del instinto, como si descendieran, interiormente, a su base biológica. En Cata los rasgos instintivos ya venían siendo anotados por el régimen de la comparación. Se nos había dicho en el capítulo III que "escurrióse a manera de tigre" y se nos habló de "su avance de felino". Ahora las descripciones se acumulan: "ojo bravío y siniestro", "respiración entrecortada en cuyos hálitos silbaba el instinto como un reptil quemado a fuego", "dedos duros como garras".

Su acto se presenta como el de un animal feroz. Y sin embargo, considerado de más cerca, no hay homologación completa.

El juego paralelístico hombre-animal sigue funcionando aquí, como en el primer capítulo, y simplemente varía la acentuación debido a que se lleva hasta el fin su problemática. Ambas vías son incentivadas hasta sus últimas consecuencias: por un lado el gesto de Cata degollando a Heitor moribundo; por el otro los perros cimarrones que aparecen para hozar en el vientre de los cadáveres. Ambos actos parecen ajenos a la costumbre moral, a la civilización, y sin embargo no son enteramente homologables.

La sustitución de los animales domesticados —humanizados—, o sea los caballos y los dos mastines, por los animales salvajes, en estado de naturaleza, o sea los cuervos y los perros cimarrones, nos lleva al último punto de la afirmación del mero instinto. La acción de Cata parece guardar un resquicio confuso, oscuro, donde embozadamente alienta una concepción que viene de la cultura y no de la naturaleza —las separaciones, es sabido, son muy escurridizas en este tema— y que solo se hace visible, dentro de esa general conmixtión de lo humano y lo animal con que concluye el relato, si lo consideramos todo desde un resumen final.

Podría decirse, al fin, que los hombres mueren en tanto los animales permanecen. Contrastando con la larga agonía de los protagonistas, AD tiende dos imágenes: una, siniestra, de los animales salvajes; otra, apacible, de los caballos que "pugnaban por triscar los pastos a pesar del freno". La muerte de los hombres no nace del instinto: es una inmoliación voluntaria, pero la fuerza para hacerla posible esa sí nace del instinto, en la concepción acevediana. O sea que el instinto es puesto al servicio de un afán, de otra índole, que puede conducir a su destrucción. En esta capacidad de negatividad propia, de cancelación autodecretada del instinto, este alcanza su superación y, al desaparecer, se proyecta al reino de la cultura en cuya cumbre se ubicarán las ideas. Ascende de lo natural a lo cultural, piensa AD, justificándose y rescatándose. Solo así, al tiempo que se contemplan los extremos de horror de que es capaz, se puede simultáneamente medir su grandeza, ese salto cualitativo que lo lleva a estatuirse como matriz de las ideas. En tanto, el animal simplemente permanece, se vuelve a alimentar, así sea de la carne de los cadáveres, se reproduce. Su función es la existencia; la de los hombres la supervivencia.

A través de convincentes imágenes literarias, a través sobre todo de una estructura resistente y económica, AD expresa ese tema que le obsesionó. De esta resolución sale,

primero, su aceptación emocionada de un mundo instintivo y bárbaro; segundo, su confianza en el proceso evolutivo que en él ha de producirse. Estamos en el anti-Sarmiento.

7. El natural amor.

El tema permanente, que presta unidad a la obra narrativa de AD, no es el histórico —aunque haya sido el que cimentó su fama legítima—, sino el sentimental. Todas sus novelas, en grados que oscilan de la consagración total a no menos de un tercio de las páginas del libro, conceden atención especial al esquema de la novela sentimental que, descendiendo del romántico modelo lamartiniano, había conquistado un público seguro dentro del medio lector burgués de las ciudades. En especial habíase fortalecido con la incorporación de la mujer al público lector, y cuando los escritores de la generación del 65 pasan de la poesía a la prosa se dedican con fruición a un género que lindaba ya con las mediocridades del folletín. Testigo son las dos novelas de Carlos María Ramírez.

En esta predilección de AD no hay que ver solamente el olfato de un buen profesional que conocía qué tipo de novelas se publicaban en todos los periódicos del Plata —y que él mismo editó, sin parar mientes en la calidad, cuando dirigió diarios en Montevideo— en ese ancho pie de página donde habrían de aparecer también sus propias novelas. Conviene no olvidar que su período de mayor producción literaria coincidió con las apreturas económicas del exilio, y que cuando dona sus derechos a un diario (por ejemplo a *La opinión pública* de Alberto Palomeque, al que entrega *Nativa*) pierde una apreciable suma que solo en parte rescata luego con la edición en libro. Pero en esa predilección por el tema sentimental hay también una dominante del gusto de la época dentro de la cual puede admitirse una inclinación personal del autor. Los asuntos románticos correspondieron a la visión del mundo peculiar de su medio o clase social, y él nunca se puso a discutir su viabilidad y su justificación. Al contrario, se plegó gustoso a ellos y, bajo la influencia de las corrientes naturalistas y de su disgregación modernista, intentó el análisis psicológico de relaciones mórbidas —su relato "Una noche en Madeira"— o se atrevió a escudriñar algunas atracciones normalmente defendidas por la espada de la moral (ejemplo la sexualidad de la infancia).

No es el momento de considerar la sexualidad y la sensualidad que se juegan en la obra de AD, aunque puede adelantarse que su análisis puede deparar más de una sorpresa a algunas admiraciones conformistas. En todo caso, salvo algunos pocos cuentos, los planteos sentimentales de AD son escasamente originales y conducen a frustraciones artísticas. Se debe a que en ellos AD no obedece a un don de observación directa, independiente y arisca, sino a una imitación de las convenciones sociales dominantes en los salones. Es decir, acepta la falsificación mundana, la formulación sentimentaloides. Al trazar sus criaturas, a las que pretende dotar de un trasfondo psicológico complejo, en los hechos traslada la realidad a un verbalismo convencional. Los personajes se traducen no por sensaciones reales, sino por palabras amonedadas, fórmulas hechas y aceptadas en el medio para manifestar sentimientos, carentes de intimidad pues uno de sus rasgos paradójicos es que pueden ser pronunciadas en público, leídas en rueda, sin rubor.

En un paso frustrado, trasladó este esquema a una relación más real, en los amores de Jacinta y Berón de *Grito de gloria*. No se sabe allí qué es más falso, si los diálogos irreales que pone en boca de Jacinta, la servidumbre admirativa que le insufla, o la general

torpeza de la realización donde se trasunta la autosatisfacción del personaje y el temor de evidenciar su masculina vanidad. Lo único valioso es lo que no dice, o sea la secreta ambición de poder competir, macho a macho, con Frutos, y de hacerse como él por el artilugio de la posesión de la mujer que desea su enemigo político.

Pero ese traspaso, donde se pone en contacto un jovencito ciudadano de buena familia, como se define explícitamente en *Nativa*, y una de las mujeres-dragones, altivas y codiciadas, que, como dice en *Ismael*, tenían "el capricho de darse a los que habían sobresalido en el combate, sin distinción de clases, porque poseían la pasión del valor", apunta a la zona de los personajes rurales donde el esquema sentimental adquiere validez artística y humana al transformarse en una relación erótica. Tanto en los amores de sus gauchitos femeninos (en *Ismael* o en *Soledad*), como en los más vivaces de los gauchos y las vivanderas de los batallones, comienza por desaparecer el dialogado sentimental. Estos personajes, o son mudos para expresar sus sentimientos, o no necesitan de palabras tiernas, dado que las sustituyen con un trato más real y satisfactorio.

El modelo mejor resuelto es el de Sinforosa y sus amores salteados con el trompa Camero, esa Sinforosa que como sabremos en *Lanza y sable* no vaciló en entregarse a Cuaró y tener de él un hijo, pero que muere defendiendo a Camero, que es "su" hombre, más allá de las marchas y contramarchas de su libre relación. Ocurre que la pasión se autentifica, en estos casos, por los actos decisivos en que se nos manifiesta, y no por las palabras de salón como en las novelas urbanas, o los mutismos suspirantes como en los gauchos enamorados. Esta pasión se hace veraz porque no sustituye al ser humano sino que se integra a él como una tónica generalizada de la personalidad; así no impide a los personajes comportarse como siempre, llevar la vida diaria, discutir y pelearse con su amante como con un compañero de armas, que efectivamente lo es, y jugarse totalmente por él llegado el momento. No es una mujer de sentimientos; es una mujer de pasiones, y estas son más veraces, más auténticas, que el edulcora miento burgués con que se entendieron y propagaron aquéllos.

Cuando AD se enfrenta al ciclo de sus novelas históricas, no abandona el esquema de novela sentimental que domina en *Ismael* y en *Nativa*, que se oscurece en *El combate de la tapera* y en *Grito de gloria*, pero que reaparece dentro de tesituras folletinescas en *Lanza y sable*. Encuentra una justificación de esta dualidad —tema histórico, tema amoroso— que ha de caracterizar su empeño, en la cosmovisión de los personajes populares, y genera el principio de que esos son los dos asuntos centrales de la vida gaucha. "Cuando caía ya la noche, algunos se pusieron a cantar. El amor y la patria resaltaban como sentimientos dominantes en el fondo de esas trovas moduladas con acento alegre o melancólico según el estado de ánimo de cada uno, entre la niebla de la atmósfera, el humo del tabaco y el vapor de los alientos" (*Nativa*). No es necesario explicar que se trata de una reducción temática que nada tiene que ver con las inclinaciones populares que testimonia el folklore, donde caben muchos y muy distintos intereses, y que responde en verdad a una unificación literaria y a una concepción propia de AD acerca de la jerarquía de los temas. Si bien él justificó y defendió largamente la necesaria primacía del tema patriótico, no lo hizo nunca con el tema amoroso, y mal podría hacerlo cuando atacaba la novela psicológica. De ahí que la apelación a los que llama sentimientos dominantes de los gauchos tenga un aire de esquivia justificación para amparar su creación dual.

Esa dualidad rige visiblemente *El combate de la tapera* el relato se divide equitativamente entre la atención del tema patrio y el tema amoroso, partiendo de una previa unificación puesto que, a diferencia de la distribución de materiales en sus novelas históricas, aquí los personajes masculinos y femeninos viven simultáneamente el amor y la patria como entidades inescindibles. Es el primer acierto en el tratamiento de este tema. No lo consigue AD por el mero hecho de situar a las parejas de amantes Ciriaca-Mauricio, Cata-Sanabria, como compañeros de armas, sino porque homologa fuertemente el enemigo patrio y el enemigo de la vida afectiva. "Ah, si te agarran Ciriaca! A la fija te castigan como a Fermina" le advierte el cabo Mauricio con un sobreentendido donde están implícitas las habituales sevicias a las mujeres durante la guerra gaucha, y ella contesta reemplazando a un compañero muerto en la línea de fuego: "¡Que vengan por carne!"

La homologación es más ampliamente desarrollada en el caso de Cata. La parvedad de palabras o explicaciones y la exposición lineal de su acción la sitúa en una curiosa bivalencia: el brutal odio que la mueve contra Heitor puede ser el desborde de su pasión patriótica como puede serlo de su pasión amorosa desde el momento que defiende simultáneamente a su tierra y a su hombre y no se sabe con absoluta certeza a cuál de los dos venga, simultáneamente su esfuerzo —que le cuesta la vida— para matar a Heitor, es tan intenso como el que cumple para acercarse a Sanabria y morir junto a él, "con expresión intensa de amor y de dolor".

Si se considera el remilgamiento y la falsedad de las relaciones amorosas de las clases altas, tal como las traduce la literatura del XIX, se puede comprender el valor insólito de esta pintura que nos muestra dónde estaba la verdad de erotismo y sentimiento. La sorpresa y la admiración que provocan en AD queda registrada en el tratamiento literario que les da, mucho más que en las marginabas explicativas (de *Ismael*, y en menor grado de *Grito de gloria*) donde se siente obligado a analizar las costumbres eróticas de los gauchos como de seres de otra raza que la humana. Pero cuando hace actuar libremente a Sinforosa, mucho más que a Jacinta, el personaje cobra tal simpatía humana, tal autenticidad y gravedad interior, que junto a él los demás se disuelven. Esto se consigue por la limpieza, y la decencia —esa es la palabra— con que encara su relación erótica, basándola en la absoluta verdad del instinto y del afecto.

En el citado texto de *Ismael* AD consiguió la mejor pintura del tipo de china vivandera y de su vida amorosa, pero la dejó situada en un contexto casi humorístico, al comienzo, y luego no se detuvo en su gesto heroico; ahora trata el tema en el registro trágico, casi melodramático, y si no consigue la misma presteza jugosa que en la novela, consigue en cambio calidades sentimentales más hondas. No estamos ante una simple relación erótica; estamos ante una relación amorosa (si es posible el distingo) que es exployada con admirable delicadeza. Todo este tema viene envuelto en pudor, en *El combate de la tapera*.

Durante los dos primeros capítulos no hay una sola indicación expresa sobre la relación amorosa. Se destaca en cambio el compañerismo, en el tratamiento de los soldados para con Ciriaca, y un afán de protección que podría pasar por meramente reglamentario o humanitario ("Los caballos a retaguardia, con las mujeres, a que pellizquen") sino fuera que estas mujeres actúan a la par de los hombres y a posteriori se

verá —y al verse refluirá sobre estas anotaciones— los vínculos existentes. Es imposible saber a ciencia cierta si el cabo Mauricio y Ciriaca forman una pareja: la advertencia de Mauricio cuando ambos pelean juntos puede ser, a la vez, un consejo de compañero, una prevención de amante, y en cualquiera de los casos, es una despedida antes de la muerte inminente. La única anotación expresa está al comenzar el capítulo III, donde se nos dice, de Cata, que es "compañera de Sanabria". Se comprende entonces en todo su recatado, pudoroso valor, la parca referencia a ella que hace Sanabria en el capítulo IV: en ese momento ya el combate está perdido, y, a pesar de la autorización para "rumbear por el lao de la cuchilla" una vez gastadas las municiones, todos saben, Sanabria el primero, que no hay salvación. Entonces pregunta y su interrogación viene embozada de generalidad: "¿Y qué se han hecho las mujeres? No veo a Cata..." Cuando los moldados comentan, con naturalidad, sin ninguna efusión de particular sentimiento, la muerte de Ciriaca, y cuando obviamente esta imagen de la mujer muerta y endurecida concita la de Cata, muerta en algún otro sitio, Sanabria profiere un extemporáneo: "Cállense". Como en uno de esos trabajos de Chejov, la orden intempestiva es la expresión insólita de otra distinta orientación del pensamiento: debajo de ella se esconde la sensación oprimente de "su" mujer muerta.

Es la manifestación del amor la que corona el relato, y en él todo parece resumirse y purificarse. Es, aquí, un puro sentimiento, tan levantado como los de sus novelas y cuentos sentimentales, pero que AD cuida de que se manifieste a través de una torpísima forma, como para evidenciar dentro de qué tosca corteza puede vivir y alcanzar altura: ocho frases empleando los verbos en el pretérito utiliza para hacer notable la dificultad con que se mueve la mujer agonizante y mostrar así los rudimentos de un ritual fúnebre destinado a cumplir exteriormente con el amor. El afecto se vierte por los detalles dificultoso de ese rito, con la anotación emotiva de las manos que cubren la herida, y por esa misma torpeza popular cobra autenticidad.

8. El ceño iracundo de la última hora.

La multiplicidad de la obra de arte, como la multiplicidad de la persona, las distintas corrientes, las ocasionales circunstancias, las ideas, los intereses, las incitaciones, se recomponen en un juego dinámico y coherente, que nos revela la estructura. Todas esas fuerzas dispares admiten la convergencia en un punto que sostiene el andamiaje, y donde elementos y leyes de funcionamiento cobran sentido. Y aún, en cierto tipo de obras abiertas, la aparente falta de ese centro rector no impide que las líneas de fuerza muestren una tendencia convergente que apunta a la clave que sostiene la bóveda. Desde allí se irradia una concepción, una medida de valor, que rige los materiales y su disposición interna.

Si buscamos en la narrativa de AD encontraremos que la clave generadora del espíritu de su obra, reside en la ausencia de Dios, o, más precisamente, en la búsqueda sustitutiva de nuevos absolutos a que lo conduce la quiebra y evaporación de los religiosos, que sin embargo no da paso al relativismo. No es un sesgo original de AD, en esto solo parte del gran movimiento de la concepción burguesa postromántica. Pero siendo él un escritor, y el primer narrador artista de nuestra literatura, su posición filosófica refluye centralmente sobre sus novelas, las impregna y las explica, las orienta y las justifica.

Como en la novela naturalista francesa, contemporánea del positivismo e impregnada de sociologismo, en la suya el gran ausente es Dios. No se trata solo de la falta de una creencia, a pesar de su pregonado deísmo, sino que con Dios desaparece también la problemática cristiana, la atmósfera, el tono, los planteamientos de la conciencia cristiana, y lo que Unamuno definirá pocos años después como el sentimiento trágico de la vida. Esta actitud no puede ponerse simplemente a la cuenta de las influencias literarias: AD es tan heredero del romanticismo y del naturalismo francés incipiente para el medio, como en el otro extremo del mundo lo son Dostoievski o Tolstoi. Incluso los recursos propios de la novela histórica pueden ser en este de la misma índole que en nuestro narrador; pero no hay común medida en sus concepciones de la vida, que revierten sobre la literatura-, porque en uno funciona conflictual, dramática, trágicamente, el sentimiento religioso, y el otro es impermeable a él, siendo en cambio sensible a los valores de estirpe sociológica.

Esa ausencia se registra, ante todo, en el plano superficial, como falta de temas y personajes de la vida religiosa. En *Ismael* los sacerdotes que reúne al comienzo y al cierre de la novela, son los representantes de la "intelligentsia" de 1810 y tratan exclusivamente de problemas político-sociales, en los cuales poca cabida tiene el sentimiento religioso. Se lo dice ausente, explícitamente, en los personajes populares, al referir (cap. XXIV) la ignorancia del gaicho respecto al culto católico, lo que le lleva a definirlo como "poco habituado a este culto y a una idea superior acerca de lo divino, limitado a lo humano y a fiereza del sentimiento de independencia individual..." con lo cual parece proyectar al pasado y a la vida rural los orígenes de nuestro laicismo, entendiéndolo como una espontánea posición popular. Los tantísimos personajes que luchan con denuedo en las novelas históricas y mueren en el campo de batalla, aun en ese trance, carecen de toda angustia religiosa: no se encomiendan a Dios o a los santos, no aspiran a absolver sus conciencias, son ajenos a la idea de pecado en el sentido cristiano, como a la idea de la sobrevivencia con su correspondiente tribunal enjuiciador. Podemos creer en la verosimilitud del cuadro, podemos creer que la religión no ha rozado estos seres y que solo algunas formas supersticiosas -Santa Bárbara, algún expletivo con nombres sacros-componen su cosmovisión, pero no deja de ser singular que también en los personajes cultos y en los jefes encontremos la misma natural, espontánea, no pensada indiferencia para los asuntos religiosos.

En un sentido más profundo, esa ausencia se registra en la falta de una cabal problemática religiosa. *Minés* es la novela-frustrada- donde AD desarrolló sus ideas sobre religión: allí hay un sacerdote, una novicia, una vida conventual, allí hay discusiones sobre Jesús y el cristianismo. Aunque la novela es de 1907, el plano mental en que se sitúa el tema corresponde a los análisis que hacía AD en 1872 cuando participaba del Club Universitario y de las campañas racionalistas. Los amores de la novicia con Ricardo ya son de la competencia de la sensibilidad dannunziana, con su provocación epidérmica a las formas del culto y a la religiosidad, para activar la función erótica. No hay problema de conciencia en Mines, ni desgarramiento entre el amor divino y el amor humano, porque obviamente no conoce ni sabe qué es el primero: aparte del cumplimiento de los habituales ritos y de una filial devoción por la Virgen, el problema de Dios se reduce a si Jesús era hermoso o no. En cuanto a los diálogos de Ricardo con Martín Gardello, reiteran los argumentos de las polémicas periodísticas sobre Jesús, en ese mismo nivel de exposición histórica o moral: desde luego Ricardo es un racionalista y en él parecería

justificado el tono y los argumentos; pero Martín es un sacerdote y no obstante en ningún momento se distingue de un laico disfrazado, que hablara con los editoriales de "*El Mensajero del Pueblo*". También aquí podría aceptarse el realismo de AD, ya que la lectura de los textos religiosos de nuestro siglo XIX —empezando por Mariano Soler e incluyendo a Zorrilla— sorprenden por esa carencia de hondo contenido metafísico, quizás debido al afán de polémica con ateos y agnósticos que llevó a los creyentes a desplazarse al campo teórico del adversario. La decadencia de la iglesia católica uruguaya en el XIX —como la de su congénere mundial de la época— se debe en buena parte a esta infiltración liberal y burguesa en que se aposentó, a este deslizamiento hacia la moral con abandono de las formas más veraces de la fe.

Pero hay todavía un tercer plano en que se manifiesta la ausencia de Dios en la narrativa de AD, aquel que corresponde al entendimiento de las psicologías humanas por un lado y por el otro a la interrogación última del destino y la significación del hombre. Aunque Dostoievski no hubiera debatido una sola vez temas religiosos ni mencionara a Dios, bastarían sus personajes, sus conflictos y sus preguntas, para saber que estamos ante una materia elaborada por una conciencia cristiana. Como del mismo modo, en nuestras letras, no le es necesario a Espínola ninguna anotación de tipo religioso para que percibamos la fibra cristiana y trágica que da contextura a sus narraciones. Es el gran vacío de lo que Unamuno llamó o el sentimiento trágico de la vida y que se produjo en toda nuestra cultura independiente, nacida bajo la incitación sociológica

La famosa frase de Napoleón viene a dar sustitución, aparental, a este vacío: Lo trágico es la política. La concepción de la vida humana se hace aquí desde el ángulo de la convivencia política y de los problemas que genera, y no desde el ángulo de la trascendencia metafísica. Pero esta no desapareció fácilmente. La apetencia de futuro, de traspaso de lo humano, y de transustanciación, sigue alentando en la cultura del XIX, y Dios es devorado por la historia. La revelación que antaño debiera buscarse en el designio de Dios, ahora se investigará en el proceso inmanente que cumple la historia, en ciertas leyes fatales que se avizoran en su dinámica constante. Y como la historia solo puede cumplirse a través de lo concreto, de las sociedades humanas instaladas en algún lugar del espacio y del tiempo, o sea que la historia solo puede entenderse como desplazamiento de una nacionalidad en su patria, la trascendencia religiosa será trasladada a una trascendencia nacionalista. La famosa tríada que lega el romanticismo al mundo —nación, patria, historia— viene a constituirse en un ersatz de santísima trinidad para esta nueva religión que, dominadoramente, ingresa al país. De la enorme fuerza de tal cosmovisión romántica, que ha de regir siglo y medio la vida de las sociedades occidentales, hay testimonio paradójico en el hecho de verla aceptada por Zorrilla de San Martín: "Es la voz de la patria, pide gloria. Yo obedezco a esa voz".

En su juventud AD arremete contra el oscurantismo, el clero, la superstición, pero al mismo tiempo contra el culto de la diosa Razón, y contra toda posible negación de Dios. Su ansia de lo que él llama "depurar la idea de Dios" ("*Conceptos sobre religión*") funciona, cambiándole el signo, como el agua bendita pascaliana: por ahí se inicia un camino al fin del cual se esfuma lo divino. Es aleccionante verle rebelarse contra los "excesos racionalistas". En una tesis leída en el Club Universitario sobre "*La diosa razón y el racionalismo*" cito con fervor un texto de Sillery, al que sin embargo su obra narrativa rebatirá a fondo: "La muerte no es otra cosa que el más potente acto de la vida, porque

ella entraña *algo más* grande que Dios. Sería el *hombre justo*, tal como nosotros, inmoldándose sin recompensa y sin porvenir a su patria! Esta suposición es una inepticia o una blasfemia. Yo la rechazo con desprecio o ron horror". Y sin embargo, aunque AD, como Sillery, desprecie tal suposición, en su obra la encontramos realizada puntualmente. Los hombres saben que van a morir, y mueren, sin la menor recurrencia a la sobrevivencia; mueren sin recompensa y sin porvenir, por su patria, y, por lo tanto, si aceptamos el esquemático planteo de Sillery, son superiores a Dios.

El combate de la tapera está concebido como un combate en que todo un destacamento patriota ha de morir y sabe que ha de morir. Desde las primeras imágenes su destino está fijado por el autor, y es mediante esta perspectiva previamente establecida que se podrán medir y valorar los actos de las criaturas narrativas. AD quiere mostrar cómo mueren los patriotas, no cómo luchan; quiere colocarnos junto a ellos, tal como él se coloca, para que los veamos manejarse con la muerte, sabiendo que viene, tocándola, viéndola entrar a la trinchera, haciendo el tendal.

No bien instalados en la tapera, "uno de los dragones, que tenía el oído en el suelo, levantó la cabeza y murmuró bajo: "Se me hace tropel... Ha de ser caballería que avanza". Un rumor sordo de muchos cascos sobre la alfombra de hierbas cortas, empezaba en realidad a percibirse distintamente". Es sabido lo desparejo del enfrentamiento de orientales y portugueses en 1817, y que hombres casi desnudos y sin armas se opusieron a tropas cuidadosamente pertrechadas que venían de participar en las campañas antinapoleónicas. La caballería que avanza no deja abierto ningún resquicio para el triunfo, y el sargento Sanabria se limitará a ofrecer Ja pobre ilusión de una resistencia que permita descansar a los caballos para reemprender una fuga, en la que ni él ni quienes lo escuchan, creen: "Va el pellejo, barajo! Y es preciso ganar tiempo a que resuellen los mancarrones". La frase suena como la otra que pronunciará, cuando ya no tengan municiones ("Ansí que se quemen éstos monte a caballo el que pueda, y a rumbear por el lao de la cuchilla") como lo que efectivamente son: formas compasivas para malencubrir lo que todos saben, que ha llegado la última hora. Con la literatura sitúa hombres ante el último riesgo y los mantiene sin tregua en el filo de la muerte, prolongando hasta la exasperación esta vecindad para que nosotros desde muy cerca, con las caras pegadas, atrozmente curiosas, observemos el "ceño iracundo de la última hora".

AD establece un lazo cómplice entre lectores y personajes, nosotros sabemos que ellos saben que van a morir, y por lo tanto estamos al acecho de sus reacciones, de sus posibles flaquezas, de sus maneras propias de ver la muerte. (Indemnes, sentados entre condenados). Y en las formas artificiosas —teatrales— del estilo naturalista, se percibe que los personajes saben además que nosotros los observamos: como en el teatro de Antoiné, deben fingir ignorarlo y comportarse como si nadie los viera, con la difícil apariencia de naturalidad.

Dos veces les hace hablar de la muerte del compañero, encadenando ambos episodios, para que su significado se haga traslúcido, sin necesidad de explicaciones. Ciriaca le tira de la melena a un combatiente inmóvil "y notola inundada de un líquido caliente. "Mira! —exclamó— le han dado en el testuz". "Ya no traga saliva, —añadió el cabo—. ¿Trajiste pólvora?" Y eso es todo: un hombre ha muerto. La inserción de los dos asuntos dispares en la misma intervención del cabo —el registro seco de que un soldado

ha muerto y la pregunta por la pólvora, que es lo importante— subraya la voluntad del escritor de destacar la impasibilidad con que se enfrentan a la última hora. La referencia de Ciriaca al muerto usando un término propio del animal -el testuz- contribuye a acusar la indiferencia. Como el segundo episodio simétrico está referido a Ciriaca, el encadenamiento significativo es evidente. "Aquí hay una —contestó una voz enronquecida—. Tiene rompida la cabeza, y ya se ha puesto medio dura..." "Ha de ser Ciriaca". "Por lo motosa es la misma, a la fija". Se predica de ella, muerta, como ella lo hizo del compañero, con una mención casi humorística a las "motas", para disolver toda piedad.

Del mismo modo Sanabria y Cata quieren verse para despedirse, sin ninguna otra previsión que la de este obligado abandono de la carne que les llega. Esta idea de las despedidas en el linde de la muerte fue una obsesión de AD_ se las encuentra por doquier, y alcanza tanto en *Minés* como en *Grito de Gloria*, su acentuación más morosa y desgarrada. Toda vez que aparece la muerte como cercana se intensifica desesperadamente el ardor sensual; la presencia de la muerte lo exagera, el deseo no puede entonces contenerse (véanse sus cuentos *Dale Lilia...y Salve dimora*) y funciona como el grito ardiente de la vida, de la única vida, antes de una desaparición que será total, definitiva.

No; aquí la muerte no entraña una "vida superior". Es simplemente la extinción, el fin de hombres que solo pueden residir, auténticamente, en la historia, que son parte insignificante de un gran conglomerado que es la nación, y que solo dentro de ella pueden aspirar a una cierta sobrevivencia. Exactamente en el centro del cuento, cuando el combate llega a su apogeo, AD intenta magnificar el asunto: elevar la peripecia a una esfera superior para que cobre una resonancia hecha del mismo tejido de la trascendencia. Entonces hace con su material literario, lo que hizo con su experiencia concreta: dotarlo de un coturno que lo levante, y que lo iguale con los arquetipos artísticos de la antigüedad. El combate pasa a ser una figuración de la tragedia griega, con sus antagonistas y también con su coro hecho de estampidos, gritos humanos, gemidos animales. Su estilo busca una unidad incandescente, ese frenesí que para él era testimonio de la entrega del hombre a una oscura trascendencia.

No solo vomitan fuego las trincheras, se exageran los combatientes y los animales, sino que hasta el cielo entra en movimiento. En el capítulo anterior hizo varias menciones a los "culebrones de las alturas" que repentinamente, encogedoramente, permitían ver; ahora se concentra en la tormenta eléctrica, la muestra cubriendo el cielo, siendo la expresión del cielo que se sacude al unísono con la tierra. Es el cielo quien alumbra a los combatientes con el luminoso resquebrajamiento de la bóveda, "a manera de gigantescas cabelleras de fuego desplegando sus hebras en el espacio lóbrego". Mediante estos datos obtiene la unificación, y la tierra y el cielo parecen mancomunarse un instante. Pero AD precisa, con rigor, que el cielo guarda silencio. Esas cabelleras de fuego "contrastaban por el silencio con las rojizas bocanadas de las armas seguidas de recias detonaciones".

El silencio del cielo es anotado prudentemente, por lo que revela de indiferencia hacia el combate. Ni el trueno ni el relámpago "como ira del cielo" concurren para acompañarlo. Solo las luces repentinas, en el total silencio, como para que los sonidos

todos, únicas referencias válidas de la acción en la oscuridad reinante, queden reducidos a los que son estrictamente humanos. "En cambio, algunas gruesas gotas de lluvia caliente golpeaban a intervalos en los rostros sudorosos sin atenuar por eso la fiebre de la pelea". AD fue atento lector de Homero. La espaciada lluvia caliente que cae sobre rostros sudados recuerda la lluvia de sangre con que Zeus decide honrar a su hijo. Amparado en la ambigüedad de la referencia realista y en la sobriedad general del relato, que no se consiente marginalias ensayísticas, esta lluvia es el punto máximo al que puede llegar AD, como obligando al cielo adusto a manifestar una elusiva piedad por los mortales. Si tal piedad existe, ella funciona con independencia de quienes la reciben. Esta lluvia caliente no debe refrescarlos, ni les hace alzar por un segundo la cabeza hacia el cielo. Pertenecen a una tierra, a una especie, a una historia, a un instinto, que se han rehusado a la trascendencia en Dios. La única piedad que cabe, que ellos ignoran y no piden, es la de Acevedo Díaz y la nuestra. Pero por una hábil dosificación de ingredientes, por el uso de la brutalidad, del horror, esas vidas están tan distanciadas del lector (lejanos parientes del hombre, no más) que este puede contemplarlas como en un gran espectáculo que no concita otra participación que la del deslumbramiento, en un teatro donde ocurren hechos verdaderos.

9. El escritor ingresa a la sociedad.

La obra de AD tuvo, en vida del autor, variada acogida por el público y las élites cultas de Montevideo, que osciló entre el "aporreo" para Brenda y la consagración para Nativa. Pero estas variaciones de juicio artístico no afectaron un aspecto de su obra que siempre fue elogiado, aun tratándose de sus escritos ocasionales: el estilo. Lo que silenció a veces la boca de sus muchos enemigos, lo que obligó a que ante sus más virulentos ataques, se hiciera el distingo entre el político y el escritor, fue su calidad de prosista que motivó un muy curioso y unánime consenso admirativo por parte de los contemporáneos.

Se le puede considerar, tanto por la excelencia de su prosa como por el apoyo público que recibiera, el "prosista nacional" del XIX, representativo de los ideales estilísticos de la sociedad culta de su tiempo. A él se debe el "estilo oficial" que se estatuyó en el último tercio del siglo y que no tuvo parangón, en cuanto a éxito público, hasta los escritos de Rodó. Aunque lo conservamos y estudiamos en su manifestación narrativa, no fue específicamente un estilo literario. Si bien la literatura fue el género donde encontró su posibilidad de expansión más adecuada y rica, no fue ése su origen ni estuvo limitado a ese solo campo. En realidad fue el estilo del discurso, propio de la oratoria política o parlamentaria, de la conferencia en la tribuna pública o del dictamen de la cátedra y efectivamente se aplicó, indistintamente, a todas esas actividades, trasladando de ellas al papel y a la escritura, la específica modulación oral y también la retórica pertinente.

Ya Francisco Espínola señaló "el cuidado del ritmo melódico" como una "virtud sin par de Acevedo Díaz" con la cual, dijo, solo puede emparentarse Rodó. Tal rasgo lo habían destacado sus contemporáneos, afirmando Alberto Palomeque, que AD "era un hábil y hermoso recitador, a su modo genial, de sus vibrantes discursos", y acotando de paso, en el mismo texto, algo que debe considerarse: "ni entonces ni después reveló condiciones de orador, de improvisador". En efecto, su estilo responde a una oratoria - escrita, cosa nada contradictoria en tiempo donde los mejores discursos no buscaron adaptarse a las formas del habla, sino a los períodos, desarrollos y ordenamientos de la prosa escrita, a la cual dotaban de un ritmo y una melodía de naturaleza verbal. En alta

voz, con poderosos ademanes y fuertes entonaciones, se pronunciaban auténticos discursos escritos, cuidadosamente pulidos y aderezados para lograr determinados efectos, —bien preparados en el escritorio—, que la voz se encargaba de apuntalar. Si bien AD no era -al parecer- suficientemente experto en la improvisación, sabemos que en su tiempo se había logrado establecer una cuidadosa mecánica oratoria que funcionaba con regularidad expidiendo discursos bien elaborados: las famosas Cámaras del 73 dieron acabado ejemplo de la facilidad alcanzada para improvisar, oralmente, períodos escritos.

La prosa de AD combina un conjunto de reglas que eran las del estilo culto de su época y un sistema rítmico de índole verbal derivado de la gran oratoria, y por estos dos regímenes concede mucho a los medios más socializados de la expresión lingüística de entonces. Esto es más visible en los comienzos, grandilocuentes, de su estilo; sufrirá luego un proceso creciente de individualización que adquiere su tono propio cuando escribe *Ismael*, y volverá a sufrir transformación notoria a partir de *Minés*. Si bien, como ha observado Roland Barthes, bajo el nombre de estilo “se forma un lenguaje autárquico que se nutre de la mitología personal y secreta del autor, en esa hipo- lísica de la palabra donde se forma la primera pareja de palabras y de cosas, donde se instalan de una vez para siempre todos los grandes temas verbales de su existencia”, la concepción del estilo de la segunda mitad del XIX tendió a la afirmación de formas y estructuras socializadas más que personales. Recogiendo la incitación de Hugo, del Flaubert de *Salambó* y muy especialmente la lección dogmática del naturalismo, el estilo fue entendido como una yuxtaposición que se hacía a las ideas y sentimientos, independiente tanto de ellos, —a los que se concebía como previos a las palabras—, como de quien los originaba, el autor, cuyo papel se reducía al de fabricante inteligente en un campo verbal de dominio colectivo. Tal entendimiento significó considerar al estilo como un sistema de relaciones verbales, separado de la subjetividad o la historia personal donde en verdad se articula, y cuyas condiciones, por lo tanto, derivaban de un acuerdo, tácito o explícito, entre los hombres cultos del momento.

En el Río de la Plata fue Vicente Fidel López quien, siguiendo a los tratadistas franceses, definió al estilo como una de las “exterioridades” de la obra de arte y quien se esforzó por desmontar su mecanismo regulador, estimado simple exteriorización verbal de una idea, originariamente ajena a él. Mientras la idea o el sentimiento se concebían como productos individuales y originales, el estilo consistía en un medio social que se aprendía y se manejaba con mayor o menor sagacidad. López lo define como “el arte de armonizar la expresión con la concepción por medio de fórmulas escritas” y al aplicarse al análisis de estas parece no advertir, como lo prueba su defensa de la libertad creadora, que las está fundamentando en el consenso valorativo de la sociedad, y así establece los principios de *ritmo*, *armonía*, *proporción*, *movimiento*. De este modo el estilo podía ser de uso o propiedad de todos, entraba al mercado de valores de una sociedad, y se acomodaba a las leyes, prejuicios y jerarquías de la clase dominante.

La socialización del estilo, dentro de un módulo culto, es particularmente visible en el primer período de AD, el que va de 1870, fecha de sus primeras páginas, a 1884, fecha de *Brenda*. AD adopta las formas y el lenguaje de los románticos, sus recursos de exaltación rítmica, e incluso, escribiendo una novela montevideana, apela a nombres exóticos para sus personajes o introduce en fauna y flora locales los prestigios de las que ya están elaboradas por la literatura europea (“sobre una res muerta en la barranca, se abatían los gavilanes”, “manadas de delfines escoltadas por algún albatros vagabundo”) o busca enriquecer la frase con palabras consideradas poéticas, como “lontananza”,

“habitud”, etc. La censura que motivó *Brenda*, que, como el propio AD alegó no había provocado *Caramurú* de Magariños Cervantes, no se debió a este rasgo socializado del estilo literario, sino a lo extemporáneo, epigonal, de su aparición: en 1884 resultaba un arcaísmo.

De su reacción a las críticas nace la impostación realista de su nuevo estilo, si atendemos a la confesión que le hiciera a su amigo Palomeque: “Ya que no quieren romanticismo —me decía— van ahora a conocer un nuevo género, distinto al anterior; ahora van a saber de todo lo que es capaz este cerebro”. Y en la carta a su editor, con motivo de la segunda edición de *Brenda*, no solo reconoce que había pagado “el diezmo al no0viciado” sino que confiesa su cercanía por las formas románticas (“había antes, y permítaseme la expresión, que castigar la concepción personal del arte”) con lo cual vuelve a acusarse la tendencia tradicionalista o conservadora de su arte. Pero en su capacidad para modificarse está ínsita su ardiente vocación de actuar en el medio, ser reconocido, penetrar como “la bala de cañón” de que hablaba Balzac.

Con *Ismael* entramos en el manejo del estilo naturalista que sera definidor de su mejor período literario, y si bien dentro de él AD alcanza la mayor individuación, no deja de arrastrar una alta cuota de elementos colectivizados. Tal comportamiento procede del afán del escritor por insertarse en el medio social al que pertenece y ser aceptado en un pie de igualdad con profesionales, políticos, fuerzas vivas, pero en su calidad de escritor. “El escritor da a la sociedad su arte declarado, visible para todos en sus normas, y en cambio la sociedad puede aceptar al escritor” decía Barthes, y ese problema se planteaba más agudamente en un pequeño país suramericano, sin tradición cultural, que en la Francia del XIX, porque entre nosotros, el escritor, al intentar independizarse y constituirse en un ente creador dentro del cuerpo social, inmediatamente dejaba de tener importancia en el nivel resolutivo en que se situaban los dirigentes. Si bien los muchos jóvenes románticos conseguían rápidamente un “status” privilegiado, con su obra poética no accedían a la conducción de los asuntos del país, a no ser que se trasladaran a otras actividades de tipo intelectual —profesiones, educación, desde luego política— con lo cual reconocían el fracaso de su inserción en tanto escritores.

AD, que sufrió intensamente de las primeras postergaciones, ha de encontrar, como Zorrilla, el modo de ser aceptado como escritor y hacer de esta condición una fuerza penetradora y respetada. Para eso no recurre solamente a los temas que el medio podía gustar o necesitar, como ya vimos, sino sobre todo al estilo socializado, tal como hicieron los naturalistas franceses. Escribirá con el lenguaje oratorio de los políticos, aunque muy por encima de las posibilidades de ellos; escribirá mezclando a la narración la lección histórica o sociológica, como podía intentar el profesor o el abogado, creando así un medio de acción y entendimiento comunes; escribirá con un estilo que podía ser usado en otras actividades, no solo las literarias, y que en los hechos él usó en el periodismo y en el parlamento, como sus colegas.

Sobre todo, escribirá siempre desde su superior situación social, cosa que se hace notoria justamente porque tratará de personajes pertenecientes a las clases más bajas. Para eso manejará dos instrumentos: por una parte dará a esos personajes una entidad, psicología, naturaleza, que aunque los coloca a la distancia los hará aceptables a sus lectores, y por la otra no dejará nunca de establecer dos caminos paralelos y nítidamente separados, el del escritor que habla y explica, y el de las criaturas novelescas que viven a su lado, los cuales nunca deben confundirse. Para el primer manejo instrumental cuenta, como ya vimos, el traslado de la experiencia concreta, contemporánea, de la vida rural, a la magnificación del coturno de la epopeya: para el segundo cuenta el uso de las convenciones del estilo naturalista.

Una de ellas es la preocupación por el buen escribir, entendido como el empleo de un repertorio de palabras "de calidad". Son los valores "poéticos" del anterior estilo romántico que ahora han sido travestidos bajo las formas más discretas del "buen decir", que a su vez está determinado por las convenciones sociales. AD se rige por los dictámenes de esa sociedad o de sus ocasionales academias: los americanismos o los barbarismos son remitidos a la bastardilla o preservados por las comillas, y solo ingresan sin señal de peligro al idioma cuando han sido aceptados por un consenso mayoritario. Así se lo señala en su crítica a Reyles, y así lo hace él mismo si cotejamos las distintas versiones de sus novelas. En este último caso se observa con nitidez la preocupación purista que le va haciendo desechar los modos regionales por los hispanos: en *Ismael las yerbas* de la edición de 1888, se transforman mayoritariamente en "hierbas" en la edición de 1894. En *El combate* si usa la palabra popular "refucilos", acotará de inmediato que pertenece al "lenguaje campesino", y la separará del texto con las comillas. El naturalismo, tan interesado por la vida de las clases bajas, no dejó nunca de establecer —a través de la lengua y el estilo— la distancia social de escritor a tipos populares. Dentro de esa lección se sitúa AD, quien no abandona nunca clase ni cultura para hablar de ellos, y al contrario las fortalece. Desde esa perspectiva debe considerarse su visión de la vida rural y la dignificación heroica y patriótica que le confiere, trasuntada en el tratamiento lingüístico.

Otra de las convenciones es el enmascaramiento de las situaciones o las palabras sexuales, donde el autor hace esgrima verbal para aludir y eludir las menciones a que sus temas lo obligarían. La convención naturalista, en el período de ingreso al país, no prohíbe el tratamiento de escenas sexuales -se podría decir que al contrario- sino que se limita a eliminar el uso de términos chocantes propiciando las envolturas verbales que no resulten disonantes a los oídos de los lectores. La palabra "testículos" no puede ser pronunciada ni siquiera refiriéndose al animal. En *Soledad* se nos elogian las dotes de la protagonista para condimentar "guisos de ternera y especialmente ciertas partes glandulosas del toro". Ningún personaje popular apela a las habituales formas expletivas o injuriosas donde son mencionados los testículos, y en *Nativa*, el capítulo XV, donde se cuenta la castración del seductor, es suficientemente elíptico como para que Palomeque, al evocarlo, insista en "aquella escena de la rebanada de orejas" que "repugna y hiera". Las debilidades de los amores de Jácima y Berón en *Grito de gloria* nacen de esta misma censura social que se ejercita, ante todo, al nivel del estilo.

Otra de las convenciones es la inclinación persistente por la descripción y el retrato —donde AD es maestro consumado-, por cuanto esas predilecciones estilísticas certifican la distancia entre el sujeto escritor y la cosa expuesta a sus ojos; la pasiva dependencia de objetos y seres respecto a la mirada del autor, que es quien determina el tiempo de exposición de ella "toma", con independencia del tiempo propio de los materiales. Los vertiginosos vértices de la narración acevediana están intercalados entre largos, plácidos remansos, en que el autor describe y explica en la actitud del estudioso que observa en su laboratorio la materia viva sobre la cual experimenta. Si bien AD no encaró, a imitación de Zola, la realización de una "novela experimental", defendió los criterios de documentación y de investigación previos para poder escribir; a tal actitud se debe la nítida distinción entre analista y analizado, la absoluta inocencia con que el escritor se decreta Dios de un universo real que observa y crea sin que nunca resulte él implicado. Esta situación indemne, que AD comparte con los restantes escritores de la

escuela realista y que trasmite a sus lectores, haciendo de ellos también testigos privilegiados e incontaminados, se resuelve en la posición del juez que simpatiza con una causa de la que está obviamente exceptuado.

En una carta de 1890, Manuel Bernárdez le testimonia a Acevedo, su devoción por "la trabazón musculosa de las armoniosas estancias que componen su prosa admirable". Para entonces ya era motivo de admiración el largo y bien abastecido período de la prosa acevediana, la respiración rítmica, intensa, que movía amplios, materiales, y las estructuras armónicas en que esa rica y carnal acumulación de palabras se resolvía. Para esa fecha AD había logrado imponer, sobre los supuestos de todos, los modos más personales del estilo, pero dentro de la bivalencia que él muestra en sus narraciones camperas —autor culto, que habla, explica y dirige la acción, y personajes populares que hablan— se acentuó la distancia, tesoneramente buscada. Por un lado el estilo se cargó de un subterráneo preciosismo, se desplegó en el período ondulante y sonoro, apeló a las melodías espectaculares, muy llenas de cobres, o intentó el virtuosismo que luego ejercitarían los modernistas; por el otro el estilo de connotación del habla popular se hizo más diestro, redescubrió una espontánea sintaxis campesina y con ella dotó de vivacidad un lenguaje que prefería evitar el vulgarismo. En *El combate de la tapera* basta cotejar el "Se me hace tropel" del dragón que pone la oreja sobre el suelo, y la inmediata acotación del autor: "Un rumor sordo de muchos cascotes sobre la alfombra de hierbas cortas..." donde se acumula el repertorio del preciosismo culto: el imprevisto decasílabo melodioso de "un rumor sordo de muchos cascotes", la afectación de la "alfombra de hierbas cortas".

Dentro del estilo culto, se deslizan constantemente los clisés del habla oratoria: "generosos brutos", "látigo de acero", "abundosa cabellera", "transidas cabalgaduras" o incluso "transidos matalotes". En todos estos casos, como en las "arias" estilísticas (el final del capítulo IV), AD está "haciendo estilo" o sea que sobreabunda y reescribe para delectación de su público. Cuando en cambio debe dar, rápida y eficazmente, la imagen, consigue una concisión estilística de simplicidad mucho mayor y, desde luego, de mayor profundidad narrativa: "Una de esas veces, la corneta resonó muy próxima. A Cata le pareció por el eco que el resuello del trompa no era mucho, y que tenía miedo" o "Los tiradores se revolvían en los pastos como aliebras, en constante ejercicio de baquetas" (y atiéndase a cómo las 'hierbas' pasan repentinamente a ser 'pastos'). En los capítulos V y VI, la atención por el estilo gana más espacio y simultáneamente se intensifica la voluntariedad de la escritura, con visible tendencia al gran guignol y a las formas melodramáticas en uso dentro del naturalismo. AD demuestra la habilidad adquirida para manejar los mecanismos formales: ejemplo, la descripción del degüello. El modelo está en Ismael (cap. XXIV) pero la violencia y la velocidad de este caso se traducen en morosidad descriptiva, sin perder nada de la apelación a la terminología anatómica, ni su inclinación a desintegrar quirúrgicamente los elementos. El impacto naturalista está jugado a fondo, pero paradójicamente la mayor fuerza radica en la situación —el hombre inane frente a la mujer vengadora— y en la expresión verbal de Cata, "Al ñudo ha de ser!" a la que no agrega, sino quita intensidad la acotación redoblante y engolada: "rugió el dragón-hembra con ira reconcentrada".

Si en cambio el lenguaje popular concita un aura de autenticidad y verdad, eso no deriva simplemente de la habitual frescura de un habla distinta, directa, salpicada de vocablos sabrosos. Depende también de la fabricación a que lo somete AD, a partir de

modos de la dicción campesina. Son visibles ciertas acuñaciones rítmicas, como relegar el vocativo al final del período, a modo de cierre brusco e intenso de la frase: "Pie a tierra dragones, y listo, canejol" "Te ha de alumbrar muerto, zafao!", "larga lo ajeno, indino!", o, también, "Los caballos a retaguardia con las mujeres, a que pellizquen", "Dales chinaza a los de avanzada, sin pijotearles". Manuel Podestá, en el primer comentario que se dedicó a este relato, apuntó la felicidad de los modismos, observando que las órdenes dichas "con miras de mando, con tono de amenaza", están impregnadas "de un sentimiento de compañerismo". Ese doble juego está todo en una frase y nada más que en ella, mostrando la carga significativa del período lingüístico popular. Dice: "¡Poca vara alta quiero yo! —gritó el sargento con acento estentóreo—. Estamos para clavar el pico, y andan a los requiebros, golosos". A semejanza de lo que aquí ocurre, también puede destacarse que la decisión y la fuerza patriótica del combate está toda en el grito del sargento: "Al que afloje lo degüello con el mellao", aunque se trate de una amenaza y de una advertencia para los débiles.

Esta lengua popular deparará, en *Lanza y sable*, las flexibilidades y las amenidades del costumbrismo. Pero en el período 1887 - 1893, donde se inscribe *El combate de la tapera*, sigue ceñida dentro de una estructura estilística que es del mismo orden que la que conforma la lengua culta, con la ventaja para aquella de una respiración autónoma más frecuente, y, por lo mismo de no haber sido ya elaborada por la literatura, careciendo así de ese poso donde se superponen sus diversas escamas, de una vitalidad original más notoria. "En la estética naturalista hay una convención de lo real, como hay una fabricación de la escritura" decía Barthes, agregando que "la escritura realista está lejos de ser neutra; al contrario, está cargada de los signos más espectaculares de la fabricación". La fabricación en AD es evidente, pero con ella él consigue instalar a la literatura dentro del mercado de valores de una sociedad, imponiéndole ese mismo estilo que produjo, aunque reelaborado con su sello personal. Insertándose en ese estilo él ingresa a la sociedad que lo reconoce como escritor, reconociendo a la vez que el escritor tiene una función importante que cumplir. Con Acevedo Díaz, como con Zorrilla que se le había adelantado, el escritor es aceptado por la sociedad burguesa del XIX, comenzándose a distinguir entre el radio de acción del político y el gobernante, y el más amplio y más vago del ideólogo, al que la creación artística sirve de convincente forma para llegar a su público. El escritor se hace parte de la generación de los constructores que ocupa el último tercio del XIX cumpliendo la función de "ideólogo" nacional. Esa ilusión durará muy poco.

ARCA, Montevideo, 1965.